

Dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska, prof. UŁ
Instytut Kultury Współczesnej
Uniwersytet Łódzki
agnieszka.rejniak@uni.lodz.pl

Łódź, 26 kwietnia 2023

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jarosława Suchana pt. *W stronę awangardowego muzeum*, przygotowanej pod opieką prof. dr hab. Wojciecha Bałusa w Zakładzie Teorii Sztuki i Ochrony Dóbr Kultury Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Przedłożona do recenzji rozprawa Jarosława Suchana liczy 179 stron i składa się z tekstów opublikowanych w latach 2011-22, wyselekcjonowanych przez Autora, uporządkowanych oraz poprzedzonych obszernym wstępem. Choć taki tryb przygotowania pracy doktorskiej – komponowanie jej *ex post* z tekstów powstałych uprzednio, jest nietypowy, chcę podkreślić, że nie jest to luźny zbiór, lecz spójna całość, zawierająca jasne sformułowanie problemu i rozwinięcie go w aspektach historycznych i teoretycznych.

Problematyka rozprawy związana jest z działalnością Jarosława Suchana jako dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi (w latach 2006-2022), z formułowaną przezeń i przez szereg lat wcielaną w życie wizją tego muzeum – jego modus operandi, stosunku do tradycji i celów. Można powiedzieć, że sama idea „awangardowego muzeum” wyrasta z jednostkowego kontekstu – szczególnego przypadku łódzkiego Muzeum i jego historii, a także z osobistego zaangażowania Autora i jego muzealnej praktyki. Łódzkie Muzeum Sztuki jest w tej pracy – także ze względu na okoliczności, w jakich tekst powstawał – podstawowym punktem odniesienia. Nie znaczy to jednak, że sformułowana w niej koncepcja do niego się ogranicza. Lokalny kontekst i historia są raczej punktem wyjścia do dyskusji ze współczesną muzeologią i postawienia bardziej ogólnych tez. Sytuując swoje rozważania na tle Nowej Muzeologii i krytyki instytucjonalnej, a więc współcześnie dominujących teorii krytycznych dotyczących muzeum, Suchan stwierdza, że wywodzące się z kręgów awangardowych muzealne projekty pozostały w tych dyskursach obszarem pominiętym i nie docenionym. *W stronę awangardowego muzeum* jest próbą wykazania owej istniejącej w polu teoretycznym luki i jej wypełnienia – sformułowania afirmatywnej wizji, która choć zakorzeniona jest w historycznych doświadczeniach, z założenia jest prospektywna.

Konstrukcja rozprawy jest logiczna i przejrzysta. We Wstępie Autor zaznacza, że jego praca „wchodzi w polemikę z dominującym sposobem pisania o dwudziestowiecznym muzeum” (s. 6) oraz formułuje wyjściowe pytania, które wyznaczają tok rozważań w kolejnych częściach – kwestie implicite zawarte w pojęciu „awangardowego muzeum”, dotyczące możliwości traktowania instytucji muzeum jako narzędzia realizacji awangardowego projektu, społecznej roli muzeum, sprawczości i potencjału awangardowych prac zdeponowanych w muzealnych

kolekcjach. Polemiczne usytuowanie Autora względem Nowej Muzeologii polega przede wszystkim na stawianym jej zarzucie pomijania reformatorskich projektów, które ją poprzedzały – przeoczenia „zjawisk, które mogłyby zróżnicować i pogłębić spłaszczony obraz instytucji dwudziestowiecznego muzeum” (s. 11). Dokonując pobieżnego, lecz rozległego przeglądu literatury z zakresu krytycznych studiów muzealnych, trafnie Autor zauważa, że dominującym obszarem zainteresowania tego nurtu pozostawały muzea o dziewiętnastowiecznych rodowodach, których oświeceniowo-encyklopedyczne i imperialne ambicje stanowić mogły skądinąd łatwy cel dla denaturalizującej, dokonującej ideologicznego rozbioru krytyki. Dodać można, że obiektem tej foucaultowskiej z ducha krytyki były zazwyczaj instytucje związane z zachodnimi centrami władzy i kapitału; krytyka ta jednak (co widać m.in. u Preziosiego, ale także Bennetta) ciężar problemu lokowała w ogólnie pojętej instytucji muzeum, zamiast wiązać go z epistemiczną i polityczną hegemonią metropolii. Swoista autoinstytucjonalizacja krytyki instytucjonalnej, którą Suchan zauważa (w polu produkcji akademickiej, ale częściowo też w kanonizacji artystycznych form instytucjonalnej krytyki), poświadcza jego zdaniem jej skłonność do przeoczenia własnej roli w „[re]produkcji i dystrybucji wiedzy” oraz „praktykach wykluczających i grach władzy” (s. 10); na tym to właśnie tle Suchan chce – jak pisze – „upominać się o epizody zapoznanej historii”.

Drugim ważnym kontekstem teoretycznym, podjętym we Wstępie, jest kwestia definiowania awangardy i awangardowych negacji sztuki. Odnosząc się do słynnych tez *Teorii awangardy* Bürgera i do polemicznych argumentów, jakie przeciw nim wysunął Hal Foster, do koncepcji Adorna oraz innych, nowszych ujęć dotyczących statusu awangardowych transgresji, Suchan zmierza do uchylenia zbyt prostej i jaskrawej opozycji między awangardowością a instytucjonalnością, *Aufhebung* sztuki w praktyce życiowej a jej muzeifikacją. Jednocześnie nie godzi się z diagnozami „śmierci awangardy” (utożsamianej z jej instytucjonalizacją), podkreślając jej liminalność, oraz – możliwy do aktualizacji – utopijny i emancypacyjny potencjał. W ten sposób Autor, jak przyznaje, stara się szukać takich wzorów rozumienia awangardy, które nie oznaczałyby kompletnego „unieważnienia instytucji muzeum” (s. 5), lecz pozwoliłyby wierzyć w potrzebę jej istnienia i (nowo zdefiniowany?) sens. Awangardowe muzeum – jak podkreśla Suchan – nie jest tożsame z „muzeum sztuki awangardowej”, stawką muzealnego zachowywania awangardowej spuścizny ma być raczej „awangardyzacja muzealnej instytucji” (s. 27).

Na czym owa „awangardyzacja” może polegać, o tym traktują kolejne części rozprawy: w pierwszym rzędzie sięgające do kontekstów historycznych – awangardowych przedsięwzięć muzealnych z pierwszych dekad dwudziestego wieku, a także projektów demokratyzacji muzeów z lat 70. dwudziestego wieku, m.in. Ryszarda Stanisławskiego (muzeum otwartego, muzeum-forum, muzeum jako „instrumentu krytycznego”), w dalszej zaś kolejności zawierające określone postulaty dotyczące współczesnych działań wystawienniczych i edukacyjnych; te ostatnie są teoretyczną konceptualizacją działalności łódzkiego Muzeum Sztuki w okresie kiedy Jarosław Suchan był jego dyrektorem (por. s. 5).

Pełniący rolę I rozdziału tekst *Awangardowe muzeum* poświęcony jest czterem muzealnym projektom inicjowanym i współtworzonym przez artystów tzw. klasycznej awangardy (są to: Muzea Kultury Artystycznej w Rosji po rewolucji 1917, hanowerski Gabinet Abstrakcji El Lissitzky'ego, Muzeum Sztuki Nowoczesnej tworzone pod auspicjami Société Anonyme przez Katherine Dreier, Duchampa i Man Ray'a, oraz muzeologiczne założenia Strzemińskiego i Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”). O ile dwa pierwsze przypadki są znane i wielokrotnie były zestawiane z łódzkim Muzeum, to nowym i cennym w tym kontekście wątkiem jest omówienie inicjatyw Katherine Dreier i Société Anonyme. Przedstawione studia przypadków stanowią zróżnicowane spektrum, przeczące opinii jakoby między awangardowością a muzeum w sposób konieczny istniała sprzeczność. W analizie wykorzystane zostały aktualne historyczne opracowania, a także przekazy źródłowe (cenny wybór tekstów źródłowych znalazł się też we współredagowanej przez Suchana książce-katalogu wystawy „Awangardowe Muzeum” z 2020, gdzie Autor opublikował także pierwotnie swój tekst). Czerpiąc z bogatej literatury przedmiotu i nie pomijając rysujących się niej niekiedy interpretacyjnych rozbieżności, Autor przedstawia własne ujęcie, skoncentrowane na funkcjonalnym i doświadczeniowym wymiarze opisanych koncepcji wystawienniczych – celach ekspozycji, stosunku do odbiorcy, sposobach aktywizacji widza. Wybór tych czterech przedsięwzięć, z pominięciem innych, znanych instytucji, które szczególnie przyczyniły się do kanonizacji sztuki nowoczesnej i awangardowej (jak MoMa Alfreda Barra, Muzeum Guggenheima, czy zbiory Peggy Guggenheim), składa się poniekąd na kontrhegemoniczną narrację, zbudowaną w dużej mierze wokół projektów przerwanych czy zaprzepaszczonych. Głównym jednak celem, podkreślanym w tekście, jest wydobycie alternatywnych idei muzeum i tego jak twórcy awangardowi definiowali jego funkcje. Alternatywy te wyrażały się nie tylko w skupieniu na sztuce aktualnej, ale też w odejściu od chronologii i podziału na szkoły narodowe, dostrzeżeniu roli przestrzenno-architektonicznej aranżacji oraz uwypukleniu samodzielności i sprawczości widza w sposobie oglądu prac. Jednocześnie, narracja Suchana pokazuje, że projekty te pozostawały obszarem konkurencyjnych i zróżnicowanych wizji – rozbieżności ujawniały się chociażby w odniesieniu do tego czy ekspozycja powinna stanowić całość o ustalonym z góry znaczeniu, czy ważniejsze jest samodzielne i niepodporządkowane dydaktycznym rygorom działanie poszczególnych obiektów.

W kolejnym, równie obszernym tekście, zatytułowanym *Otwarte i krytyczne. Muzeum Ryszarda Stanisławskiego*, teoretyczne założenia i praktyka Stanisławskiego jako dyrektora łódzkiego Muzeum Sztuki (1966-1991) omówione są na tle równoległych, pokrewnych projektów w zachodniej muzeologii. Rozdział ten jest pogłębioną analizą koncepcyjnego zwrotu od muzeum-templum do muzeum-forum, z uwzględnieniem ważnych aktorów i rzeczników tej zmiany: Willema Sandberga, Eduarda de Wilde, Jeana Leeringa, Pierre'a Gaudiberta, Pontus Hulténa, Duncana Camerona – muzealników, z którymi Stanisławski dyskutował na konferencjach ICOM i z którymi się przyjaźnił. Porównanie ich koncepcji ze stanowiskiem Stanisławskiego pozwala wydobyć liczne pokrewieństwa, ale też różnice wynikające z polityczno-kulturowych okoliczności i głównych priorytetów: egalitaryzacja instytucji kultury w PRL była przecież także odgórnie narzuconym wymogiem, zatem, jak pisze

Suchan: „budzące uznanie zachodnich progresywnych muzealników działania tak naprawdę mieściły się w normie obowiązującej w krajach demokracji ludowej” (s. 91). Niemniej, inicjowane przez Stanisławskiego inkluzywne działania o ludycznym i mocno performatywnym profilu (*Niedziele w Muzeum*) były oryginalne na tle ówczesnych praktyk muzealnych w Polsce, i jak dokumentuje Suchan powołując się na archiwalne zapiski – motywowane były także „rezonansem zobowiązania” wobec społecznego wymiaru projektu Strzemińskiego (s. 90). Inne ciekawe wątki podjęte w tej części pracy dotyczą (niezrealizowanego) projektu nowego budynku Muzeum, a także polemicznego stosunku Stanisławskiego do ujednocających, zachodnich kanonów sztuki nowoczesnej i sztuki najnowszej. Jak zauważa Suchan, na tle innych rozwijanych na zachodzie w latach 70. projektów muzeum jako przestrzeni eksperymentu, partycypacji, interdyscyplinarnego centrum kultury, podejście Stanisławskiego było bardziej zachowawcze. Suchan wskazuje kilka powodów tej odmienności: po pierwsze świadomość tego, że uznanie i rozumienie sztuki nowoczesnej w Polsce było wciąż zbyt słabe, by jej dziedzinę i osiągnięcia podważać. Po drugie: troska o publiczność, której Stanisławski nie traktował paternalistycznie, ale nie chciał też nazbyt szokować i dezorientować. Po trzecie: w Polsce l. 70 uczynienie z muzeum przestrzeni debaty czy sceny politycznej kontestacji, inaczej niż w Paryżu, było nie do pomyślenia. Uzasadnienia te uważam za trafne. Interesujące byłoby jednak dokładniejsze prześledzenie w jakim stopniu diagnozowana przez Suchana „akceptacja modernistycznego pola sztuki” w działalności programowej Stanisławskiego wynikała z jego artystycznych przekonań, na ile była kwestią taktyki, a na ile symptomatyczną w pewnym sensie pochodną generalnych uwarunkowań pola sztuki w PRL. Jeśli była to – jak również sugeruje Suchan „kwestią wierności modernistyczno-awangardowemu uniwersalizmowi, którego widowym znakiem pozostawała kolekcja grupy ‘a.r.’” (s. 111), to także warto by było rozważyć co definiowało ten uniwersalizm z lat 30., a co znaczył on w latach 70 i 80.

Dalsze cztery teksty mają w większym stopniu charakter teoretyczny i poświęcone są kwestiom doświadczenia sztuki, roli obiektu muzealnego oraz edukacyjnej funkcji muzeum. Nieprzypadkowo głównym odniesieniem w tej części Autor czyni estetykę Jacquesa Rancière’a – jego sformułowania dotyczące społeczno-politycznych implikacji „innego spojrzenia” jakie sztuka może uwalniać, a także edukacji wolnej od paternalizmu z książki *Le Maître Ignorant*, Suchan wykorzystuje jako argumenty na rzecz wizji muzeum, jakiej chce bronić. W rozważaniach tych widać umiejętność poruszania się w polu problemowym i pojęciowym teorii sztuki i estetyki; Autor odwołuje się nie tylko do licznych tekstów Rancière’a, ale też m.in. do koncepcji Arthura Danto, Pierre’a Bourdieu, Petera Bürgera, Borisa Groysa, wążąc argumenty i dostrzegając linie sporu, a jednocześnie wyraźnie zajmując wobec nich stanowisko. Tekst *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką* broni poglądu, zgodnie z którym zadaniem muzeum powinno być tworzenie alternatywy, miejsca oporu w świecie skolonizowanym przez rynek, i nie narzucanie określonego przekazu, a inspirowanie samodzielnego, krytycznego widzenia. Bezpośrednie doświadczenie sztuki w realnej przestrzeni, jaką jest muzeum, w szczególny sposób zdaniem Autora może sprzyjać uruchamianiu refleksyjnej świadomości, niejako w kontrze do rzeczywistości medialnego spektaklu. Kolejny tekst: *Muzeum jako happening* również rysuje opozycję między

uczestnictwem w kapitalistycznym spektaklu a aktywizującym percepcyjnie doświadczeniem, jakie dostrzega – lub raczej jakie postuluje – jako wartość kontaktu ze sztuką w muzeum. Tego rodzaju odbiór Suchan wiąże z brakiem „preegzystującego skryptu, który określiłby treść przekazu” (s. 147), a więc wyjściem poza tradycyjne formuły transmisji wiedzy, i w zamian uruchamianiem sytuacji, w jakich może być ona na nowo, samodzielnie odkrywana. Wątek ten rozwijany jest także w końcowym tekście *Muzeum jako narzędzie edukacji*, gdzie Autor podkreśla rolę muzeum w „rozwijaniu twórczego myślenia i aktywnej postawy wobec rzeczywistości” (s. 165), łącząc ją z potrzebą wyjścia poza model historycznego wyjaśniania i traktowania dzieł w sposób ilustracyjny. Postulaty te odniesione są do konkretnych przykładów działań realizowanych w Muzeum Sztuki w Łodzi: kuratorskiej pracy z kolekcją, nowych propozycji prezentowania zbiorów i układu ekspozycji, a także działań edukacyjnych, „ośmielających do kontaktu ze sztuką współczesną” – np. przez inicjowanie społecznych akcji nawiązujących do dzieł i koncepcji awangardowych twórców. Suchan przywołuje kilka projektów zrealizowanych za jego kadencji przez Dział Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi, podejmujący śmiało i ciekawe wyzwania nie tylko w przestrzeni Muzeum, ale także „w terenie” (w Szczekocinach, Koluszkach, w różnych lokalizacjach w Łodzi). Niestety, w chwili kiedy piszę te słowa, dział ten w tej formule i składzie osobowym już nie istnieje, a zrodzone tam pomysły i inicjatywy jawią się jako rozdział (na razie) zamknięty, choć wart pamiętania i opisania.

W tekście tym nieco niepokoją mnie sformułowania takie jak stwierdzenie, że dzieła są lub powinny być „narzędziami uaktywniającymi wyobraźnię i intelekt widza” (s. 168) – rozumiem, że Autorowi chodzi o wyjście poza nabożne, auratyczne podejście do dzieł sztuki jako cennych i nietykalnych obiektów, ale pobrzmiwa w tym chyba nadmierny instrumentalizm. Inne, zdecydowanie w moim przekonaniu trafniejsze i przemyślane podejście prezentuje fragment poświęcony kategorii muzealium, zatytułowany *Przedmiot znaleziony przypadkiem*. Autor podkreśla tutaj szczególną wartość muzealnych zbiorów (mimo popularności muzeów narracyjnych i rozwoju multimediiów) – zarówno semantyczny jak i doświadczeniowy potencjał muzealnego obiektu. Pomysłowo wykorzystane jest tu pojęciowe instrumentarium Stephena Greenblatta – koncepcja „oddźwięku” i „zachwytu”, choć Autor nie adaptuje jej dosłownie lecz reinterpretuje, kierując uwagę na dialektyczne powiązanie tych dwu aspektów odbioru. Uwypuklając znaczenie bezpośredniego kontaktu z obiektem/dziełem, zaznacza też rolę kontekstu przestrzennego i dyskursywnej ramy, która warunkuje jego odbiór i dostrzegane znaczenia. Uwagi te pokazują, że Autor świadomie czerpie z dorobku Nowej Muzeologii i typowego dla niej podejścia tekstualnego, a jednocześnie szuka innych ścieżek, nie ograniczających się do gotowych teorii, bliższych za to muzealnej praktyce i doświadczeniu.

Zebrane w tej partii cztery teksty składają się na wyrazistą wizję współczesnego muzeum – stawiającego krytyczne pytania, uznającego potrzebę ciągłego odnawiania znaczeń i odkrywania własnych zasobów, w sposób który będzie jednocześnie atrakcyjny i angażujący dla publiczności. Zdarza się, że pewne frazy brzmią tu bardziej jak manifest niż tekst naukowy („Muzeum ... jest szumem, zakłóceniem, które rozbija uporządkowany komunikat” – s. 149; „najważniejszy wydaje się nieustający ruch kontekstów, podług których dzieła są

organizowane, zderzanie ze sobą różnych interpretacji, konfrontowanie dzieł z rzeczywistością pozaartystyczną, otwarcie na nieprzewidziane formy interakcji widza z dziełem”, s. 147). Pojawiają się sformułowania, które mają w znacznym stopniu charakter postulatyczny i perswazyjny, a nawet mają w sobie coś z akceleracyjnej awangardowej retoryki (odnoszę wrażenie, że nieintencjonalnie zbliżają się późnokapitalistycznego „przymusu kreatywności”, co w sumie trudno uzgodnić z preferowaną przez Autora pozycją kulturowego oporu). Śledząc jednak całość rozważań zawartych w tej części pracy (s. 115-179), należy stwierdzić, że tezy i postulaty Autora są dobrze ugruntowane w teoretycznych dyskusjach i starannie uzasadnione; dodatkowe hiperboliczne sformułowania stanowią jedynie ich retoryczne wzmocnienie.

Cała rozprawa napisana jest znakomitym językiem, ciekawie i błyskotliwie. Autor umiejętnie selekcjonuje i porządkuje wątki (widać tu temperament syntetyka raczej niż analityka), a przy tym posługuje się rozległą literaturą i sprawnie porusza się zarówno w kontekstach historycznych, jak i w obszarze teorii sztuki. Jeśli miałabym sformułować pewne zastrzeżenia to brakuje mi w tekście odwołań do muzeologicznych prac Krzysztofa Pomiana i tekstów rozważających różne dyskursywne porządki muzealnych ekspozycji. Znaczącym redakcyjnym uchybieniem jest brak bibliografii końcowej. Za spore uproszczenie uważam powracające w pracy ostre przeciwstawienie awangardowej muzeologii i historii sztuki. Oczywiście awangardowi artyści odrzucali historyczny typ muzealnej ekspozycji, kojarzący muzeum ze „zbiorem szacownych pamiątek”. Nie znaczy to jednak, że w taki czy inny sposób nie korzystali z konceptualnych narzędzi wypracowanych przez historyków sztuki, na przykład w zakresie formalnych analiz i typologii. Podobnie, postulowane odrzucenie dydaktyzmu, cechującego często ekspozycje o historycznym układzie, nie musi oznaczać rezygnacji z uhistoryczniania i wiedzy historycznej. (W sposób wolny od dydaktyzmu można tę wiedzę i krytyczne pytania pogłębiać – jak to w praktyce czyniły liczne w łódzkim Muzeum Sztuki w ostatnich latach wystawy czasowe, poświęcone awangardzie). Pewien niedosyt pozostawia też skrótowe i marginalne jedynie uwzględnienie roli współczesnych artystów i współpracy z artystami, jako jednego z czynników uruchamiających nowe spojrzenie na kolekcję, sprawiających, że muzealnicy/kuratorzy wycofują się z pełnej kontroli nad sferą proponowanych znaczeń.

Powracającym w pracy stwierdzeniem jest postulat „upodmiotowienia” widza/uczestnika przez instytucję. To trochę karkołomny koncept, bo w odróżnieniu od opisanego przez Rancièrè’a działania Jacotota, odbiorca, uczestnik pozostaje jednak wobec muzeum na słabszej pozycji, nawet jeśli muzeum i to co w nim się dzieje jawi się jako happening. A z kolei czy samo przekroczenie progu muzeum nie świadczy dostatecznie o tym, że widz jest (samo)świadomym i samodzielnym podmiotem? Nie jestem też pewna, czy przypisywanie awangardzie dążenia do podmiotowego traktowania widza nie jest interpretacją na wyrost; z pewnością Strzemiński oczekiwał od odbiorców aktywnej postawy i zgodziłby się z tezą, że celem muzeum i muzealnej ekspozycji jest wzbudzić „krytyczny i autonomiczny ogląd rzeczywistości” (s. 129), ale czy chciałby traktować odbiorców jako niezależnych interpretatorów i partnerów? Nie wydaje mi się, żeby tak było, choć patronami takiego podejścia mogą być inni

wspominani w pracy awangardyści, jak Katherine Dreier i Duchamp. Podniesione w tym miejscu zastrzeżenia dotyczą jednak niuansów – postulatycznych i nazbyt mocnych sformułowań, których charakter wynika z zaangażowanego charakteru rozprawy. Pisząc o emancypacyjnej funkcji jaką może pełnić muzeum, Suchan przypomina przede wszystkim o jego wiedzotwórczej i edukacyjnej roli, a także o tym, czego tak bardzo brakuje w Polsce w myśleniu o edukacji: że wymaga ona całościowego myślenia o doświadczeniu, a nie transmisji gotowej wiedzy.

Institucja publicznego muzeum to część projektu oświecenia – projektu którego przesłanki i konsekwencje od długiego czasu znajdują się w polu krytyki. Oryginalność pracy Jarosława Suchana polega między innymi na tym, że w swoim myśleniu o muzeum chce on ten projekt zachować i ocalić, dokonać „rekuperacji” oświeceniowych wartości, przez zdefiniowanie ich na nowych zasadach. Innymi słowy: jeszcze raz uzasadnić emancypacyjne znaczenie kultury i artystycznego działania. Podoba mi się ambitny i pozytywny wydzźwięk tego zamierzenia – to że wychodzi ono poza negatywizm krytyki instytucjonalnej i krytyki ideologicznej, rozpoznającej w muzeum przede wszystkim dyscyplinującą strukturę, aparat władzy symbolicznej i kulturowej dystynkcji. Suchan wychodzi poza tę krytykę, choć jej argumentów nie ignoruje. Stawia jednak nie na opis strukturalnych uwarunkowań i ograniczeń, lecz na pozytywny sens instytucjonalnej władzy, jakim jest właśnie możliwość działania: tworzenia i stawiania pytań, odnawiania i rewidowania znaczeń. Pokazuje zatem, że działanie muzeum i realizowane w nich przedsięwzięcia są także, a może przede wszystkim sztuką.

Mając na względzie wszystkie wymienione zalety ocenianej pracy – oryginalne ujęcie problemu, myślową samodzielność, poświadczaną w tekście wiedzę Autora i jego kompetencje badawcze, stwierdzam, że rozprawa Jarosława Suchana *W stronę awangardowego muzeum* spełnia warunki ustawowe stawiane pracom doktorskim. Z pełnym przekonaniem wnioskuję o dopuszczenie Autora do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

