

MARCIN SZELAĞ

KOLEKCJE MUZEALNE WSPÓŁCZESNEGO MALARSTWA I RZEŻBY POLSKIEJ

ANALIZA PORÓWNAWCZA ZBIORÓW MUZEUM SZTUKI W ŁODZI,
MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU I MUZEUM NARODO-
WEGO W KRAKOWIE*

Instrument krytyczny to niezbywalna właściwość każdej działalności selektywnej muzeów (...). Sposób posługiwania się tym „instrumentem” to istota zróżnicowań kolekcji muzeów XX wieku, które oby były jak najwyraźniejsze w odmiennych, jasno artykułowanych orientacjach. Jak często instrument ten zatracą swe walory, tępieje, widać wówczas, gdy muzea stają się do siebie podobne, jak gdyby ich kolekcje były dobierane przez ten sam zespół kuratorów.

Ryszard Stanisławski, *Z muzealnej praktyki*

Analiza porównawcza kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Narodowego w Krakowie obejmuje zbiory malarstwa i rzeźby lat 80. i 90. XX wieku znajdujące się w tych instytucjach, a jej celem jest wykazanie specyfiki każdego z tych zbiorów. Dotyczy ona konkretnego, jasno określonego obszaru sztuki współczesnej ostatnich dwudziestu lat; przede wszystkim zjawisk, które stanowiły propozycje nowe, decydujące o kierunku przemian sztuki najnowszej, a więc

* Niniejsza analiza powstała na marginesie pracy magisterskiej pt. *Kolekcje sztuki polskiej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku w największych państwowych instytucjach muzealnych na przykładzie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu pod kierunkiem Profesora dra hab. P. Piotrowskiego. Zostały w niej wykorzystane materiały zgromadzone przeze mnie w latach 1996-1997 – w przypadku zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu uzupełnione o informacje zawarte w katalogu zbiorów wydanym w roku 2000. Por.: *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 2000.

związanych z kulturą niezależną lat 80., ekspresyjnym malarstwem, praktyką łączenia się debiutantów w artystyczne grupy, rzeźbą „postmalarską”¹, szeroko rozumianą, uprawianą w klimacie postmodernizmu, sztuką przedmiotu, tworzoną przez artystów średniego i młodego pokolenia. Zjawiska te najwyraźniej określają kształt sztuki tego okresu. Tak zakreślony obszar zainteresowań i cel analizy wymaga na wstępie wyjaśnienia ogólnych założeń, które legły u podstaw podjętych badań nad kolekcjami.

Podstawowym założeniem prezentacji jest przekonanie, że kolekcjonowanie sztuki to w pewnym sensie materializacja konkretnego obszaru historii sztuki. Badania nad kolekcjami podejmują więc próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób trzy różne instytucje muzealne zinterpretowały we własnych kolekcjach ten sam okres współczesnej sztuki polskiej. Podstawowym problemem, przed jakim stają badania kolekcji muzealnych, zwłaszcza gdy dotyczą porównania zbiorów w celu ich charakterystyki, jest znalezienie wspólnej płaszczyzny porównawczej. W odniesieniu do niniejszej analizy przyjęta została perspektywa, dla której podstawowym punktem odniesienia jest problematyka sztuki lat 80. i 90., którą wyznacza dyskurs krytyki i historii sztuki. Przyjęta perspektywa jest efektem świadomości, iż praktyka krytyczna i historyczno-artystyczna opisująca i analizująca zjawiska i procesy artystyczne nie oddaje „rzeczywistości”, czy też faktycznego obrazu tej sztuki. Akcentuje ona dyskurs krytyki i historii sztuki lat 80. i 90., a ściśle biorąc wybrane jego elementy, na które są „materialne dowody” w zbiorach. Analiza poszczególnych kolekcji, ukazuje podkreśloną przez teorię problematykę, w świetle „praktycznej” redakcji poszczególnych zbiorów. Przyjęcie takiego modelu interpretacyjnego umożliwia, poprzez odwołanie do tych samych kwestii teoretycznych, porównanie kolekcji. Wzajemne relacje pozwalają na zdefiniowanie ich indywidualnych cech, różnicujących względem siebie kolekcje.

Przyjęty model analizy ze względu na swój przedmiot nie może jednak być konfrontowany wyłącznie w odniesieniu do dyskursu teoretycznego tworzonego „na zewnątrz” kolekcji. Uwzględni on także procesy, które konstytuują jej „wewnętrzny” język, ujawniający proces kolekcjonowania, a więc praktykę włączania do zbiorów obrazów i rzeźb. W tym znaczeniu kolekcjonowanie rozumiane jest jako proces nie polegający wyłącznie na chęci zdobycia przedmiotów reprezentatywnych dla swojego rodzaju i epoki, lecz ukazujący również przesłanki budowania dyskursu o tych przedmiotach i epoce, a także o kolekcji, do której przedmioty te trafiają, którą uzupełniają i z którą wchodzi we wzajemne relacje. Praktyka kolekcjonerska rozumiana jest tu jednak wąsko, z perspektywy strategii

¹ Określ. za: A. Rottenberg, *Rzeźba „postmalarcka”*, (w:) *Materiały Koła Naukowego Instytutu Historii Sztuki*, Warszawa 1987, z. 2, s. 84-90.

i chronologii rozbudowy zbiorów. Nie są brane pod uwagę inne „zewnątrzne” czynniki wpływające na kształt i przebieg procesu kolekcjonowania, poddanego ich presji zwłaszcza w przypadku instytucji muzealnej. W odniesieniu do analizy wewnętrznego „języka” kolekcji istotniejsze wydają się bowiem rezultaty praktyki kolekcjonerskiej niż czynniki wpływające na przebieg procesu kolekcjonowania. Złożony zespół zależności administracyjnych, finansowych, organizacyjnych, preferencji osobistych kuratorów, zostaje w przypadku prezentowanej analizy wzięty w nawias. Wykluczenie to nie oznacza ignorowania uwarunkowań kolekcjonowania w kontekście muzealnym, lecz jest kolejnym założeniem przyjętej metody, pomocnym w porównaniu kolekcji i określeniu ich charakteru.

Analizowane kolekcje sztuki współczesnej są specyficznymi zbiorami sztuki, a mianowicie kolekcjami muzealnymi. Zdaniem S. Pearce zbiór muzealny w większości przypadków tworzy się jako „kolekcję systematyczną”, co oznacza iż przedmioty wchodzące w jej skład są reprezentatywne dla swego rodzaju oraz korespondują ze zbiorem jako całością i w tym sensie go uzupełniają². Przeniesienie przedmiotu do kolekcji odbywa się według przyjętych kryteriów doboru, ustanawiających nowy rodzaj relacji, w których wyrwany ze swego naturalnego kontekstu przedmiot usytuowany jest w specyficznej semantycznej przestrzeni. Przyjęte założenie, że kolekcja muzealna jest kolekcją systematyczną implikuje również konieczność istnienia kryteriów doboru, programu określającego zakres działalności kolekcjonerskiej muzeum, wskazuje na istnienie świadomej praktyki kolekcjonerskiej, realizującej z góry ustalony punkt widzenia³. W związku z przyjętym założeniem, że kolekcja muzealna stanowi specjalnego rodzaju zbiór, jego analiza uwzględnia immanentne właściwości przypisane kolekcji, takie jak tradycja kolekcjonerska, związany z nią program merytoryczny oraz ukształtowana przez nie semantyczna przestrzeń. Tradycja kolekcjonerska instytucji rozumiana jest jako odwołanie się do historii zbiorów, do głównych wątków kolekcjonerskich w niej akcentowanych. Uwikłany w tradycję kolekcjonerską program merytoryczny w praktyce muzealnej przybiera różne formy: wyrażony *explicitie* scenariusz kolekcji lub ukryty w generalnych założeniach instytucji, program wpisany w strategię kolekcjonerskie i przez te strategię realizowany. W prowadzonej analizie obie formy programu merytorycznego są brane pod uwagę. Analiza stawia również pytanie o wpływ, jaki na charakter zbiorów mają włączane w ich obręb nowe realizacje.

² S. M. Pearce, *Collecting reconsidered*, (w:) S. M. Pearce (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Routledge, London and New York 1994, s. 193.

³ *Ibidem*, s. 201 i nast.

Kolekcję sztuki XX wieku zgromadzoną w Muzeum Sztuki w Łodzi, na tle innych tu omawianych, wyróżnia przede wszystkim fakt, że zbiór ten ma charakter międzynarodowy. Oznacza to, iż gromadzenie sztuki artystów zagranicznych jest tu równie istotnym punktem programu kolekcji, jak zbieranie twórczości artystów polskich. Ich miejsce w zbiorach nie jest więc incydentalne. Międzynarodową orientację instytucji implikuje przede wszystkim jej tradycja. Historycznie, profil łódzkiego muzeum jest związany z osobą i działalnością W. Strzemińskiego, z propagowanymi przez niego koncepcjami muzeologicznymi, wynikającymi z określonej wizji sztuki i jej funkcjonowania w przestrzeni społecznej. Zdaniem A. Turowskiego koncepcje muzeologiczne w pismach teoretycznych Strzemińskiego pojawiły się w pewnym, z góry określonym kształcie. Zostały bowiem zapożyczone z debaty na temat funkcji muzeów, jaka odbyła się w Rosji pomiędzy 1918 a 1921 rokiem, chociaż w utworzonej kolekcji przybrały specjalne znaczenie związane z jego teorią unizmu⁴. Wyniesione z prowadzonej w Rosji dyskusji przekonanie o decydującej roli muzeum w kształtowaniu kultury artystycznej, związanej z aspektem dydaktycznym instytucji, wzbogacił Strzemiński o funkcję krytyczną kolekcji i muzeum. W jego oczach muzeum miało być krytyką sztuki współczesnej⁵, ukazując całokształt kultury plastycznej, stanowiący fundament dla wszystkich artystów – „(...) nie tylko Cézanne’a i Gauguina, jak tego chcą kapiści, lecz również i Picassa, i Mondriana, i Arpa”⁶. Widział również potrzebę poszukiwania w polskiej kulturze artystycznej wątków akcentujących „wartości malarskie” i stawiających ją w kontekście poszukiwań sztuki światowej⁷.

„Dydaktyka” i „krytyka” – jako dwie zasadnicze funkcje muzeum sztuki nowoczesnej – chociaż nieco inaczej rozumiane, będą też decydowały o kierunkach działalności instytucji pod kierownictwem jej kolejnych dyrektorów M. Minicha, R. Stanisławskiego i J. Jedlińskiego. Ponieważ celem analizy jest prezentacja kolekcji sztuki polskiej ostatnich dwóch dziesięcioleci, skupimy się wyłącznie na programie działalności muzeum, realizowanym pod kierownictwem Stanisławskiego i Jedlińskiego. Trzydziestoletnią historię instytucji prowadzonej przez Minicha pozostawiamy tu bez szerszego omówienia, ograniczając się do generalnego i siłą rzeczy uproszczonego stwierdzenia, że funkcjonowanie muzeum w tym okresie

⁴ A. Turowski, „...in what manner will the collection develop...” (Władysław Strzemiński, „O muzeach”), (w:) *Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992*, (katalog wystawy), Musée d'Art Contemporain, Lyon 1992, s. 244.

⁵ Ibidem, s. 245.

⁶ W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów”, 1934, nr 3, s. 1, cyt. za: A. Turowski, *Muzea Kultury Artystycznej*, „Artium Quaestiones” II, Poznań 1983, s. 101.

⁷ A. Turowski, *Muzea Kultury Artystycznej*, op. cit., s. 101.

skupiało się wokół pierwszego (dydaktycznego) z wymienionych aspektów. Wówczas również ugruntowała się wiodąca w Polsce pozycja sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki.

Gdy w 1966 roku stanowisko dyrektora Muzeum Sztuki objął Ryszard Stanisławski, na pierwszy plan wysunięta została idea muzeum jako „instrumentu krytycznego”. Stanisławski nie poszedł jednak śladem wyznaczonym przez tradycję myśli Strzeмиńskiego, wyzwalając muzeum z awangardowej teleologii, którą wyznaczył mu twórca unizmu budując kolekcję na „nieobecności ostatniego obrazu”⁸. Związał je jednak z uniwersalnymi wartościami sztuki współczesnej. Dla muzeum jako „instrumentu krytycznego” zaproponował także nowe i odmienne znaczenie. Jak sam pisał „w mej praktyce muzealnej starałem się zawsze kierować koncepcją muzeum jako «instrumentu krytycznego». Tak rozumiana idea ta preferuje koncentrację kolekcji na tych zjawiskach, o których sądzymy, iż są bardziej «otwarte», że stanowią wartości perspektywiczne”⁹. W programie działalności muzeum tym ogólnym założeniem towarzyszyło jeszcze jedno wywodzące się z koncepcji Strzeмиńskiego i rozwinięte przez Minicha. Wiązało się ono z przekonaniem, że sztukę XX-wieczną definiują dwie szeroko rozumiane tendencje o proveniencji formalnej: „racjonalistyczna”, na którą składają się konstruktywizm, orientacje geometryczne, systemowe i konceptualne oraz wszystkie te tendencje, które obejmują sztukę spontaniczną, figuratywną, liryczną, ekspresyjną¹⁰. W tak wytyczonych ramach funkcjonowania muzeum, które kontynuował również Jedliński, rozwijana była kolekcja¹¹.

⁸ A. Turowski, „...in what manner will the collection develop...”, op. cit., s. 245.

⁹ R. Stanisławski, *Z muzealnej praktyki. Odpowiedź na postawione pytania*, op. cit., s. 28. Por. także, R. Stanisławski, *The museum – A critical instrument*, (w:) *Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992*, op. cit., s. 242.

¹⁰ R. Stanisławski, *Przedmowa*, (w:) *Kolekcja sztuki XX wieku*, op. cit., s. 6-7.

¹¹ Chociaż w opracowaniach zbiorów, które przygotowywane były przez pracowników merytorycznych Muzeum Sztuki w Łodzi pojawiały się również próby zdefiniowania w odmienny sposób owej opozycji. Zdaniem J. Ładnowskiej: „Kolekcję rzeźby XX w. (...) określają dwa punkty – dwie indywidualności: Katarzyna Kobra (1898-1951) i Alina Szapocznikow (1926-1973). Ich twórczość sytuuje się na dwóch przeciwległych granicach poznania – Kobra nadawała przestrzeni wymiar metafizyczny. Szapocznikow – przeświadczona o jedności i znikomości ciała, śladowi, jaki ono pozostawia, także nadawała wymiar metafizyczny. Wokół doznania przestrzeni i doznania dotykającego grupowani są poprzednicy, zwolennicy, naśladowcy, następcy, ci co byli blisko i daleko, geograficznie i mentalnie, świadomi i bliscy tylko duchem czasu, protagoniści i antagoniści. (...) Kolekcja ujawnia podskórne nurty, wewnętrzne związki raczej, niż oczywiste chronologiczne i stylistyczne relacje. Wielkie ciągi zastąpione bywają punktami, a nici je łączące rysują siatkę, która być może zostanie stopniowo wypełniona”. Cyt. za: J. Ładnowska, *Rzeźby – obiekty zorganizowane przestrzennie w zbiorach XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Rzeźba Polska”. R. 1987, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku 1987, s. 210.



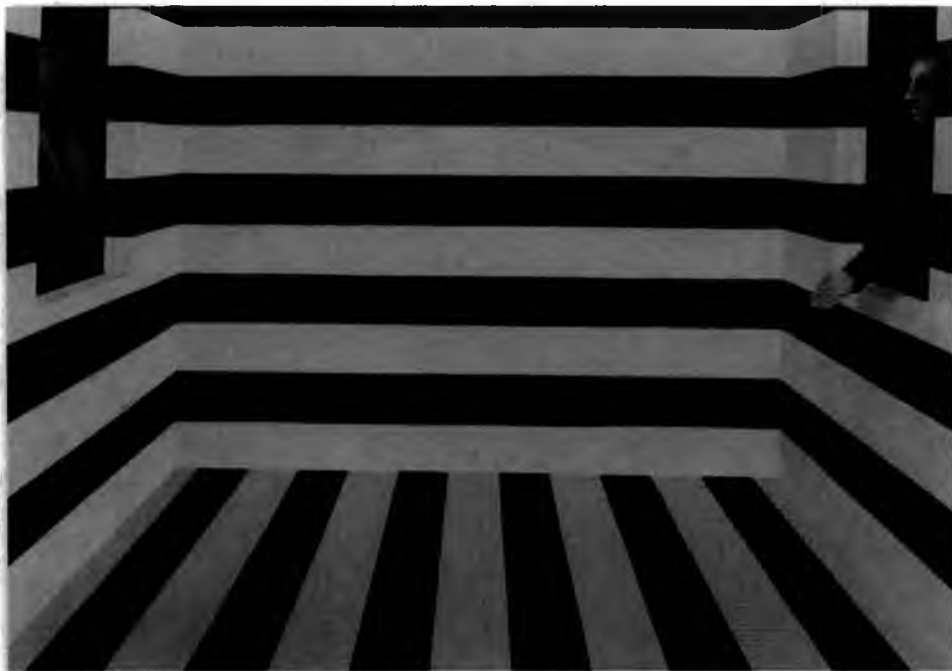
1. Marek Chlanda, *Bez tytułu*, 1986



2. Tomasz Ciecierski, *Déjà vue*, 1986

Proces gromadzenia polskiej sztuki lat 80. i 90. w łódzkiej kolekcji wpisywał się więc w szereg relacji, z jednej strony uwzględniał profil instytucji, z drugiej zaś profil ten konfrontował z praktyką artystyczną tego czasu.

W strukturze Muzeum Sztuki w Łodzi kolekcja polskiego malarstwa i rzeźby lat 80. i 90. XX wieku powstała w ramach działalności pracowników merytorycznych zatrudnionych w Dziale Malarstwa i Rzeźby Nowoczesnej¹².



3. Jarosław Modzelewski, *Romanica Toscana*, 1987

Dla łódzkich zbiorów sztuki tych lat istotną datą jest rok 1988¹³, w którym do kolekcji pozyskano największą liczbę prac związanych ze „sztuką młodych” i ekspresyjnym malarstwem. Wówczas pojawił się duży zespół obrazów i rzeźb (obiektów zorganizowanych przestrzennie) składający się z prac: M. Bałki, A. Beller, M. Chlandy (il. 1), T. Ciecierskiego (il. 2),

¹² Dział ten powstał w 1977 roku w wyniku rozbicia Działu Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej, z którego, dodatkowo, wyłoniono Dział Nowoczesnej Grafiki i Rysunku. Ponadto w wewnętrznej strukturze organizacyjnej muzeum w zakresie sztuki XX-wiecznej wyróżniony został Dział Fotografii i Technik Wizualnych.

¹³ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 258-259.

E. Dwurnika, L. Knaflewskiego, M. Kruka, P. Kurki, K. Markowskiego, J. Modzelewskiego (il. 3), J. Piotrowicza, M. Sobczyka, L. Tarasewicza, R. Woźniaka. Twórczość części z nich (Ciecierskiego, Dwurnika, Chlandy, Modzelewskiego) „reprezentowana” była w kolekcji już wcześniej, większości jednak pojawiła się w niej po raz pierwszy. Nabycie tego dużego zespołu prac w bardzo krótkim czasie zdeterminowane było przygotowywaną przez łódzką placówkę wystawą w Glasgow, w Third Eye Center, pod



4. Włodzimierz Pawlak, *Witold Gombrowicz*, 1986

tytułem „Polish Realities. New Art from Poland”¹⁴. Nie oznacza to oczywiście, iż instytucja ta nie była zainteresowana najnowszymi zjawiskami w sztuce. Na początku dekady zainteresowanie to miało jednak stosunkowo niewielki zasięg i ograniczało się do nielicznych przykładów. Pojawienie się w zbiorach nowego malarstwa i rzeźby datuje się na rok 1985, gdy kupiono pierwsze prace Szewczyka, Modzelewskiego i Chlandy. Następne nabytki nowej sztuki miały miejsce dwa lata później. Obejmowały one obrazy Modzelewskiego, Dowgiałły, Ciecierskiego, Pawlaka (il. 4), Tracew-



5. Mariusz Kruk, *Bez tytułu*, 1990-1991

¹⁴ *Polish Realities. New Art from Poland*, Third Eye Centre, Glasgow, Muzeum Sztuki, Łódź 1988.

skiego i instalacje Szewczyka. Apogeum zainteresowania sztuką lat 80. przypadło jednak na wspomniany zakup z 1988 roku. Jego wyjątkowość polegała również na tym, że zakupiono m.in. prace Chlandy, Ciecierskiego, Modzelewskiego i Pawlaka, co, stanowiło kontynuację określonej polityki kolekcjonerskiej wobec twórczości tych autorów, z drugiej natomiast, jak w przypadku Bałki i Kruka, wprowadzono do kolekcji kompozycje autorów jeszcze w niej nie reprezentowanych. Z perspektywy dzisiejszej prace wymienionych artystów mają dla kolekcji znaczenie przełomowe.

Malarstwo i rzeźba lat 80. i 90. w kolekcji Muzeum Sztuki są przede wszystkim reprezentowane właśnie przez twórczość Bałki, Chlandy, Ciecierskiego, Modzelewskiego, Kruka (il. 5), Pawlaka oraz Szewczyka (il. 6). Zgodnie z wykształconą przez instytucję praktyką, kolekcjonowanie skoncentrowane było na wybranych artystach. W ten sposób zaakcentowany został dorobek siedmiu osób, których sztuka ma szczególne miejsce w zbiorach, określone również poprzez towarzyszące kolekcji obrazy i obiekty przestrzenne rysunki, grafikę i fotografie. Jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę zbiory grafiki, rysunku i fotografii i zestawimy je z kolekcją malarstwa i rzeźby, to zauważymy, że muzeum starało się pozyskać pewne większe całości prac tych artystów.



6. Andrzej Szewczyk, *Bazylika – biblioteka*, 1987

Koncentracja na twórczości kilku artystów doskonale obrazuje sposób eksploracji obszaru sztuki polskiej lat 80. i 90. przez łódzkie muzeum. W odniesieniu do Bałki, Kruka, Modzelewskiego i Pawłaka pozwalała ona na wydobycie ich sztuki z kontekstu w którym funkcjonowała, przede wszystkim zaś na wyraźne zerwanie z praktyką artystyczną w Polsce lat 80. i powiązanie jej z międzynarodowym profilem instytucji. Świadomie bowiem zrezygnowano z nabywania jej według klucza środowiskowego i, jeśli tak można powiedzieć, związanej z nim perspektywy „grupowej”. *Pamiątce Pierwszej Komunii Świętej* (il. 7) i *Św. Wojciechowi* Bałki nie towarzyszą żadne prace Filonika i Kijewskiego, czyli osób, działających z nim wówczas, gdy instalacje te powstały, w warszawskiej grupie „Neue Bieriemienost”. Wprawdzie w kolekcji znajdziemy obrazy aż czterech z sześciu członków warszawskiej „Gruppy” (Modzelewskiego, Pawłaka, Sobczyka i Woźniaka) to strategia ich adaptacji do zbiorów raczej potwierdza tę obserwację, niż ją wyklucza. Poszczególne obrazy trafiały do zbiorów w stosunkowo długim okresie, tj. pomiędzy 1985 a 1993, nie były nabywane wspólnie, powstała wreszcie duża dysproporcja ilościowa między obrazami Pawłaka i Modzelewskiego a Sobczyka i Woźniaka (tym ostatnim nie towarzyszą zresztą realizacje „uzupełniające” w innych mediach).

Problematyczne wydaje się umieszczenie w tej perspektywie zbioru prac Kruka i członków poznańskiej „Koło Klipsa”: Knafliewskiego, Kurki, Markowskiego. Właściwie w tym jednym przypadku można by mówić, że eliminacja kontekstu polskiego na poziomie praktyki kolekcjonerskiej nie była przeprowadzona do końca konsekwentnie. W 1988 roku, a więc w roku wystawy w Glasgow i w związku z nią, pojawił się jednorazowo zespół kilkunastu prac tych artystów. Co więcej, twórczość Knafliewskiego w 1989 roku uzupełniono rysunkami. Znana ze swej solidarności grupa, która prezentowała się jako całość nie zaś jako zespół pojedynczych twórców¹⁵, stanęła w opozycji do strategii łódzkiego muzeum. Niemniej jednak i instytucji w pewnym sensie udało się spacyfikować charakter tej opozycji. Wszyscy oni reprezentowali tylko fragment grupy, w dalszej perspektywie muzeum zainteresowane było jedynie Krukiem, a na wystawie w Glasgow Kruk i Kurka mieli osobne przestrzenie w różnych miejscach ekspozycji¹⁶.

Jeśli w odniesieniu do strategii kolekcjonerskich Muzeum Sztuki w Łodzi przyjmiemy, że opierały się one na zasadzie unieważniania kon-

¹⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, op. cit., s. 230.

¹⁶ Informacja ta została uzyskana od J. Jedlińskiego w rozmowie przeprowadzonej w Poznaniu w czerwcu 1997 roku.



7. Mirosław Bałka, *Pamiętka I. Komunii św.*, 1985

tekstu sztuki polskiej lat 80. i spojrzymy na nie z perspektywy funkcji muzeum jako instrumentu krytycznego, to instrument ten nadawał sztuce w kolekcji charakter międzynarodowy, konfrontował bowiem ją z profilem instytucji. Praktyka powiązania twórczości wyróżnionych artystów ze sztuką międzynarodową jest widoczna przede wszystkim w przypadku prac Bałki, Kruka, Chlandy i Szewczyka. Wskazuje ona również na szczególne zainteresowanie muzeum tymi działaniami artystycznymi lat 80. i 90., które realizowane były w formach przestrzennych, co stanowi kolejny czynnik charakteryzujący tę kolekcję. Problem izolowania sztuki polskiej z jej naturalnego kontekstu i powiązania jej z międzynarodowym profilem instytucji jest bardziej złożony. Został użyty jako rodzaj generalizacji pozwalający wskazać na różnice pomiędzy zbiorami Muzeum Sztuki w Łodzi, a Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Muzeum Narodowego w Krakowie. Procesu tego nie należy jednak utożsamiać z wpisaniem w charakter instytucji muzealnej efektem izolacji sztuki z jej pierwotnego kontekstu, któremu podlegają wszystkie przedmioty trafiające do zbiorów. Jego znaczenie wychodzi poza generalne konstatacje funkcji muzeum i jego zbiorów, a wynika z dodatkowego wymiaru kolekcji wyłonionego w konfrontacji dyskursu obszaru, z którego przedmioty te się wydobywa, praktyki włączania tych przedmiotów do zbiorów oraz znaczenia udzielonego tym przedmiotom przez kolekcję.

O ile więc przyjmiemy, że kolekcja malarstwa i rzeźby lat 80. i 90. Muzeum Sztuki w Łodzi budowana była w kontekście międzynarodowego profilu instytucji, o tyle zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu odwołują się do innej tradycji, chociaż powstawały w perspektywie podobnych strategii kolekcjonerskich. Porównanie dwóch tak różnych placówek muzealnych, jak Muzeum Sztuki w Łodzi i Muzeum Narodowe we Wrocławiu, może wydawać się nadużyciem, zwłaszcza jeśli rozpatrzymy uwarunkowania działań instytucji. Muzeum Sztuki w Łodzi jest muzeum artystycznym, w którym sztuka XX-wieczna ma uprzywilejowaną pozycję, zaś ono samo „pełni rolę wiodącą w stosunku do muzealnictwa zajmującego się sztuką nowoczesną”¹⁷. Muzeum Narodowe we Wrocławiu to placówka wielodziałowa, która tylko w części zajmuje się sztuką, w tym najnowszą. Różnica ta nie powinna jednak unieważniać porównania, a raczej jedynie uświadomić, że kolekcje sztuki najnowszej funkcjonują w tych placówkach na odmiennych zasadach, odwołują się także do innej tradycji budowania zbiorów.

W historii kolekcjonowania przez wrocławskie muzeum sztuki XX-wiecznej duże znaczenie miały uwarunkowania natury administracyjno-mery-

¹⁷ B. Rymaszewski, *Wstęp do „Raportu o stanie muzealnictwa polskiego”*, „Muzealnictwo”, Warszawa 1982, nr 25, s. 11.

torycznej, związane z faktem, że instytucja ta od 1950 do 1970 roku była muzeum okręgowym. W związku z tym funkcja, jaką miało ono pełnić na Dolnym Śląsku, wiązała się przede wszystkim ze sztuką i historią regionu. Początkowo kolekcja wyraźnie oscylowała w kierunku współczesnej ceramiki i szkła, co wynikało z charakteru kształcenia na wrocławskiej PWSSP. Zbiory ceramiki i szkła, legły u podstaw praktyki systematycznego gromadzenia sztuki współczesnej przez Muzeum Śląskie. Zdeterminowane przez ówczesny profil instytucji nabytki współczesnego malarstwa i rzeźby koncentrowały się więc na środowisku artystów związanych z Wrocławiem, podlegając dalszym obostrzeniom, w postaci administracyjnego zakazu gromadzenia przez muzea okręgowe prac o charakterze abstrakcyjnym¹⁸. W tych warunkach we wrocławskim muzeum w 1968 roku powstał Dział Sztuki Współczesnej. Jego pierwszym kuratorem był Paweł Banaś. Program kolekcjonerski Działu koncentrował się na, traktowanej jako całość, twórczości artystycznej po roku 1945. Koncepcja ta wynikała z założenia, że po roku 1945 zatarty się granice pomiędzy poszczególnymi gatunkami artystycznymi, a także między sztuką warsztatową i użytkową¹⁹. W 1970 roku uległ zmianie profil i zakres działania wrocławskiej instytucji, która została nobilitowana do rangi Muzeum Narodowego. W 1972 roku kierownictwo Działu Sztuki Współczesnej objął Mariusz Hermansdorfer. Wystąpienie na początku lat siedemdziesiątych wspomnianych zmian pozwoliło na przeformułowanie dotychczasowej praktyki kolekcjonerskiej. Wówczas została ostatecznie przełamana bariera środowiskowa, a wraz z nią nastąpiło nasilenie zainteresowania, dotychczas zaniedbywanym, malarstwem, rzeźbą, grafiką i rysunkiem. Bez zmian pozostały natomiast te aspekty programu zbiorów, które w mniejszym lub większym stopniu decydowały o specyfice działalności Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Dolną granicą chronologiczną sztuki współczesnej był nadal rok 1945, utrzymano jej monolityczną strukturę, rozwijano zbiory ceramiki i szkła artystycznego, wreszcie środowisko artystów związanych z Wrocławiem utrzymało swoją uprzywilejowaną pozycję. Jednocześnie opracowane zostały założenia teoretyczne programu zbiorów, które porządkowały zakres eksploracji polskiej praktyki artystycznej. Założenia „scenariusza” kolekcji akcentowały dwie zasadnicze przesłanki, które wyznaczały jej kierunki rozwoju. Pierwsza wynikała z przyjętej wizji historii sztuki dwudziestowiecznej. Zgodnie z nią uproszczony rozwój sztuki XX wieku przebiegał w napięciu

¹⁸ M. Hermansdorfer (wstęp) w: *Polska sztuka współczesna. Katalog zbiorów*, Wrocław 1983, s. 4.

¹⁹ *Ibidem*.

dwóch wielkich tendencji: szeroko rozumianego nurtu ekspresyjnego i nadrealistycznego oraz sztuki o charakterze racjonalnym, m.in. geometrycznym. „Wybór obu nurtów – pisze M. Hermansdorfer, autor koncepcji – podyktowany został przekonaniem, że w ich przemianach i różnorodnych mutacjach najpełniej wyraża się charakter kultury współczesnej”²⁰.

Druga przesłanka budowania zbiorów powiązana została z kolekcjonerską pragmatyką. Aby zbiór sztuki współczesnej uczynić wyrazistym, ograniczono krąg artystów do kilkudziesięciu („najwybitniejszych”), a ich obszerne zestawy prac stanowiły „trzon, wokół którego grupują się wybrane selektywnie kompozycje innych, również młodych autorów”²¹. Początkowo, opracowany w latach 70. program merytoryczny kolekcji, włączony został w ramy organizacyjne Działu Sztuki Współczesnej, chociaż jego założenie, wynikające z przyjętego modelu historii sztuki XX wieku wyraźnie przełamywało chronologiczną barierę 1945 roku. W założonym schemacie źródła współczesnej kultury plastycznej brały bowiem początek w latach dziesiątych stulecia, gdy zaobserwowana dychotomia była najwyraźniejsza. W 1987 roku skorygowano struktury organizacyjne Muzeum Narodowego we Wrocławiu, która jednocześnie wprowadziła podział na poszczególne dziedziny sztuki. Zlikwidowany został Dział Sztuki Współczesnej. Powstały osobne jednostki organizacyjne, w tym Galeria Sztuki XX wieku. W jej skład weszły działy: malarstwa, grafiki, rzeźby, fotografii. Wyłączono z niej zespół ceramiki i szkła artystycznego włączając go do Galerii Rzemiosł Artystycznych i Kultury Technicznej. W efekcie koncepcja kolekcji sztuki współczesnej otrzymała legitymację w strukturze Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Wypracowany i realizowany konsekwentnie od lat 70. program kolekcji muzeum wrocławskiego w swych newralgicznych punktach stykał się z założeniami koncepcji Muzeum Sztuki w Łodzi. W obu przypadkach odpowiedzialne za zbiory działy merytoryczne instytucji przyjmują zbliżone granice chronologiczne dla XX-wiecznej sztuki, według podobnego klucza, złożonego z napięcia dwóch tendencji, sztukę tę się porządkuje, wreszcie strategia kolekcjonerska polega na selekcji artystów, których twórczość reprezentowana jest obszernym zestawem prac. Są też oczywiście różnice. Wynikają one przede wszystkim z faktu, że kolekcja wrocławska nie ma charakteru międzynarodowego, a istniejące w muzeum zbiory sztuki obcej rozwijane są osobno bez takiego zaangażowania jak kolekcja twórczości polskiej. Ponadto Muzeum Sztuki w Łodzi zaangażowane jest przede wszystkim w tradycję „racjonalistyczną”. Natomiast Muzeum Narodowe

²⁰ Ibidem, s. 5.

²¹ Ibidem.

we Wrocławiu podkreśla znaczenie nurtu ekspresyjnego i nadrealistycznego. Różnicę tę szczególnie uwidaczniają zbiory obu instytucji. Pomińmy jednak prezentację całego obszaru zainteresowań tych muzeów. W tym miejscu bowiem interesuje nas przede wszystkim problematyka związana z adaptacją do zbiorów muzeum wrocławskiego malarstwa i rzeźby polskiej lat 80. i 90. Na kolekcję spojrzmy też z perspektywy problematyki tej sztuki.

Jeśli kolekcji malarstwa i rzeźby Muzeum Narodowego we Wrocławiu przyjrzymy się pod kątem zgromadzonej w niej twórczości artystów, których prace można by zaliczyć do tzw. ekspresyjnego malarstwa lub uprawianej w klimacie postmodernizmu sztuki przedmiotu, zawężając pole obserwacji do artystów młodych, debiutujących po 1980 roku, to stwierdzimy, że tak zdefiniowana sztuka reprezentowana jest zaledwie kilkunastoma pracami kilku twórców: Boruty, Minciela, Nitki, Pawłaka i Tarasewicza, a reprezentacja ta ogranicza się jedynie do malarstwa. Z wymienionych, tylko malarstwo Tarasewicza tworzy większy zespół prac złożony z siedmiu płócien²². Pozostali artyści prezentowani są dwoma²³ lub trzema²⁴ obrazami. Biorąc pod uwagę fakt, że zbiory XX-wiecznej twórczości plastycznej Muzeum Narodowego we Wrocławiu stanowią jedne z największych i jedne z bardziej dynamicznie rozwijanych w Polsce wśród muzeów narodowych, obraz kolekcji malarstwa, nie mówiąc już o rzeźbie, lat 80. i 90., oglądany we wskazanej perspektywie wydaje się być wyjątkowo ubogi. Dzieje się tak dlatego, że praktyka kolekcjonerska Muzeum Narodowego we Wrocławiu zupełnie inaczej definiuje sztukę polską po 1980 roku, wiążąc ją, z jednej strony, silnie z kontekstem polskim, z drugiej, rezygnując ze wszystkich tych zjawisk artystycznych i pozaartystycznych, które nadawały wyraz „sztuce młodych”, zarówno lat 80. jak i 90. Sztuce interesującego nas okresu, rozumianej w kategoriach tzw. nowego malarstwa oraz w wypowiedziach powołujących przedmiot nie poświęcono zbyt wiele uwagi. Sytuacja taka wynikała bezpośrednio z przyjętego programu rozbudowy zbiorów, a przede wszystkim konsekwencji, z jaką był realizowany.

²² 7 obrazów bez tytułów z lat 1986-1988.

²³ E. Minciel, *Bez tytułu*, 1993, *Nenufary i mordy*, 1995. Z. Nitka, *Anarchia albo od paleolitu przez Paula Klee, Pencka ... i tak dalej się maluje ...*, 1998, *Małpka patrzy na abstrakcję*, 1998.

²⁴ T. Boruta, *Zwłoki* z cyklu „Eli, Eli Lama Sabachtani?” 1985, *Ecce homo*, 1986, *Wygnanie z cyklu „Eden”*, 1986. W. Pawlak, *cztery obrazy: Dziennik nr 5*, 1989, *Dziennik nr 7*, 1989, *Dziennik nr 10*, 1990, *Dziennik nr 34*, 1991-1992. Por.: *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 2000.



8. Jerzy Kalina, *Płyty pamięci*, 1983

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu została bowiem zaakcentowana sztuka związana z niezależną kulturą artystyczną Polski lat 80., i to głównie osób należących do starszego pokolenia, debiutującego w latach 60. i 70., uczestników alternatywnych struktur obiegu artystycznego.



9. Jacek Waltoś, *Po obu stronach bramy – Sierpniowa Niedziela*, 1981-1983



10. Tadeusz Boruta, *Wygnanie* z cyklu *Eden*, 1986



11. Jerzy Tchorzewski, *Golgota*, 1984

Przede wszystkim przez prace: Dobkowskiego, Dwurnika²⁵, Grzywacza, Kaliny (il. 8), Łukomskiego, Rodzińskiego, Tchorzewskiego, Waltosia (il. 9) oraz zaledwie jednego przedstawiciela młodszego pokolenia – Boruty

²⁵ Do grona artystów niezależnych początkowo zaliczany był także Dwurnik, laureat Nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” za lata 1981-1982, dopóki nie złamał bojkotu „oficjalnych” wystaw, pokazując w roku 1982 swe prace w Biurze Wystaw Artystycz-

(il. 10). Znajdujące się w kolekcji prace tych artystów z lat 80. bezpośrednio uwikłane były w kontekst polityczny Polski tego okresu. W stosunku do kompozycji Dobkowskiego i Tchórzewskiego reprezentacja drugiego obiegu ograniczona została do pojedynczych obrazów – Dobkowskiego „Rok 1984”, Tchórzewskiego „Golgota” (il. 11) – umieszczonych w większym zespole ich prac, stanowiła więc przede wszystkim egzemplifikację twórczości jej autorów. Zainteresowanie alternatywnym obiegiem artystycznym podkreślają również zbiory grafiki i rysunku, w których znajdują się cykle Get-Stankiewicza, Mizerackiej i Waltosia, związane z kulturą opozycyjną.



12. Edward Dwurnik, *Plac Dzierżyńskiego*, 1982

Eksplokacja sztuki lat 80. nie miała jednak charakteru jednowymiarowego, związanego tylko z jednym aspektem tej sztuki. Zbiory muzeum posiadają również prace artystów, których twórczość w pewnym sensie była zbliżona do problematyki tzw. ekspresyjnego malarstwa. Specyficzne jest jednak to, że przykłady tego typu malarstwa pochodzą od artystów starszego pokolenia, głównie debiutujących w latach 70., ale i wcześniej, jak: Bielawski, Ciecierski, Dwurnik (il. 12), Sempoliński (il. 13).

nych. O reakcji środowiska artystów i krytyków wywołanej postawą Dwurnika por. np.: A. Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, Warszawa 1992, s. 115.

Próbie uczynienia ich twórczości reprezentatywną dla dekady można odczytać jako redakcję praktyki wiązania tej sztuki z kontekstem polskim. Malarstwo Bielawskiego, Ciecierskiego, Dwurnika i Sempolińskiego z nim trafiło do zbiorów, znane było w Polsce już od kilkunastu lat, nie niosło więc ze sobą odium nowinkarstwa sztuki obcej i towarzyszące malarstwu młodych. Rezerwa instytucji wobec tej twórczości wynika zresztą

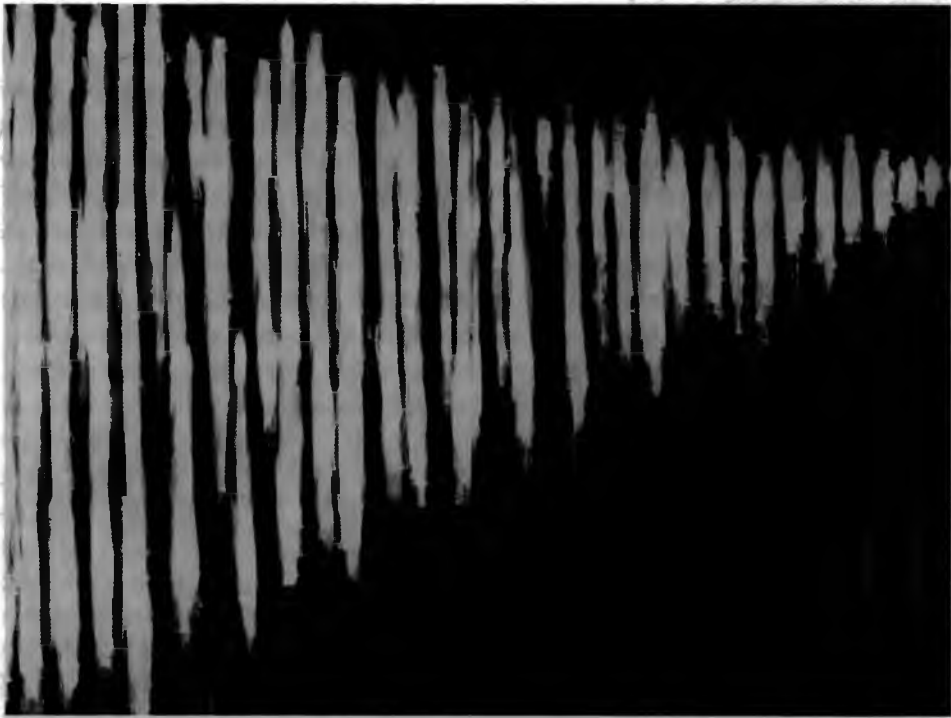


13. Jacek Sempoliński, *Czaszka*, 1985

z przyjętego programu kolekcji, w którym docenia się przede wszystkim artystów znanych, ze znaczącym dorobkiem. Twórcy młodzi mogą jedynie liczyć na selektywną reprezentację w postaci dwóch, trzech prac.

Stosunek do twórczości debiutantów to także czynnik różnicujący kolekcje łódzką i wrocławską. Pierwsza gromadzi sztukę młodych w przeświadczeniu o jej „otwartości”, jej wartościach perspektywicznych, druga przeciwnie – ceni ją raczej wówczas, gdy jest przekonana o jej zamknięciu, dojrzałości, o spełnieniu przez nią istotnej roli w historii sztuki. Stąd problematyczna wydaje się pozycja malarstwa Tarasewicza, którego duży, liczący siedem obrazów zespół prac, został zakupiony w 1987 i 1988 roku, niespełna cztery lata po otrzymaniu przez niego dyplomu (il. 14). Pytanie, czy przypadek Tarasewicza stanowi przykład praktycznej korekty programu kolekcji, czy logiczną jego konsekwencją, pozostawiamy tu jednak bez odpowiedzi.

Podsumowując dotychczasowe rozważania dotyczące zbiorów malarstwa i rzeźby polskiej lat 80. i 90. obu instytucji, przypomnijmy podstawowe różnice. Muzeum Sztuki w Łodzi koncentrując się na sztuce młodych wyrывa twórczość tego okresu z kontekstu pozaartystycznego poprzez,



14. Leon Tarasewicz, *Obraz nr 7*, 1987

z jednej strony, rezygnację ze związanej z aspektem środowiskowym „grupowości” jej autorów, z drugiej, akcentując realizacje przestrzenne tworzone w klimacie postmodernizmu wiąże je ze sztuką międzynarodową. Szczególną rolę w kolekcji odgrywa więc twórczość drugiej połowy lat 80. i lat 90. reprezentowana przez prace Bałki, Chlandy, Kruka oraz znajdujące się w zbiorach na tych samych zasadach kompozycje Szewczyka. Muzeum Narodowe we Wrocławiu twórczość młodych autorów traktuje incydentalnie, a sztuka lat 80. reprezentowana jest przede wszystkim przez artystów starszego pokolenia, którzy byli związani z charakterystycznym dla Polski zjawiskiem w sztuce pierwszej połowy lat 80., czyli twórczością opozycyjną. Kolekcja wrocławska powiązała więc sztukę lat 80. z kontekstem polskim, przy czym nie prezentowała jej przez dorobek młodych autorów, lecz twórców starszego pokolenia.

Perspektywie Muzeum Narodowego we Wrocławiu w pewnym sensie bliska jest praktyka kolekcjonerska Muzeum Narodowego w Krakowie, lecz zbiory tej instytucji pokazują jeszcze inny aspekt malarstwa i rzeźby polskiej lat 80. i 90. Odmienność ta wynikała z charakteru kolekcji krakowskiego muzeum. W Krakowie istotną rolę odgrywała bowiem tradycja gromadzenia sztuki współczesnej związanej z rodzimym środowiskiem artystycznym, pomimo iż już pierwszy statut instytucji przewidywał, że „celem Muzeum jest przedstawić na zebranych okazach stan sztuki w Polsce w całym jej historycznym i bieżącym rozwoju”²⁶. Praktyka kolekcjonerska, szczególnie po 1945, była jednak inna. Wspierały ją założenia teoretyczne, wzmacniające zainteresowanie twórczością miejscowego środowiska artystycznego²⁷, jak i przekazy Wydziału Kultury MRN w Krakowie oraz dary artystów. Chociaż znana również w innych muzeach praktyka powiązania kolekcji z rodzimym środowiskiem twórczym, w Krakowie nabrała szczególnego znaczenia, wynikała bowiem z przekonania, że to ten ośrodek ma szczególne znaczenie w dziejach sztuki polskiej, w tym współczesnej. Przeświadczenie to szczególnie podkreślano w praktyce wystawienniczej krakowskiego muzeum²⁸. Stworzona przez

²⁶ Cytat za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska, B. Małkiewicz, *Zbiory malarstwa polskiego z lat 1845-1945 w Muzeum Narodowym w Krakowie*, maszynopis wstępu do *Katalogu zbiorów polskiego malarstwa nowoczesnego*, t. 2, wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie.

²⁷ H. Blum kładła nacisk na dwa okresy: na sztukę ok. 1900 r. oraz twórczość po 1945 roku. Zainteresowania pierwszym widoczne były zwłaszcza w przygotowywanych przez nią ekspozycjach. Koncentracja na drugim podkreślona została w szczególności w dziedzinie kolekcjonerstwa. Por. J. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Krakowie, (w:) Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, pod red. A. Wojciechowskiego, PAN IS, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992. s. 296.

²⁸ Por. J. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Krakowie, (w:) Polskie życie artystyczne*, op. cit.

Helenę Blum kolekcja sztuki powojennej koncentrowała się niemal tylko na środowisku artystów krakowskich, głównie związanych z członkami Grupy Krakowskiej. Gdy w 1974 roku Helenę Blum zastąpił Mieczysław Porębski, w programie kolekcji nie nastąpiły wyraźne zmiany.

Przebudowa koncepcji kolekcjonerskich Muzeum Narodowego w Krakowie rozpoczęła się dopiero w 1980 roku wraz z objęciem przez Z. Gołubiew kierownictwa nad Galerią Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie. Gołubiew opracowała nowy scenariusz zbiorów. Ogólnie mówiąc jego autorka powróciła do dawnego postanowienia zawartego już w pierwszym statucie muzeum, czyli zaprezentowania polskiego malarstwa w jego pełnym spektrum. Nowy scenariusz koncentrował się jednak na bieżącym rozwoju działalności artystycznej, a całość zbioru rozumiana była jako przykłady środowisk interesujących i znaczących dla sytuacji sztuki w Polsce. Poza tym, również nawiązując do wcześniejszej tradycji, w scenariuszu wyrażono intencję gromadzenia dokonania artystów w ich twórczym rozwoju i w miarę możliwości prezentację tych osiągnięć. Niemniej to nie tylko sam scenariusz, lecz powiązana z nim praktyka kolekcjonerska wpłynęła na charakter powstałego zbioru sztuki lat 80. i 90. w Muzeum Narodowym w Krakowie.

W Krakowie, podobnie jak we Wrocławiu, wpisano sztukę tę w kontekst Polski, z tym że kolekcja krakowska potraktowała ją znacznie szerzej, bardziej akcentując i nie pomijając istotnego dla niej aspektu sztuki młodych. O wizerunku sztuki interesującego nas okresu decydują przede wszystkim prace E. Arend-Sobockiej, M. Bieniasza, A. Bieńkowskiego, T. Boruty, W. Ówiertniewicza, E. Dwurnika, A. Fałata, R. Grzyba, Z. Grzywacza, G. Klamana, Ł. Korolkiewicza (il. 15), P. Kowalewskiego, J. Modzelewskiego, E. Muchy, W. Obrzydowskiego, W. Pawlaka, J. Piotrowicza, St. Rodzińskiego, M. Sobczyka, Ł. Sobockiego, R. Woźniaka.

Wśród wymienionych artystów dużą grupę stanowią debiutujący po 1980 roku, a fakt, że ich kompozycje znalazły się w zbiorach muzealnych w połowie lat 80., dodatkowo wzmacnia argumentację na rzecz akcentowania sztuki młodych. W porównaniu zatem do kolekcji wrocławskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie od sztuki interesującego nas okresu nie wymagano „dojrzałości” jej twórców. Również w inny sposób została ona odniesiona do kontekstu polskiego, chociaż i tu, związane ją z kulturą niezależną pierwszej połowy lat 80. W Krakowie aspekt sztuki niezależnej został wysunięty na plan pierwszy, nie tłumiono go, tak jak we Wrocławiu, np. kryjąc w większym zespole prac artysty, w którym tylko część była z aspektem tym związana. I chociaż sztuka drugiego obiegu reprezentowana była w porównywalnym stopniu zarówno przez artystów najmłodszych, jak i starszego pokolenia, to w perspektywie języka tej



15. Łukasz Korolkiewicz, *Krzyż w zimie*, 1983

sztuki, umieszczano ją w obszarze zainteresowań debiutantów. Wszystkie obrazy wymienionych twórców operują językiem zbliżonym do „nowej ekspresji”, której to język konotował sztukę młodych. Podobnym środkami formalnymi, tzw. „rzeźby postmalarskiej”, operuje *Kłęcząca*²⁹ (il. 16) Klama-na, jedyna rzeźba w zbiorach ze sztuką tą związana. Ilustracja specyfiki twórczości polskiej pierwszej połowy lat 80. poprzez pryzmat malarstwa młodych następuje tu jeszcze w inny sposób, nie spotykany ani w Łodzi ani tym bardziej we Wrocławiu. W Krakowie bowiem nie rezygnuje się z aspektu „grupowego” tej twórczości. Wręcz przeciwnie, krakowska instytucja, kupując w 1986 roku kolekcję warszawskiej „Gruppy” (il. 17-20) (a dokładnie jej pięciu członków Grzyba, Kowalewskiego, Modzelewskiego, Sobczyka i Woźniaka)³⁰ jako jedyna podkreśliła ten specyficzny przejaw ówczesnej praktyki artystycznej w Polsce.

Na zakup „Gruppy” trzeba oczywiście spojrzeć jako na logiczną konsekwencję przyjętego w 1980 roku scenariusza zbiorów, który jednocześnie

²⁹ Rzeźba stanowi depozyt w zbiorach MNK.

³⁰ Prócz obrazów Włodzimierza Pawlaka, które uzyskano dopiero w 1990. O obrazy te zabiegano w trakcie realizacji zakupu w 1986 roku.



16. Grzegorz Klaman, *Kłęcząca*, 1983



17. Ryszard Grzyb, *Doberman w metafizyce*, 1983



18. Paweł Kowalewski, *Błękitny kwadrat na błękitnym tle*, 1983



19. Marek Sobczyk, *Topielec*, 1983-1984



20. Ryszard Woźniak, *Portret Ryśka Grzyba*, 1984

podkreślił specyfikę kolekcji krakowskiego Muzeum Narodowego w stosunku do innych publicznych zbiorów sztuki polskiej lat 80. W praktyce kolekcjonerskiej miał on jednak o wiele poważniejsze znaczenie. Silna pozycja w kolekcji krakowskiej sztuki młodych i związanej z kulturą niezależną jest bowiem wynikiem jednego z bardziej spektakularnych zakupów sztuki współczesnej w zbiorach publicznych lat osiemdziesiątych. Chodzi tu o, przyjmując nomenklaturę pracowników krakowskiego muze-



21. Andrzej Bieńkowski, *Rozmowa kontrolowana*, 1982

um, tzw. „zakup warszawski”, który odbył się w 1986 roku. Przedmiotem jego była przede wszystkim właśnie twórczość „Grupy”, lecz także Bielańskiego, Bieńkowskiego (il. 21), Ciecierskiego, Dwurnika, Gierowskiego, Korolkiewicza, Sapetto, Sempolińskiego, Sienickiego, Sikorskiej, Wańka. Dzięki temu zakupowi, obejmującemu kilkadziesiąt prac, została w zasadniczym stopniu zmieniona również orientacja środowiskowa kolekcji. Odtąd dominująca w zbiorach rola ośrodka krakowskiego została poważnie osłabiona dużą ilością prac artystów z Warszawy.

„Zakup warszawski” ma jeszcze swój jeden wymiar, związany z problematyką kolekcjonerską. Stanowi on bowiem pretekst do zadania pyta-

nia, w jaki sposób sztuka lat 80. i 90. zgromadzona w zbiorach muzealnych wpłynęła na kolekcje poszczególnych muzeów, poza oczywistym faktem, że je fizycznie powiększyła. Inaczej mówiąc, jest to pytanie o to, czy sztuka ta odegrała istotną rolę w kształtowaniu charakteru kolekcji interesujących nas muzeów.

W przypadku Muzeum Narodowego w Krakowie, rozproszona w różnych ośrodkach miejskich polski praktyka artystyczna pierwszej połowy lat 80. umożliwiła przełamanie koncentracji na lokalnym środowisku artystycznym i nadanie kolekcji nowego oblicza. W tym miejscu nie jest istotne, czy wcześniej sztuka polska oferowała takie możliwości. Ważny wydaje się fakt, że to w latach 80. przebudowano wizerunek zbiorów krakowskich. Przy czym przebudowę tę należy wiązać ze specyfiką tej kolekcji. Nie oznaczała ona bowiem radykalnej zmiany ilościowej, a raczej transpozycję jakościową. W zbiorach krakowskich w latach 80. i 90. pojawiają się przecież nadal twórcy związani z miejscowym środowiskiem artystycznym (wówczas m.in.: została uzupełniona kolekcja prac artystów grupy „Wprost”), i to w ilości nieporównanie większej niż przedstawiciele innych ośrodków. Niemniej jednak trwale miejsce w niej znaleźli również reprezentanci innych środowisk, których prace zyskały na tyle silną pozycję, iż pozwoliło to na zbudowanie indywidualnego wizerunku sztuki interesującego nas okresu. Odtąd prace artystów spoza z Krakowa znajdują się w tej kolekcji na tych samych zasadach, co dorobek autorów związanych z tym miastem.

W przypadku Muzeum Sztuki w Łodzi problem relacji zbiorów sztuki polskiej lat 80. i 90. do całości kolekcji jest bardziej złożony. Twórczość związana z „nową ekspresją” stanowiła dla łódzkiej instytucji, tradycyjnie akcentującej tendencje „racjonalistyczne”, trudne wyzwanie. Wymykała się ona muzeum nie tylko ze względu na swoje kierunki zainteresowań, ale również z powodu trudności związanych z warsztatem, jakim się posługiwała. Zdaniem U. Czartoryskiej artystyczne akcje, efemeryczne instalacje przestrzenne, czy też rzeźby dużego formatu nie pasowały do założeń Muzeum Sztuki³¹. Gdzie indziej też ulokowano zainteresowania instytucji. W zbiorach pojawiło się ekspresyjne malarstwo, które przypomnijmy, zakupiono głównie z powodu wystawy w Glasgow. Ono zmieniło dotychczasową orientację kolekcji. Zmiana ta nie była jednak radykalna, ponieważ złączyła ją kolekcja Bałki, Chlandy, Kruka, Szewczyka. Ich twórczość łączyła bowiem zarówno problematykę sztuki tworzonej w klimacie postmodernizmu z tradycją analityczną. Stąd niewątpliwa zmiana

³¹ U. Czartoryska, *The Collection since 1945 in the Polish Context*, (w:) *Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992*, op. cit., s. 253.

praktyki kolekcjonerskiej Muzeum Sztuki w Łodzi wpisała się zarówno w tradycję placówki, jak i ją przekroczyła.

Inaczej problem ten, tj. relacji sztuki lat 80. do całości kolekcji wyglądał w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Tutaj zbierano prace, które niemal wyłącznie wpisywały się w specyfikę zbiorów i odpowiadały realizowanej strategii kolekcjonerskiej. O żadnym przekroczeniu nie było mowy. Powstaje zatem pytanie, dlaczego kolekcja, która tradycyjnie gromadziła sztukę nawiązującą do nurtu ekspresyjnego unikała ze swej „natury” ekspresyjnego malarstwa młodych. Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie – to również próba wskazania priorytetów programu zbiorów i polityki kolekcjonerskiej instytucji. Poprzez pryzmat kolekcji sztuki lat 80. widać wyraźnie, że muzeum wrocławskie w swej praktyce kolekcjonerskiej stawia na pierwszym miejscu „dojrzałość” jej twórców, problem formalnego języka prac sytuując w dalszej kolejności. Dlatego brak w kolekcji kompozycji Bałki, Koziry, Kruka, Modzelewskiego to nie tylko efekt „prozaicznego braku pieniędzy na zakupy”, jak twierdzi Sarzyński w związku z omówieniem na łamach „Polityki” wydanego katalogu zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, lecz raczej rezultat przyjętych preferencji³².

*

Przedstawiona analiza muzealnych kolekcji sztuki lat 80. i 90. zgromadzonych w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym we Wrocławiu i Muzeum Narodowym w Krakowie to próba uchwycenia specyfiki tych kolekcji oraz procesu kolekcjonowania, rozumianego jako zespół czynności współtworzących dyskurs kolekcji. Próba abstrahująca od wnikliwej analizy uwarunkowań zjawiska kolekcjonerstwa w kontekście muzealnym, koncentrująca się na głównych wątkach zbierackich poszczególnych kolekcji, które definiują ich charakter, świadomie niwelująca skomplikowany układ wzajemnych zależności merytorycznych i pozamerytorycznych, determinujących funkcjonowanie kolekcji muzealnej. Analizę tę należy więc rozumieć jako jedną z możliwych propozycji interpretacyjnych kolekcji, nie aspirujących bynajmniej do całościowego ujęcia i przedstawienia obrazu kolekcji.

³² P. Sarzyński, *Wieczne pióra, Brylant ze skazą*, „Polityka”, nr 16, z dnia 15 IV 2000.

Źródło ilustracji:

1. Marek Chlanda. *Sculptures and Drawings*, [kat. wystawy] Tel Aviv Museum of Art 1993.
2. *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Galeria Zachęta, Warszawa 1991.
3. *Polish Realities. New Art from Poland, Third Eye Centre*, Glasgow, Muzeum Sztuki, Łódź 1988.
4. *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Galeria Zachęta, Warszawa 1991.
5. Mariusz Kruk. *Obiekty i instalacje*, [kat. wystawy] Muzeum Sztuki w Łodzi 1996.
6. *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Galeria Zachęta, Warszawa 1991.
7. *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Galeria Zachęta, Warszawa 1991.
8. *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.
9. *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.
10. *Art from Poland 1945 – 1996*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997.
11. *Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.* [kat. wystawy] Wydawnictwo Galerii Zachęta, Warszawa 1990.
12. *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.
13. *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.
14. *Sztuka Polska XX wieku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000.
15. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
16. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
17. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
18. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
19. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
20. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
21. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

MUSEUM COLLECTIONS OF CONTEMPORARY POLISH PAINTING AND SCULPTURE: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE COLLECTIONS OF THE MUSEUM OF ART IN ŁÓDŹ, THE NATIONAL MUSEUM IN WROCLAW, AND THE NATIONAL MUSEUM IN CRACOW

Summary

The subject of the article is a comparative analysis of the collections of Polish painting and sculpture of the 1980s and 1990s housed in the Museum of Art in Łódź, the National Museum in Wrocław, and the National Museum in Cracow. The analysis focuses on the essential features of the collections which determine their individual character. Thus, the article makes an attempt at an overview of each collection and deliberately omits a variety of factors influencing the practice of art collecting in a museum while taking into account the process of collecting, which reveals the premises of the "inner" discourse of a given collection understood as a sort of materialisation of a specific field of art history.

The context for the comparison of the collections in question is the issue of the discourse of Polish art of the 1980s and 1990s, an issue formulated in theoretical statements of art history and criticism as well as in confrontation with the individual tradition and programme of each collection. The differences revealed in the course of the analysis make it possible to see the collections of contemporary Polish painting and sculpture in the scrutinised museums as dynamic entities, each of a specific character and each interpreting the problematic of contemporary art in its own way; entities which have emerged in the context of individual strategies and programmes of art collecting.