

ANDRZEJ TUROWSKI

## MUZEA KULTURY ARTYSTYCZNEJ

Z punktu widzenia społecznych badań nad sztuką istotne jest obserwowanie funkcjonowania instytucji artystycznych wewnątrz nurtów sztuki, a nie jedynie jako kontekstu działalności twórczej. Obok wystawy — muzeum jest tą instytucją, której dynamika zdolna jest integrować sferę kultury wizualnej i poetyki obrazowej. Szczególne losy nurtu konstruktywistycznego, jego miejsca historycznego, problematyki społecznej i formułowanego programu artystycznego — mogą być dla XX wieku modelowym przykładem rozległości obszaru, w którym rządzi jednorodna zasada strukturalizująca dzieła sztuki oraz instytucje artystyczne. Historia muzeum konstruktywistycznego jest wewnętrznym składnikiem historii tego nurtu, który w sposób zasadniczy zmienił nie tylko pojęcie obrazu, lecz i role społeczne twórcy i widza, tak jasno widoczne właśnie w perspektywie nowych zadań stawianych przed muzeum.

W 1918 roku w Rosji porewolucyjnej w ramach Ludowego Komisarjatu Oświaty (Narodnyj Komisarjat Proswieščenia — Narkompros) istniały odrębne Oddziały Sztuk Przedstawiających (Izobrazitel'nych Iskusstw — IZO) oraz Muzeów i Ochrony Zabytków (Muzeja i Ochrazy Stariny). Program oddziału muzealnego nie zakładał jednak bezpośredniej i całkowitej reorganizacji dotychczasowego muzealnictwa — określając jako cel swojej działalności bieżące zabezpieczenie dotychczasowych zbiorów oraz państwową ochronę dotąd prywatnych kolekcji dzieł sztuki. Natomiast oddziałem inicjującym głębokie zmiany w strukturze i celach placówek muzealnych był przede wszystkim Oddział Sztuk Przedstawiających — IZO. Kolegia Artystyczne tego Oddziału były jego „organem kierującym i inicjującym” i zawsze stawiały przed sobą, choć rozumiały to w sposób swoisty, jako pierwszoplanowe zadanie „ochronę sztuki przeszłej, obecnej i przyszłej”<sup>1</sup>. W strukturze Oddziału istniał

<sup>1</sup> Por.: S. Dymšic-Tolstaja, *Četyre mesjaca raboty*, *Vestnik Žizni*, 1918, nr 1, s. 72; *Otčet o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa*,

odrębny pododdział moskiewskiego IZO zajmujący się pracami artystycznymi (Podotdel' Chudożestwennyh Rabot)<sup>2</sup>, który proponował nowe spojrzenie na całokształt spraw muzealnych. Zasadniczym założeniem wypracowanego tam programu był podział prac w dziedzinie muzealnictwa na „naukowo-artystyczne” i „artystyczne”; pierwsze należały do kompetencji powołanych komisji muzealnych, drugie artystycznych. Równocześnie moskiewskie kolegia Oddziału IZO przyjęły projekt zaproponowany przez W. Tatlina i S. Dymśic-Tolstoj w sprawie organizacji Muzeum Sztuki Współczesnej<sup>3</sup>. Natomiast sekcja budowlana pododdziału, w pierwszym półroczu 1918 roku, przystąpiła do opracowania planów centrum artystycznego przy Muzeum Sztuki Nowoczesnej — w którym projektowano, prócz wystaw czasowych, pomieszczenia na sale wykładowe, sale przeznaczone na mitingi artystyczne, mieszkania i pracownie twórców, laboratoria badawcze technologii produkcji farb, a także specjalne pracownie eksperymentalne w dziedzinie sztuki współczesnej<sup>4</sup>.

Ta żywa już od początku 1918 roku dyskusja nad kształtem nowego muzeum sztuki i centrum artystycznego przebiegała w kontekście niewiele ją wyprzedzających projektów reformy nauczania artystycznego i była zawsze powiązana z ideą tworzenia instytutów naukowo-artystycznych zajmujących się badaniami w dziedzinie sztuki<sup>5</sup>. Pomysł mo-

Изобразительное Искусство, 1919, nr 1, s. 50-52; *Spravočnik Otdela Nar. K. po Pr.*, Moskwa 1920, s. 9-13. W. Tatlin był kierownikiem tego Oddziału od marca 1918 roku do maja 1919 roku a po przeniesieniu ogólnorosyjskich IZO do Moskwy stał na czele moskiewskich kolegiów IZO, które z czasem też były uważane za ogólnorosyjskie.

<sup>2</sup> Przez krótki czas w 1918 roku pododdziałem tym kierował K. Małowicz.

<sup>3</sup> S. Dymśic-Tolstaja, op. cit., s. 73.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Związki te były podtrzymywane i realizowane aż po lata trzydzieste z coraz wyraźniejszą tendencją do preferencji instytutów na niekorzyść muzeów. Problem współdziałania postawiony w pierwszych miesiącach po Rewolucji miał na celu różne rozłożenie akcentów między instytucjami. Wczesne dyskusje na ten temat zostały omówione w cytowanym wyżej artykule Dymśic-Tolstoj, później problem ten powracał choćby w dyskusjach o ścisłym powiązaniu „Wchutemasu” i „Inchuku” w Moskwie, a także w omawianym niżej przekształceniu Muzeum Kultury Artystycznej w Piotrogrodzie na Instytut Kultury Artystycznej. Miejsce Muzeum w strukturze moskiewskiego „Inchuku” i „Wchutemasu” było przedmiotem jednego z zebrań Roboczej Grupy Obiektywnej Analizy „Inchuku” w maju 1921 roku, na którym A. Rodzenko wygłosił wykład „O Muzeum Kultury Artystycznej”, a dyskusja ciągnęła się jeszcze przez dwa kolejne posiedzenia. Między innymi wzięli w niej udział: B. Stepanowa, N. Udalcowa, D. Stenberg, I. Kliun, L. Popowa, N. Tarabukin. Por.: S. O. Chan-Magomedov, *Rabocząja Gruppy Ob'ektivnogo Analiza Inchuka. Problemy istorii sovetskoj architektury. Sbornik naučnyh trudov*, Moskwa 1978, nr 3, s. 55.

skiewskiego centrum artystycznego w swej pierwotnej formie integrował te trzy inicjatywy instytucjonalne w sztuce, które z biegiem czasu i w trakcie różnych losów ich realizacji stały się instytucjami konstruktywistycznej awangardy. Przekonanie o konieczności głębokich zmian w zakresie życia artystycznego wynikających ze „zmiany samej zasady sztuki” prowadzić miało — zdaniem artystów administrujących kulturą — do pełnej realizacji swobody twórczej poprzez przyswojenie techniki artystycznej, teorii i historii sztuki.

Wychodząc z tego założenia piotrogrodzkie kolegia Oddziału IZO zmierzały w organizacji pracy artystycznej w trzech kierunkach: tworzenia laboratoriów pozwalających na opracowywanie procesów technicznej obróbki materiałów stosowanych w sztuce; rozwijanie teorii sztuki w powiązaniu z naukowymi metodami estetyki i psychologii; poznawanie historii sztuki opartej na szerokich naukowo-artystycznych podstawach<sup>6</sup>. Zadania stawiane przed Muzeami Kultury Artystycznej — ponieważ tak je odtąd zazwyczaj nazywano, a których idea w piotrogrodzkim IZO przybrała skonkretyzowany kształt teoretyczny na początku 1919 roku, była częściową odpowiedzią na sformułowane wyżej założenia. Przekonani o konieczności pełnej demokratyzacji sztuki, a zarazem profesjonalnej doskonałości rzemiosła artystycznego — członkowie kolegiów sformułowali dziesięć tez programujących charakter i działanie przyszłych muzeów<sup>7</sup>. Kultura artystyczna była w nich rozumiana jako sfera obiektywnych wartości zawodowych, a te z kolei, dynamiczne i kreacjonistyczne w swej istocie, mogły być tylko wynalazcze. Kultura artystyczna, w ówczesnym pojęciu, utożsamiana więc była z awangardą. Sferę jej rzemiosła artystycznego podlegającego eksperymentom i twórczym przekształceniom określały elementy struktury artystycznej takie jak materiał, barwa, przestrzeń, czas (ruch), forma oraz technika. One też, obiektywnie wymierzalne, poddające się naukowym badaniom oraz możliwe do przekazania w pracy dydaktycznej — miały być treścią nowej ekspozycji muzealnej.

W pierwszej połowie 1919 roku w Piotrogradzie odbyła się kilkudniowa konferencja moskiewskich i piotrogrodzkich muzeologów oraz artystów poświęcona problematyce bieżącej i przyszłej pracy muzealnej<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Deklaracija Petersburskoj Kollegii po delam Iskusstva i Chudożestvennogo Prosvieščenijsa po voprosu o petersburskoj Akademii Chudożestv*. Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1919, nr 1, s. 84.

<sup>7</sup> *Polożenijsa Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv i Chudożestvennoj Promyšlennosti po voprosu o „Chudożestvennoj Kul'ture”*. Iskusstvo Komuny, 1919, nr 11, s. 4 (przedrukowane w *Izobrazitel'noe Iskusstvo*, 1919, nr 1, s. 73 - 74).

<sup>8</sup> *Konferencija po delam muzeev*. Iskusstvo Komuny, 1919, nr 11, s. 3 - 4; nr 12, s. 1 - 4.

Zgodnie z hasłami deklaracji piotrogrodzkiego IZO<sup>9</sup>, przyjętej na posiedzeniu kolegium kilka dni przed zjazdem, mówiącej o tym, że artyści są jedynymi osobami kompetentnymi w dziedzinie sztuki, szczególnie współczesnej — idee teoretyków, krytyków i artystów, a nie licznie występujących muzeologów, odniosły na samej konferencji największy sukces. „Życie — pisał K. Malewicz — wyrwało z rąk muzeologów współczesność i to czego oni nie konserwowali”<sup>10</sup>.

Podstawą rozpoczęcia dyskusji na konferencji w Pałacu Sztuki po wykładzie A. Łunaczarskiego była deklaracja Oddziału IZO odczytana przez N. Punina i rozpowszechniona w rozdawanej ulotce. Wezwaniu do tworzenia „muzeów teoretycznej kultury artystycznej” towarzyszyły w deklaracji hasła nawołujące do „uwalniania sztuki przeszłej od martwego historycznego pedantyzmu”. „Artyści! — pisano — pokażcie, że wasze rzemiosło — to wielkie rzemiosło każdego człowieka. Artyści! Dzieło artystycznego wychowania — to wasze dzieło, bowiem wy jedyni jesteście odpowiedzialni za twórczość artystyczną. Artyści! Umacniajcie się w walce o swoją profesjonalną kulturę przyszłości przeciw panowaniu nad sztuką fetyszyzmu przeszłości! Artyści całego świata! Język, którym wy mówicie, jest zrozumiały dla wszystkich narodów”<sup>11</sup>.

Dalsze wypowiedzi, publikowane później na łamach „Iskusstwa Komuny” w formie tez, były rozwinięciem ogólnych założeń, a zarazem ich indywidualną modyfikacją. N. Punin mówił o związkach artysty z muzeum, O. Brik — o miejscu muzeum wśród problemów proletariackiej kultury, A. Griszczenko wskazywał na szczególne znaczenie muzeów kultury malarskiej<sup>12</sup>. Postulowano, zgodnie z propozycją Brika, stworzenie, jako podstawy pozyskiwania eksponatów dla wszystkich muzeów nowo powstających i reorganizowanych, specjalnego centralnego zbioru — banku, na który składałyby się prace artystów wytypowanych zgodnie z opracowaną listą<sup>13</sup>; dzieła te byłyby następnie przekazywane w za-

<sup>9</sup> *Deklaracija Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv i Chudožestvennoj Promyšlennosti po voprosu o prinicipach muzevedenija, prinjataja, Kollegiej Otdela w zasedanii 7 fevralja 1919 g., Iskusstvo Komuny, 1919, nr 11, s. 1.* (a także: *Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1919, nr 1, s. 85*).

<sup>10</sup> K. Malevič, *O Muzeu*. *Iskusstvo Komuny, 1919, nr 12, s. 2.*

<sup>11</sup> *Deklaracija Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv*, op. cit.

<sup>12</sup> Por.: *Tezisy po dokladu O. Brika „Muzei i proletarskaja kul'tura”*; *Tezisy po dokladu N. Punina po voprosu ob otnošenii chudožnika k muzejnoj dejatel'nosti*; *Tezisy po dokladu chudožnika Griščenko „Muzei živopisnoj kul'tury” prinjatyje Otdelom Izobrazitel'nych Iskusstv Moskvy i Petrograda*; *Tezisy po dokladu S. Čechonina o chudožestvennoj promyšlennosti i chudožestvenno-promyšlennom muzeu*. *Iskusstvo Komuny, 1919, nr 11, s. 4* (a także: *Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1919, nr 1, s. 86 - 87*).

<sup>13</sup> Listę artystów, którzy mieli być reprezentowani w muzeach, miała ułożyć specjalna komisja powołana w wyniku propozycji złożonej w referacie S. Dym-

leżności od potrzeb do poszczególnych muzeów w dużych lub prowincjonalnych miastach. Nawoływano do respektowania słusznych roszczeń artystów dotyczących decydowania w sprawach muzealnych. Wskazywano na konieczność ścisłego powiązania naukowej pracy muzealnej ze współczesną działalnością artystyczną; a zarazem takiego eksponowania dzieł przeszłych, aby mogły one służyć bieżącej twórczości. „Współczesne muzeum — głosił Punin — to instytut naukowy”<sup>14</sup>.

W wyniku decyzji podjętych na konferencji została powołana specjalna komisja do organizacji muzeów. Cel sformułowany w pracach tej komisji sprowadzał idee muzeów do „przedstawiania etapów osiągnięć czysto malarskich w zakresie metod i środków w malarstwie wszystkich czasów i narodów” oraz ukazania „sposobów wzbogacania środków malarskiego wyrażania”<sup>15</sup>. Muzea nie stawiają sobie za zadanie, pisał dalej Kandinsky, ujęcia twórczości danego artysty, ukazania rozwoju sztuki w jednej epoce lub kraju, lecz dążą do pokazania, niezależnie od kierunku, tylko tych dzieł, które stosują nowe metody. Wskazują na historyczny rozwój malarstwa z punktu widzenia przekształcania materiału tak rzeczywistego, jak i sfery wyobraźni.

Sformułowane przez komisję<sup>16</sup> cele Muzeów Malarskiej i Plastycznej Kultury — bo tak zwano je w statucie opracowanym przez komisję — miały być trojakiemu rodzaju. Pierwszy cel — artystyczno-naukowy — sprowadzał się do postulowania doświadczeń i „wynalazczości w dziedzinie nauki o sztukach przedstawiających od strony teoretycznej, a szczególnie w dziedzinie ogólnych problemów formy, problemów materiału, jego wyboru i obróbki, a wreszcie podejścia do niego we wszystkich czterech rodzajach sztuki”. Drugi cel — wystawienniczy — miał znaczenie wychowawcze, w ramach którego szczególnie silnie akcentowano wśród pokazywanych prac „stronę techniczną, technicznego doskonalenia — podnoszenia w pierwszym rzędzie wartości rzemiosła artystycznego”. Wreszcie trzeci cel — pedagogiczny — nakazywał powiązać ściśle powstające muzea z uczelniami artystycznymi „dając materiał oraz możliwości pokazania studentom rozwoju sztuki z punktu widzenia poszu-

---

znie-Tokstoj i W. Tatlina, a następnie została ona przygotowana przez komisję powołaną po piotrogrodzkiej konferencji. Spis dzieł i artystów, którzy byli reprezentowani w centralnym zbiorze muzealnym publikuje *Otčet o dejatel'nosti Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa*, op. cit., s. 74.

<sup>14</sup> N. Punin, *K itogam muzejnoj konferencii*. Iskusstvo Komuny, 1919, nr 12, s. 1.

<sup>15</sup> W. Kandinsky, *Muzei Živopisnoj Kul'tury. Chudožestvennaja Žizń*, 1920, nr 2, s. 18 - 20.

<sup>16</sup> *Položenie o Muzejach Živopisnoj i Plastičeskoj Kul'tury. Spravočnik Otdela IZO...*, op. cit., s. 117 - 121.

kiwań czysto artystycznych, zadań i osiągnięć sztuki". Zdaniem komisji cele te będzie można osiągnąć przez organizowanie określonych oddziałów w powstających muzeach, w nich zaś jako nieodzowny i podstawowy widziano oddział „eksperymentalnej techniki malarskiej”, gdzie byliby prowadzone „doświadczenia zaczynające się od formalnej konstrukcji aż do techniki w dosłownym tego słowa znaczeniu: doświadczenia nad środkami malarskiego i plastycznego wyrażania wychodzące z rąk eksperymentującego artysty”. Inne proponowane oddziały to oddział sztuki przemysłowej, rysunku i grafiki, a wreszcie „sztuki syntetycznej”. Ostatni z nich miał w strukturze muzeów — obok eksperymentalnego — odgrywać istotną rolę. Wynikała ona z przekonania artystów, członków komisji, o charakterze i kierunku ewolucji sztuki współczesnej, której uwieńczeniem zdaniem np. Kandinsky'ego — miała być monumentalna synteza sztuk. Oddział ten miał zatem prowadzić badania nad „syntetycznymi dziełami sztuki, a więc takimi, które zawierają w sobie czyste elementy dwóch lub trzech sztuk: malarstwa, rzeźby, architektury”. Statut opracowany przez komisję był pod wyraźnym wpływem koncepcji Kandinsky'ego, można też przypuszczać, że on sam odegrał istotną rolę w jego redagowaniu<sup>17</sup>. Korespondował z tymi ideami cytowany już artykuł Kandinsky'ego o Muzeach Kultury Malarskiej, pochodzący z 1920 roku, referujący wyniki konferencji piotrogadzkiej — zabarwiony licznymi własnymi przemyśleniami artysty wykraczającymi stroniczo poza ton sprawozdawczy. Przede wszystkim w samej nazwie muzeów odwoływał się on do terminu zaproponowanego przez A. Griszczenkę, odrębniego od używanego zawsze przez Brika i Punina określenia Muzeów Kultury Artystycznej. Kładł tym samym nacisk na przemiany dokonujące się w obrębie kompozycji malarskiej, a nie w całej sferze „awangardowej kultury wynalazku”, a było to zapewne związane z funkcją, jaką w sztuce współczesnej wyznaczał artysta malarstwu w ramach „syntetycznej sztuki monumentalnej”. Zwróćmy na marginesie uwagę, że poję-

<sup>17</sup> Szczególnie istotne były głoszone w tym czasie poglądy Kandinsky'ego na sztukę określaną mianem „syntetycznej” lub „monumentalnej”. Por.: W. K a n d i n s k y, *O velikoj utopii*. Chudožestvennaja Žizn', 1920, nr 3, s. 2-4; a szczególnie: *Institut Chudožestvennoj Kul'tury v Moskwie (INChUK) pri otdelie IZO NPK. Schematičeskaja programma rabot po planu W. W. Kandinskogo*. W: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*. Materiały i dokumentacja pod red. I. Maca, Moskwa 1933, s. 126-139. Por. również omówienia: S. O. C h a n - M a g o m e d o v, *V. Kandinskij o vosprijatii i vozdejstvii sredstv chudožestvennoj vyrazitel'nosti*. Trudy WNIITE, ser. Techničeskaja Estetika, vyp. 17, Problemy obraznogo myšlenija i dizajna, Moskva 1978, s. 77-96; tenże, *Sekcija Monumental'nogo Iskusstva In-chuka*. Problemy istorii sovetskoi architektury. Sbornik naučnych trudov, Moskva 1977, nr 3, s. 18-23.

cie „kultury materialnej”<sup>18</sup> wprowadzone przez W. Tatlina oraz wyżej wskazane pojęcia „kultury malarskiej” i „kultury artystycznej” — wynikały z szerszego kontekstu teorii artystycznych proponowanych przez ich twórców i mimo istotnych podobieństw oraz zależności w obrębie kierunku, w ostateczności do tych partykularnych teorii się odnosiły i w powiązaniu z nimi podlegały modyfikacjom.

Interesujące z tego punktu widzenia są wypowiedzi K. Malewicza widzącego wśród najbliższych „naszych zadań”<sup>19</sup> powołanie i zbudowanie prócz Centralnego Muzeum Sztuki Współczesnej w Moskwie podobnych do niego muzeów prowincjonalnych. „W Kolegiach Artystycznych — pisał on w 1919 roku — postawiono problem muzeum sztuki współczesnej, potem mówiono o muzeach kultury malarskiej i stanęło na tym, że nowo powstające muzea będą preferowały jako podstawę kulturę malarską. To jest ogromny błąd, ogromny krok wstecz...”. Pisał dalej: „mnie się wydaje, że muzeum nie może opierać się na bazie kultury malarskiej, a ogólnie powinno gromadzić dzieła, których formy przyczyniają się do budzenia z martwoty, dynamizują życie, twórczość wyprowadzają z labiryntów specyficznych, wyodrębnionych specjalności”.

W innym artykule<sup>20</sup>, pochodzącym z tego samego roku, a odnoszącym się wyraźnie do dyskusji prowadzonych w czasie piotrogrodzkiej konferencji, artysta formułował swoje poglądy w jeszcze bardziej radykalnej formie. Podkreślając, że współczesności potrzebna jest tylko „żywa energia życiowa”, widział ją w „unoszących się żelaznych belkach, semaforach barwnych na nowej drodze”. Znaczący to, pisał dalej, że odnajdujemy ją „na ulicy i w domu, w sobie i na sobie — jednakowo żywą, i tutaj jest nasze żywe muzeum... Nasze dzieło uniesiemy ku nowemu i przyszłemu. Nie żyjemy w muzeach. Nasza droga leży w przestrzeni a nie w walizce przeżytego...”. Deklaracja ta ma oczywiście charakter wykraczający poza techniczny plan powołania muzeum — a w samych sformułowaniach wielokrotnie podkreślanie w tekście słowa „żywy” ma swoje odniesienie do wspólnego rosyjskiego źródła słowa malarstwo — „żiwopis”.

Istotne uwagi Malewicza wyrażone w tym samym czasie, a dotyczące

<sup>18</sup> A. A. Stragilev, *Ob odnoj koncepcii dizajna v architekture*. Problemy istorii sovetsoj architektury. Sbornik naučných trudov, Moskva 1978, nr 4, s. 30.

<sup>19</sup> K. Malevič, *Naši zadaci*. Izobrazitel'noje Iskusstvo, 1919, nr 1, s. 27-30; dalsze cytaty pochodzą z drugiej części tego artykułu zatytułowanej „Os' cveta i ob'ëma”. Na marginesie należy dodać, że ten numer „Izobrazitel'nogo Iskusstva” ilustrowany jest pracami artystów wchodzącymi w skład centralnego zbioru przeznaczanego dla Muzeów Kultury Artystycznej.

<sup>20</sup> K. Malevič, *O muzee*, op. cit.

już szczegółowej organizacji muzeum, znajdujemy w cytowanym poprzednio artykule<sup>21</sup>. Malewicz przechodząc w nim do aranżacji przestrzeni muzealnej kładzie nadzwyczaj silny nacisk na rozmieszczenie dzieł zgodnie z pewnym porządkiem. „Biorąc pod uwagę, że w muzeum reprezentowane będą różnorodne formy przedstawieniowe... rozwieszenie ich odgrywa wielką rolę w jego konstrukcji i koncepcji... nieodzowna jest zmiana starej zasady rozdziału dzieł według szkół, kierunków, czasów i wydarzeń. Dlatego uważam: ściany muzeum są płaszczyzną, na której należy umieścić dzieła, w takim porządku jak rozmieszczona jest kompozycja form na malarskiej płaszczyźnie... Co się tyczy rzeźby... ja bym dążył do stworzenia czystej przestrzenności form jako takich, gdzie budowa, konstrukcja bazuje na czystej formie, wynikającej z nie-realnej koncepcji dzieła...”. Te ostatnie uwagi w sposób szczególny odnoszą się do formułowanej przez Malewicza koncepcji historii sztuki widzianej poprzez ewolucję formy artystycznej, ale z punktu widzenia jej ostatniego etapu, jakim są przekształcenia dokonujące się w samym suprematyzmie<sup>22</sup>.

Jednym z pierwszych przykładów prób stworzenia Muzeum Kultury Malarskiej w odpowiedzi na konferencję piotrogrodzką, może być historia muzeum witebskiego<sup>23</sup>. Tamtejszy Pododdział IZO otrzymał pierwszą partię obrazów z centralnego banku muzealnego już w kwietniu 1919 roku, a wśród nich prace Konczałowskiego, Falka, Malewicza, Ro-

<sup>21</sup> Tenże, *Naši zadači*, op. cit.

<sup>22</sup> Najpełniejszy wykład Malewicza o sztuce współczesnej został zawarty w cyklu artykułów (pod wspólnym tytułem *Novoje iskusstvo* publikowanych na łamach czasopisma „Nowa Generacja” w latach 1928-1930. Por.: K. S. Malevich, *Essays on art 1915-1933*. Edited by Trolas Anderson, t. II, London 1969.

<sup>23</sup> A. Romm, *O muzejnom stroitel'stve i vitebskom muzee sovremennogo iskusstva*. *Iskusstvo* (Witebsk), 1921, nr 2-3, s. 6-7. Można przypuszczać, że rozmach nadany organizacji tych muzeów w latach 1919-1920 był bardzo duży, choć ostateczna ich realizacja napotykała na wielkie — zazwyczaj czysto ekonomiczne trudności. W sprawozdaniach z 1920 roku zazwyczaj podkreśla się, że zorganizowano pięć muzeów realizujących pełny program „zgodny z zasadami ewolucji czysto malarskiej i plastycznej formy wyrażania: następstwa wynalazków w dziedzinie malarstwa i rzeźby” (Moskwa, Piotrogród, Niżnyj-Nowogrod, Witebsk, Kostroma). Natomiast 18 muzeów prowincjonalnych w ramach swoich możliwości zorganizowały częściowo działy odpowiadające założeniom Muzeum Kultury Artystycznej. Również do 1920 roku do centralnego zbioru, banku prac, zakupiono 1200 obrazów i rysunków oraz 106 rzeźb, które zostały rozdzielone do poszczególnych placówek (por. *Otčet o dejatel'nosti Vserossijskogo Central'nogo Vystavnogo Bjuro*. W: *Spravočnik Otdela IZO...*, op. cit., s. 80-81, 121). Jak wspominałem, ten rozmach organizacyjny lepiej wyglądał w publikowanych sprawozdaniach niż w rzeczywistości — przytoczona tutaj historia muzeum witebskiego, uznanego za jedno z głównych, jest tego najlepszym przykładem.



zanowej. Od tego czasu również artyści witebscy przekazywali swoje rysunki i obrazy do planowanego muzeum; a wreszcie w końcu roku z wystawy artystów moskiewskich<sup>24</sup>, która miała miejsce w Witebsku, zakupiono sporą liczbę dzieł. W początkach 1921 roku zbiory liczyły już 120 prac i jak pisano: „... reprezentowane są wszystkie podstawowe kierunki współczesnego malarstwa od akademickiego realizmu i impresjonizmu do suprematyzmu”. Trudności z uzyskaniem stałego pomieszczenia spowodowały, że ekspozycja była otwarta jedynie przez dwa letnie miesiące 1921 roku w gmachu tamtejszej uczelni artystycznej. Pozostawienie tam zbiorów na stałe napotykało jednak na duże trudności. Nieznana jest rola Malewicza w organizacji tej ekspozycji, a trzeba pamiętać, że właśnie w tych latach — między 1919 a 1920 rokiem — był on dyrektorem tamtejszych Państwowych Wolnych Pracowni. Aktywność witebskiej grupy „Unowis”, która przejmowała na siebie część zadań stawianych przed muzeami zarówno w dziedzinie pracy laboratoryjnej, jak i dydaktycznej — być może spowodowała, że idea witebskiego muzeum nie doczekała się urzeczywistnienia. Oczywiście odegrały tutaj również istotną rolę zmiany polityczne i ekonomiczne po 1921 roku. W 1922 roku muzeum witebskie nie miało nadal swego pomieszczenia a dziełom przechowywanym w fatalnych warunkach groziło zniszczenie<sup>25</sup>. Po wyjeździe w tym roku Malewicza wraz ze współpracownikami do Piotrogradu ośrodek witebski nie odgrywał już istotnej roli w dziedzinie sztuki współczesnej.

Inne, choć przez osobę Malewicza powiązane z Witebskiem, były dzieje Muzeum Kultury Artystycznej, które powstało w Piotrogradzie z początkiem kwietnia 1921 roku<sup>26</sup>. Pierwotnie jego dyrektorem był N. Altman, następnie A. Tarn, a od jesieni 1923 r. przez okres jednego roku Malewicz. W czasach jego dyrekcji stworzone zostały w Muzeum oddziały badawcze<sup>27</sup>: kierowany przez niego oddział „formalnych i teo-

<sup>24</sup> 1-ja Gosudarstvennaja vystavka kartin mestnych i moskovskich chudożnikov, Witebsk 1919; brało w niej udział 41 artystów eksponujących 241 prac. Między innymi wystawiali: N. Altman, D. Burdiuk, A. Ekster, W. Kandinsky, I. Kliun, El. Lissitzky, K. Malewicz, A. Rodczenko, W. Strzemiński.

<sup>25</sup> Letter from V. Ermolaeva. W: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag* (katalog wystawy). Galerie Gmurzynska, Köln 1978, s. 274.

<sup>26</sup> L. A. Żadova, *Gosudarstvennyj Institut Chudożestvennoj Kul'tury (Gin-chuk)*. W: *Problemy istorii sovetsoj architektury. Sbornik naučných trudov*, Moskva 1978, nr 4, s. 25 - 28; S. Bojko, *Study of the History of GINKhUK (State Institute of Artistic Culture)*. W: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, op. cit., s. 280 - 283.

<sup>27</sup> Por.: *The Museum of Artistic Culture. Structure and Status. (Protocol of a meeting of the Museum Commission on 3 Novembre 1923)*. W: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, op. cit., s. 276 - 278.

retycznych systemów w sztuce”, który miał położyć podwaliny pod poznanie elementów i systemów w sztuce w ich rozwoju historycznym. Badania miały być prowadzone nad formą, strukturą, fakturą, konstrukcją, kolorami itp. Prace analityczne tego oddziału miały na celu ustalenie nowej typologii w dziedzinie dzieł sztuki i kierunków artystycznych w sztuce współczesnej. Następnym był prowadzony przez M. Matiuszina oddział „organicznej kultury”, który był powołany do badania właściwości tzw. „poszerzonego widzenia” wiążącego ustawicznie rozwijaną obserwację wzrokową z poznaniem za pomocą dotyku oraz słuchu. Tatlin do wiosny 1925 roku kierował oddziałem „kultury materialnej”, który wychodząc od doświadczeń nad nowymi materiałami miał na celu opracowanie konstrukcji i modeli, a wreszcie konkretnych projektów dla przemysłu. P. Mansurov prowadził oddział „eksperymentalny”. Jego zadaniem była organizacja badań nad różnymi formami struktur organicznych oraz budową ciała człowieka w powiązaniu z konstrukcjami utylitarnymi. Wreszcie prowadzony przez P. Filonowa, a następnie Punina, oddział „powszechnej ideologii sztuki” miał za zadanie kompilować w syntetycznej teorii rozproszone wyniki doświadczeń w dziedzinie sztuki współczesnej. Dążąc do ustalenia podstaw estetycznych obiektywizował również metody pracy twórczej. Planowany był ponadto oddział fonologiczny. Zasięg badań prowadzonych w ramach poszczególnych placówek był bardzo szeroki i nie ograniczał się tylko do malarstwa. Interesowano się ponadto muzyką, tańcem, teatrem, fotografią, filmem i wreszcie projektowaniem przemysłowym. „Co badamy? — zapytywał jesienią 1923 roku Malewicz i odpowiadał: — kulturę artystyczną. Przeciwstawiamy nasze naukowe podejście i nasze metody, postawom opartym na «smaku» — podoba się to czy się nie podoba; idziemy w kierunku nowych problemów, tam gdzie zanika stare pojmowanie artysty a na jego miejsce pojawia się nowy: uczoney — artysta”<sup>28</sup>.

Od września 1924 roku Muzeum Kultury Artystycznej zostało zamienione na Instytut Kultury Artystycznej (Inchuk), a niecały rok później na Państwowy Instytut Kultury Artystycznej (Ginchuk). Zmiana ta, popierana przez Malewicza, była konsekwencją coraz dalej idącej redukcji funkcji muzeum do zadań badawczych<sup>29</sup>. Równocześnie wraz z rysującą się nową koncepcją sztuki w ramach przeobrażeń teorii produktywistycznej — działanie Malewicza i jego idea muzeum spotykała

<sup>28</sup> Cytuję za L. A. Żadova, *Gosudarstvennyj Institut Chudożestvennoj Kul'tury*, op. cit., s. 26.

<sup>29</sup> K. Malevich, *Plan of the Formal and Theoretical Departament at GINKhUK, 1924 - 1925*; oraz *Letter of K. Malevich to the Petrograd of Scientific Institutes*. W: *Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*, op. cit., s. 279, 275.

się coraz częściej z krytyką. Malewicz w 1923 roku na łamach „Żiżn Iskusstva” opublikował artykuł<sup>30</sup>, w którym z jednej strony entuzjastycznie witał otwarcie oddziału sztuki współczesnej w Muzeum Rosyjskim w Piotrogradzie, z drugiej krytykował brak kompetencji w dziedzinie sztuki współczesnej naukowych ekspertów, tamtejszych muzeologów starszego pokolenia, którzy oddział ten organizowali.

W polemicznej odpowiedzi Punin<sup>31</sup> zarzucił Malewiczowi ukryty w artykule atak na koncepcję małych Muzeów Kultury Artystycznej, których funkcje miały teraz przejąć oddziały sztuki współczesnej w „dużych muzeach państwowych” zatrudniających odnowioną kadre artystów-ekspertów sztuki. Fachowo gromadzona i wystawiana sztuka najnowsza znalazłaby swoje odniesienie we współpracujących z nimi instytucjach badawczych prowadzących doświadczenia w dziedzinie metod i środków sztuki. Punin tę nie wprost sformułowaną koncepcję w całości odrzucał, a jednocześnie widząc konieczność zachowania Muzeów Kultury Artystycznej stawiał przed nimi inne i dotąd nie akcentowane zadania. „Pałacowymi wnętrzami nas nie kupicie — pisał Punin — nie będziemy współpracować również z muzealnymi dyktatorami. Dla nowej sztuki widzimy prostsze a zatem i trudniejsze zadania: należy przekształcić muzeum z naukowej, zamkniętej w sobie instytucji, w skuteczną instytucję oświatowo-nauczającą... [podkreślenie — A.T.] Tylko wówczas... sztuka będzie dla wszystkich zrozumiała jako siła formowania życia a nie tylko jako gra poznania — tylko wówczas będzie można mówić o unicestwieniu muzeów kultury artystycznej, tych, póki co, jedynych miejsc rzeczywistej kultury...”. Na razie jednak dotychczasowe muzea — postuluje Punin — należy przekształcić w Nowe Muzea Kultury Artystycznej.

Polemika ta odpowiadając na zmiany administracyjne w dziedzinie polityki kulturalnej, coraz wyraźniej zmierzające do centralizacji, a zarazem wyłączenia artystów współczesnych — twórców awangardy — z decydowania w dziedzinie sztuki i podporządkowanie wszystkich decyzji dużym centralnym jednostkom administracyjnym, zbiegała się w czasie ze zmianą uwarunkowaną ogólną sytuacją polityczną również problematyki artystycznej. Dochodzące do głosu w przekształcaniach teorii i ideologii produktywistycznej idee proletkultowskie akcentowały wycho-

<sup>30</sup> K. Jelewič [K. Malewicz], *Russkij Muzej. Żiżn Iskusstva*, 1923, nr 16, s. 13 - 14.

<sup>31</sup> N. Punin, *Komu oni metajut. Żiżn Iskusstva*, 1923, nr 19, s. 15 - 16; podobny punkt widzenia na umasowienie muzeów reprezentuje autor polskiego artykułu (K. Majewski, *Muzea sztuki w Związku Radzieckim. Głos Plastyków*, 1935, nr 1 - 6, s. 86 - 88.

wawczą w sensie masowym funkcję sztuki, a tym samym funkcję muzeum, którego zadania w tym zakresie wcześniej były ograniczone do środowisk studiującej młodzieży artystycznej. Z drugiej strony ta funkcja wychowawcza tylko w ramach dużych muzeów mogła być w pełni sterowana i kontrolowana przez aparat polityczny. W ten sposób polemika Punina z Malewiczem, nie w pełni świadomie, krzyżowała w sobie ujednoczone na poziomie nowej polityki wobec artystów awangardy zamierzenia władzy. Nic też dziwnego, że w późniejszych latach takie muzea — Muzea Kultury Artystycznej jako instytuty badawcze — już nie powstawały.

Władysław Strzemiński, który w 1922 roku przyjechał na stałe do Polski, był pod dużym wpływem rosyjskich dyskusji o sztuce i instytucjach artystycznych. Znał bezpośrednio problematykę muzealną poruszaną na piotrogrodzkiej konferencji, prace jego znalazły się na liście centralnego zbioru dzieł sztuki przeznaczonego dla powstających muzeów, był związany z Witebskiem i znał zapewne kłopoty z organizacją podobnego do witebskiego muzeum w Smoleńsku. W tym kontekście zrozumiałe jest, że zastanawiając się kilka lat później dlaczego sztuka nowoczesna w Polsce nie rozwinęła się, zgodnie z przekonaniem konstruktywistów odpowiadał: „brak korzeni dla artystów a drabiny dla publiczności”. Miał tutaj na myśli oczywisty niedostatek analitycznych studiów nad sztuką i dydaktyki artystycznej kształtującej nową publiczność. Brak było instytucji, które te luki mogły wypełnić. „Widziałem jeszcze w 1917-19 — pisał — jak w Moskwie [gdzie były zbiory prywatne Szczukina - fabrykanta zawierające impresjonizm, późniejsze jego konsekwencje i dwie sale Picassa] publiczność na początku oglądała tylko impresjonizm, 1918 roku przesunęła się do Cézanne'a, w 1921 oglądała już Picassa”<sup>32</sup>.

Strzemiński walkę o Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Polsce rozpoczął niemal zaraz po swoim przyjeździe do Warszawy. Wspominał, że proponował jego organizację członkom „Błoku”, lecz „... do skutku nie doszło, ponieważ Szczuka obawiał się gruntu fachowo malarskiego, kultury malarskiej”<sup>33</sup>. Próbował też zrealizować tę ideę kilka lat później we współpracy z S. Syrkusem i architektami „Praesensu”. W 1926 roku opracował zatwierdzony następnie statut Towarzystwa Galerii Sztuki Nowoczesnej<sup>34</sup>, które miało stworzyć organizacyjne podstawy dla powo-

<sup>32</sup> *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, oprac. A. Turowski, *Rocznik Historii Sztuki*, t. IX, s. 252.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Towarzystwo Galerii Sztuki Nowoczesnej powstało we wrześniu 1926 roku (por.: *Materiały do spisu instytucji i towarzystw naukowych w Polsce*. Nauka

łania Muzeum w Warszawie. „Muzeum — pisał wówczas — jest jedynym sposobem aby utrwalić sztukę w całej jej rozciągłości, bez kompromisów... Nowa sztuka powinna wystąpić otwarcie, z twarzą odsłoniętą i stać się bez maski i domagać się uznania nie za użyteczność, lecz za wyższość”<sup>35</sup>. Również i tym razem do powstania muzeum nie doszło. Kolejne rozmowy na ten temat rozpoczął Strzemiński już w Łodzi.

W ich wyniku, przy poparciu socjalistycznego radnego P. Smolika, przewodniczącego Wydziału Kultury i Oświaty Samorządu Miasta, w reorganizowanym Muzeum Miejskim Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów została przeznaczona sala na ekspozycję prac składających się na Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”<sup>36</sup>. Aktywność organizacyjna Strzemińskiego pozwoliła mu zgromadzić w krótkim czasie wiele obrazów artystów awangardy europejskiej. Muzeum zostało otwarte z początkiem 1931 roku. „Całokształt kultury plastycznej — pisał wówczas Strzemiński — stanowi fundament obowiązujący wszystkich artystów. Twórczość artysty rozpoczyna się dopiero po przyswojeniu i to nie cząstkowym — nie tylko Cézanne’a i Gauguina, jak tego chcą kapiści, lecz również i Picassa, i Mondriana, i Arpa”<sup>37</sup>. Równocześnie widział Strzemiński konieczność poszukiwania w polskiej kulturze artystycznej tych jej wątków, które akcentowały „wartości malarzkie” i sytuowały ją w kontekście poszukiwań sztuki światowej. „... Rozpoczynając się w czasach Stanisława Augusta malarstwo polskie — pisał artysta — dzięki żywotnemu kontaktowi z przodującą

---

Polska, t. XII, 1930, s. 128); inne informacje o powstającym Muzeum Sztuki Nowoczesnej afiliowanym przy grupie „Praesens” (adres: Warszawa, ul. Senatorska 38 m 13 jest mieszkaniem Syrkusów, u których w tym czasie mieszkał Strzemiński, a zarazem jest adresem redakcji czasopisma „Praesens”) pochodzą z listu K. Malewicza do D. Burluka („Color and Rhytm”, 1965/66, nr 60, s. 114); listu S. Syrkusa i H. Stażewskiego do K. Podsadeckiego z listopada 1926 roku (zbiory J. Zagrodzkiego) oraz listu W. Strzemińskiego ze stycznia 1927 roku do W. Kajruksztisa (zbiory A. B. Nakova).

<sup>35</sup> List W. Strzemińskiego do W. Kajruksztisa z dnia 9 stycznia 1927 (zbiory A. B. Nakova).

<sup>36</sup> *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi. Katalog nr 2, Łódź 1932*; por. także opracowania: Z. Baranowicz, *Początki Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Biuletyn Historii Sztuki*, 1969, nr 4, s. 422-426; A. Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego. Rocznik Historii Sztuki*, t. IX, s. 269-283; *Grupa „a.r.”. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. (Katalog wystawy). Muzeum Sztuki, Łódź 1971*; *Grupa „a.r.”. Materiały z sesji naukowej z okazji powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Łódź 1971*; *Constructivism in Poland 1923-1926* (katalog wystawy). Essen/Otterlo 1973.

<sup>37</sup> W. Strzemiński, *Blokada sztuki. Gazeta Artystów*, 1934, nr 3, s. 1.

wówczas kulturą plastyczną Francji i Włoch osiągnęło od razu wysoki poziom rozwoju (Bacciarelli, Norblin, Płoński, Orłowski). Późniejszy jego rozwój został jednak zahamowany. Obok wypadków politycznych przyczyną było słabe wyrobienie artystyczne społeczeństwa, poszukującego w malarstwie nie wartości plastycznych, lecz łatwo dostępnej opowieści, fabuły, anegdota. Malarz dbający o wartości malarskie siłą rzeczy zostawał wyeliminowany i niedostępny dla widza. Zgodnie z całokształtem nastawienia romantycznego dążono przede wszystkim do obrazów „uduchowionych”, pogardzając przyziemnym „materializmem” istotnych, uchwytnych wartości malarskich. Stąd kult fabuły i tematu jako „duchowej” nadbudowy ponad materią malarstwa. Stąd pogarda dla rzetelnej pogłębionej pracy malarskiej jako niegodnej prawdziwego „mistrza” i „wieszczą”. Dlatego wówczas gdy w innych krajach pracowano nad środkami pogłębienia wyrazu malarskiego — u nas „natchniony” mistrz tylko przyswajał jedną z gotowych technik, gdyż główny jego ośrodek zainteresowań mieści się gdzie indziej w pędzących nogach koni, w scenach myśliwskich, w przeduchowionych zjawach i rozdarciach wzniesionych rąk... Obok tej linii historii sztuki polskiej istniała druga linia, rozwijająca się w związku z rozwojem ogólnoeuropejskiej kultury plastycznej i zmierzająca do najwyższego poziomu artystycznego. Ten drugi prąd niedoceniony i mało popularny wówczas (Michałowski, Rodakowski, Szermentowski, Kotsis, Aleksander Gierymski, Słewiński, Pankiewicz), nawiązywał do ówczesnej twórczości artystycznej, stanowiąc odpowiednik ogólnoeuropejskiego rozwoju plastyki i dowodząc, że w czasach Delacroix zdobyła się sztuka polska na poziom Michałowskiego i Rodakowskiego, że poszukiwania Kotsisa stanowią odpowiednik analogicznych poszukiwań szkoły barbizońskiej i że w okresie impresjonizmu mógł istnieć malarz o tak wybitnej kulturze plastycznej, jak Aleksander Gierymski. W kształtowaniu kultury plastycznej największe znaczenie przypada muzeum...”<sup>38</sup>.

Naszkiecowana historia muzeum konstruktywistycznego jest jedynie przyczynkiem do szerszego i nadzwyczaj istotnego problemu, jakim jest miejsce i dynamika instytucji w ramach nurtu artystycznego. Instytucji, która nie tylko zabezpiecza przebieg komunikacji, ale staje się jej nieodłącznym komponentem; wpływa na samą informację — modyfikując ją w sferze sensu, precyzuje granice odbioru. Tak też rozumiana instytucjonalizacja dzieła i procesu artystycznego była składnikiem samoświadomości artystów konstruktywistycznych, którzy dokonując zmian w obrębie instytucji pragnęli dokonać zmian samej sztuki.

<sup>38</sup> [W. Strzebiński], *O Muzeach*. Forma, 1935, nr 3, s. 20.

## THE MUSEUMS OF ARTISTIC CULTURE

## Summary

The question about the artistic trend is always inseparably connected with an artistic institution. The origin of a discussion concerning the museums of constructivism in Russia dates for the first half of the year 1918. The initiative was undertaken by Moscow colleges IZO as a part of the first accepted project of organizing the Museum of Modern Art (proposed by W. Tatlin and S. Dym-szic-Tolstoy). The conference held in Petrograd in Feb. 1919, devoted exclusively to the problem of the museum, finally defined both the theoretical and the administrative frames of the activities of the already organized Museums of the Artistic Culture as well as their scientific character. A special museum board was summoned and it supervised collecting works of art for the main central collection which became a bank of works of art and then, from the bank they were distributed to the provincial museums according to the local needs. The aim of these museums, defined according to the avant-garde theory of a 'culture of inventions', according to Kandinsky, amounted to the presentation of the stages of the purely pictorial attainment within the artistic means and methods of all the epochs and nations'. The history of the museum in Vitebsk and in Petrograd may serve as the first example of the newly created Museum of the Artistic Culture. It was manifested by the radical revolution of the function of the museum limiting its role to the research work only, what in consequence leads to transformation of the museums into the research institutes, (acc. to Punin's thesis, formulated in his polemics, it imposed upon the museums a new educational rather than cognitive role of the former Museums of the Artistic Culture). This change reflected also the changes in the field of the cultural policy of Russia of that time.

Władysław Strzemiński's idea of organizing a similar museum in Poland took shape in the atmosphere of discussions led by the Russian artists in 1919.

The history of the artist and his activity since he arrived in Poland in 1922 till 1931 (the date of opening the Gallery of Modern Art in Lodz Museum exhibiting the International Collection of Modern Art which was a deposit of a group "a.r.") becomes justified if related to the character and aim of these artistic museums, attached by the constructivist avant-garde to such a form of an artistic institution.