

*Dorota Jurkiewicz-Eckert**

„Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej” Muzeum Sztuki w Łodzi i jej znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Europy

„Będziemy mieć to, co nie każda Europa ma”.¹

„Łódzka międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej jest czynem w całym słowie zbiorowym i społecznym. Cel który przyświecał tak inicjatorowi, jak i wykonawcom, jak i artystom-ofiarodawcom, to zbliżenie się i wzajemne poznanie się narodów poprzez wymianę i poznanie najcenniejszego z dóbr – dorobku kultury duchowej. Ten czyn artystów europejskich zasługuje na szacunek nie tylko dlatego, że jest bezinteresowny, ale bardziej jeszcze z tego powodu, że kolekcja łódzka pozwala po raz pierwszy w Polsce spojrzeć poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze zrozumianej rewolucji, jaka się odbywa

*w sztuce europejskiej od lat dwudziestu pięciu”.² Tak pisał Przeclaw Smolik,³ w przedmowie katalogu *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki**

* Mgr **Dorota Jurkiewicz-Eckert** – asystent w Centrum Europejskim Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ Motto artykułu zostało zaczerpnięte z listu Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 1930 r. w sprawie utworzenia w Łodzi pierwszej w Europie stałej muzealnej wystawy europejskiej sztuki nowoczesnej. Więcej patrz w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929-1931* w: *Rocznik Historii Sztuki*, red. A.Turowski, T. IX, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s.234.

² P.Smolik, *Przedmowa* w: *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau. Katalog nr. 2*, Łódź 1932.

³ Przeclaw Smolik był ławnikiem w Wydziale Oświaty i Kultury Magistratu miasta Łodzi w latach 1927-1934 i podjął szereg nowych inicjatyw kulturalnych, które miały ożywić życie kulturalno-umysłowe miasta. W imieniu władz miejskich prowadził negocjacje z Władysławem Strzemińskim o przekazanie miastu *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* i w 1931 r. podpisał z grupą „a.r.” umowę depozytową. Smolik roztoczył opiekę nad kolekcją „a.r.” w pierwszych latach funkcjonowania w

Nowoczesnej, zbioru awangardowych dzieł sztuki europejskiej zgromadzonych przez grupę „a.r.”, którą utworzyło w 1929 r. pięcioro polskich artystów awangardowych: malarz Władysław Strzemiński, rzeźbiarka Katarzyna Kobro, malarz Henryk Stażewski, dwóch poetów - Julian Przyboś oraz Jan Brzękowski⁴ i udostępnionej w salach Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliusza i Kazimierza Bartoszewiczów w budynku łódzkiego Ratusza.⁵

Wraz z otwarciem 15 lutego 1931 r. stałej wystawy tej kolekcji na przedwojennej mapie artystycznej Europy, obok takich ośrodków sztuki awangardowej jak Paryż, Berlin, Dessau czy Praga, nagle pojawiło się polskie miasto o niewymawialnej dla cudzoziemca nazwie Łódź. To właśnie w tym wielkoprzemysłowym centrum włókienniczym bez większych tradycji artystycznych, powstało historycznie pierwsze w Europie, a drugie na świecie muzeum ze stałym zbiorem sztuki nowoczesnej.⁶ Fakt tym bardziej zaskakujący, jeśli uświadomimy sobie, iż w Paryżu, stolicy światowej sztuki pierwszej połowy XX wieku, muzeum sztuki nowoczesnej otwarto dopiero po II wojnie światowej w 1947 r., a w jego pierwszej kolekcji stałej zabrakło dzieł reprezentu-

Muzeum Miejskim w łódzkim Ratuszu. Dzięki jego determinacji kolekcja miała nie tylko zagwarantowane umową stałe sale wystawowe, ale także fundusze na transport dzieł pozyskiwanych do kolekcji przez Jana Brzękowskiego i Henryka Stażewskiego w Paryżu i wydanie katalogu kolekcji.

⁴ Bibliografia dotycząca twórczości członków grupy „a.r.” jest obszerna. Zob.: *Grupa a.r. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, *Władysław Strzemiński 1893-1952. W stulecie urodzin*, Łódź 1994, *Katarzyna Kobro 1898-1951*, Leeds 1999, *Henryk Stażewski 1894-1988. W stulecie urodzin*, Łódź 1995, J.Brzękowski, *W Krakowie i Paryżu*, Kraków 1975, *Literatura polska XX wieku, przewodnik encyklopedyczny*, T.2, Warszawa 2000. O nazwie grupy „a.r.” która oznacza „awangardę rewolucyjną” lub „awangardę rzeczywistą”, a także o historii polskiej sztuki awangardowej 1918-1939 patrz w: A.Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000; J.Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982; Z.Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Warszawa 1979; *Polskie życie artystyczne 1915-1939*, red. A.Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

⁵ Od 1950 r. w wyniku powojennych reorganizacji Muzeum przyjęło oficjalną nazwę Muzeum Sztuki w Łodzi. Od 1948 r. mieści się ono w pałacu Poznańskich przy ul. Więckowskiego 36.

⁶ O historii Muzeum Sztuki w Łodzi, jego działalności wystawowej i zbiorach patrz w: *Grupa a.r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warszawa 1991, *Lyon-Łódź. Muzeum Sztuki w Łodzi 1931-1992, Collection-Documentation-Actualité*, Lyon-Łódź 1992, *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, Łódź 1998.

jących nurty sztuki abstrakcyjnej, która już wówczas była jednym z najważniejszych kierunków sztuki XX wieku.

I. Historyczny kontekst powstania *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*

W Europie polską inicjatywę założenia muzeum sztuki nowoczesnej poprzedziły dwa ważne, ale efemeryczne eksperymenty muzealne. Pierwszym i determinującym powstanie łódzkiej kolekcji doświadczeniem była działalność muzeów kultury artystycznej, porewolucyjnych, efemerycznych instytucji muzealnych funkcjonujących w Rosji radzieckiej w latach 1919-1922.⁷ Także w Niemczech, w miejskim muzeum sztuki w Hanowerze, przez kilka miesięcy 1927 roku funkcjonował zaprojektowany i w całości zrealizowany przez rosyjskiego artystę El Lissitzky’ego „Gabinet abstrakcyjny”, w którym umieszczono prace abstrakcjonistów europejskich.

Należy pamiętać, iż rok 1929, czyli moment założenia grupy „a.r.” i zainicjowania polskiego projektu muzealnego był także rokiem otwarcia w Nowym Jorku Museum of Modern Art (MOMA), powstałego z inicjatywy trzech amerykańskich milionerek – kolekcjonerek sztuki.⁸ Sytuacja, w której przyszło działać polskim pomysłodawcom muzeum sztuki nowoczesnej, nie była w żaden sposób porównywalna z sytuacją amerykańskiego muzeum ani pod względem finansowym, ani ideologicznym. Choć zatem chętnie podkreśla się, iż *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* w Muzeum Sztuki w Łodzi, jest drugą po amerykańskim muzeum stałą kolekcją sztuki awangardowej na świecie, to kwestie chronologii nie są najważniejszym powodem zainteresowania kolekcją grupy „a.r.” europejskich historyków i krytyków sztuki.

Co zatem zdecydowało o unikalnym charakterze łódzkiej kolekcji? Bezprecedensowy był przede wszystkim sposób powstania tej kolekcji i jej zdecydowany, awangardowy profil artystyczny, wyróżniający ją na tle wszystkich innych kolekcji muzealnych w Europie przed II wojną światową. Kolekcja stworzona przez polskich twórców awangardowych, a nie przez władze publiczne lub prywatnych fundatorów,

⁷ Patrz: A.Turowski, *Muzea Kultury Artystycznej*, „*Artium Questiones II*”, Poznań 1983, s.89-103.

⁸ Były to: Lillie P.Bliss, Mary Quinn Sullivan i Abby Aldrich Rockefeller. Dzięki aktywnej działalności jego pierwszego dyrektora Alfreda H.Barra, symbolu - ikony muzeów sztuki nowoczesnej w XX wieku, a także wysokiemu budżetowi przeznaczonemu na pozyskiwanie dzieł w Europie, MOMA już w latach trzydziestych stało się najważniejszym muzeum nowoczesności na świecie.

składała się wyłącznie z bezinteresownych darów artystów polskich i europejskich.⁹ Zbudowana głównie z dzieł sztuki zebranych w Paryżu przez Stażewskiego i Brzękowskiego była wszechstronnym przeglądem europejskich awangardowych kierunków w sztuce przełomu lat 20. i 30. W kolekcji, w której programowo znalazły się dzieła futurystów, kubistów i surrealistów, szczególnie dobrze reprezentowane były różne nurty abstrakcji bliskiej ideowo członkom grupy.

Swoje prace przekazali między innymi: Jean Arp, Alexander Calder, Enrico Prampolini, Serge Charchune, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Max Ernst, Albert Gleizes, Michel Seuphor, Jean Gorin, Jean Helion, Ferdinand Léger, Jean Lurcat, Louis Marcoussis, Amadée Ozenfant, Sophie Tauber-Arp, Georges Vantongerloo. Dzięki przekazywanym pracom, już w 1932 r. w katalogu kolekcji znalazło się 75 dzieł, od kubizmu po neoplastycyzm.

II. Przyczyny i europejskie tło powstania *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*

Może się wydać wręcz zaskakujące, że tak wielu europejskich artystów postanowiło ofiarować swoje prace do powstającej na zasadzie koleżeńskej umowy kolekcji sztuki nowoczesnej w odległym, polskim mieście, którego nazwę kojarzyli wyłącznie jako adres korespondencyjny z Władysławem Strzebińskim i Katarzyną Kobro. Przyczyn tego, zdawałoby się, zaskakującego zainteresowania tworzącą się na drugim końcu Europy kolekcją jest co najmniej kilka.

1. Program i wspólne cele europejskiej awangardy

Kolekcja grupy „a.r.” była realizacją awangardowej strategii, która zakładała upowszechnianie haseł nowej sztuki nie tylko poprzez wystawy, ale także poprzez publikowanie rozpraw teoretycznych i wydawanie czasopism artystycznych o zasięgu europejskim, kolportowanych w środowiskach awangardowych całej Europy. Ogromną

⁹ O wyjątkowości inicjatywy grupy „a.r.” pisał z Paryża Jan Brzękowski do P.Smolika w 1931 r.: „Wartość obrazów, które przesłałem za pośrednictwem firmy Royer oraz ludzi jadących do Warszawy, wynosi od 80.000 do 90.000 fr. licząc według przeciętnie płaconych cen rynkowych. Zaznaczam, że muzeum nowej sztuki w Jugosławii płaci za obrazy, gdyż nie potrafiło inaczej trafić do artystów. Muzeum w Łodzi będzie miało jedyną w swoim rodzaju kolekcję bez żadnych kosztów”, cytata za: A.Łabęcka, *Kronika grupy a.r. w: Grupa a.r. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, s.110.

ambicją, ale i najtrudniejszym do realizacji założeniem tej strategii było wprowadzanie nowoczesnych dzieł do sal muzealnych w Europie. Artyści awangardowi, ofiarowując swoje dzieła do powstającej od 1929 r. kolekcji mieli poczucie, iż postulowana w dyskusjach programowych konieczność dotarcia do publiczności i przekonania jej do nowego języka form w sztuce jest przez to realizowana w Europie. Dzięki inicjatywie grupy „a.r.” hasła europejskich manifestów mogły przełożyć się na konkretne, konstruktywne działania. *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* stawała się rzeczywistym dowodem międzynarodowej współpracy europejskich środowisk awangardowych.

2. Upowszechnienie i muzealizacja sztuki awangardowej

Otwarcie stałej, muzealnej ekspozycji sztuki nowoczesnej było dla artystów aktem nobilitacji ich dzieł. Pamiętajmy, że w owym czasie w Europie Zachodniej sztuka awangardowa torowała sobie dopiero drogę, aby w świadomości dyrektorów muzeów zaistnieć jako sztuka godna pokazywania w salach muzealnych na równi z dziełami dawnych mistrzów. Zwłaszcza sztuka abstrakcyjna pozostawała dla szerokiej publiczności sztuką nieznaną i niechętnie przez nią poznawaną. Nie była też obecna w salach muzealnych. Strzemiński doskonale zdawał sobie sprawę z sytuacji wyłączenia kierunków awangardowych z pola zainteresowań europejskich muzeów. Stąd w korespondencji z takimi artystami jak Wassily Kandinsky czy Albert Gleizes, gdy zapraszał ich do współtworzenia kolekcji grupy „a.r.” mocno podkreślał, iż jej przeznaczeniem będzie sala muzealna, a umieszczone w niej dzieła europejskiej awangardy wspólnie stworzą całość, nieistniejącą nigdzie indziej w Europie.¹⁰ Bardziej niż geograficzne usytuowanie muzeum, liczył się zatem fakt muzealizacji sztuki awangardowej, co podnosiło jej wartość i prestiż w oczach krytyków i publiczności. Z możliwości umieszczenia w stałej, muzealnej kolekcji swych prac skorzystało wielu wybitnych artystów, jak choćby Ferdinand Léger, Theo van Does-

¹⁰ Np. w liście z 28.05.1931 r. Strzemiński do Alberta Gleizesa tak pisze o tworzonej w Łodzi kolekcji: „*Nie mając środków finansowych na zakup Pańskiego dzieła, zwracamy się do Pana z prośbą o podarowanie jednego z Pańskich obrazów do naszej kolekcji. Prosimy by zechciał Pan rozważyć wynikające z tego korzyści moralne dla sztuki. Znaczenie Muzeum w Łodzi jest ogromne nie tylko dla Polski, ale dla całej zachodniej Europy, a nasz wybór dzieł ograniczył się do najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa nowoczesnego*”, Archiwum Alberta Gleizesa, Documentation du Musee National d'Art Moderne, Paryż.

burg, Georges Vantongerloo czy Alexander Calder, których dzieła miały wejść do europejskich muzeów dopiero po II wojnie światowej.

3. Oryginalne założenia programowe i nowatorska koncepcja *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*

Władysław Strzemiński planował założenie kolekcji sztuki nowoczesnej, a nawet całego muzeum poświęconego tej sztuce już w początku lat 20. tuż po powrocie do Polski z Rosji radzieckiej. Jako Polak zamieszkały na terenie imperium rosyjskiego najpierw służył w wojsku carskim i brał udział w I wojnie światowej, a następnie po wybuchu rewolucji już jako czynny artysta włączył się w organizację nowych instytucji artystycznych kierowanych przez awangardowych twórców m.in.: Kazimierza Malewicza, Władimira Tatlina, Michaiła Łarionowa, Wassila Kandinsky'ego. Wśród nowych instytucji znalazły się powstałe w 1919 r. muzea kultury artystycznej, które miały propagować sztukę awangardową i łączyć w sobie cechy instytutów badawczych i muzeów, gdzie badania nad nowymi formami ekspresji miały iść w parze z pracą dydaktyczną z rosyjską publicznością. Strzemiński brał czynny udział w wypracowywaniu koncepcji tych muzeów, a jego prace znalazły się na liście dzieł, które w pierwszym rzędzie miały trafić do tych muzeów w różnych częściach Rosji. Efemeryczny charakter tych nowatorskich instytucji muzealnych (1919-1922) był wynikiem zmiany stosunku nowej władzy do sztuki awangardowej i narastających ograniczeń i represji, które ją dotknęły z początkiem lat 20.

Wiemy także, iż Strzemiński dobrze poznał słynne w całej Europie przedwojenne rosyjskie kolekcje francuskiej sztuki nowoczesnej: kolekcję Sergiusza Szczukina i kolekcję Iwana Morozowa. Obaj stali się w latach 1906-1914 jednymi z najwybitniejszych na świecie kolekcjonerów francuskiego impresjonizmu i postimpresjonizmu, a także dwóch pierwszych kierunków XX-wiecznej sztuki nowoczesnej – fowizmu i kubizmu. Morozow i Szczukin regularnie odwiedzali paryskie pracownie, galerie sztuki i doroczne salony, gdzie samodzielnie kształtowali swoje gusty artystyczne. Ich wybory do dziś zaskakują otwartością na nową sztukę, zważywszy na bardzo tradycyjne, akademickie upodobania kręgów moskiewskiej i europejskiej burżuazji tamtego czasu. Badacze sztuki nowoczesnej i historycy muzealnictwa uznają ich działalność kolekcjonerską za jeden z ważnych czynników rozwoju sztuki nowoczesnej w pierwszym piętnastoleciu XX wieku, zwłaszcza w kontekście negatywnego nastawienia ówczesnych europejskich, a zwłaszcza francuskich, publicznych instytucji muzealnych

do nowych prądów w sztuce. W ich posiadaniu znalazły się m.in. arcydzieła Edouarda Maneta, Claude’a Moneta, Paula Cézanne’a, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Edgara Degasa, Maurice’a Denisa, Pierre’a Bonnard, André Deraina czy Georges’a Braque’a, a ich kolekcje szybko zaczęły uchodzić (poza amerykańskimi) za najbogatsze na świecie, z dziesiątkami arcydzieł Matisse’a i Picassa.¹¹ Paradoksalnie, to nie w Paryżu, ale właśnie w przedrewolucyjnej i rewolucyjnej Rosji publiczność mogła stale podziwiać głośne dzieła sztuki nowoczesnej, ponieważ obaj kolekcjonerzy już przed 1917 rokiem regularnie udostępniali zwiedzającym swoje prywatne zbiory. Obie kolekcje wraz z wybuchem rewolucji zostały upaństwowione i otwarte dla publiczności w specjalnie powołanych Muzeach Zachodniego Malarstwa w Moskwie i Petersburgu. Strzeмиński bardzo uważnie przyglądając się reakcjom rosyjskiej publiczności, sformułował własne poglądy dotyczące dydaktycznych korzyści wynikających z obcowania ze sztuką nowoczesną. Dla zrozumienia jego muzealnych planów bardzo znamieną była uwaga, którą sformułował w liście do Juliana Przybosa z 8.02.1931 r.: „Widziałem jeszcze w 1917-1919 jak w Moskwie (były prywatne zbiory Szczukina, fabrykanta) zawierające impresjonizm, późniejsze jego konsekwencje i 2 sale Picassa i jak publiczność na początku oglądała tylko impresjonizm, w 1918 przesunęła się do Cézanne’a, a w 1921 r. już oglądała Picassa. (...) Zbiory przyspieszyły jej rozwój artystyczny”.¹² Kontakt z nową sztuką z kolekcji Szczukina i Morozowa był z pewnością katalizatorem rozwoju rosyjskiej awangardy artystycznej i oryginalnego rozwinięcia zdobyczy kubizmu w kierunku sztuki bezprzedmiotowej i konstruktywizmu, który jest oryginalnym wkładem sztuki rosyjskiej do historii sztuki XX wieku.

Do tych doświadczeń wielokrotnie odwoływał się już w Polsce, gdzie przybył w 1922 r. uciekając przed represjami władz komunistycznych, które już w początkach lat 20. postanowiły ograniczyć wolność artystycznej ekspresji i podporządkować ją nowej rygorystycznej ideologii. Sztuka awangardowa w Rosji i sami artyści byli coraz silniej szykanowani przez władze, a rewolucyjne utopie o nowym społeczeń-

¹¹ Dla zobrazowania skali obu kolekcji warto podać kilka przykładów. W kolekcji Iwana Morozowa znajdowało się np. 18 arcydzieł Paula Cézanne’a, 11 obrazów Paula Gauguina, 5 dzieł van Gogha. W swojej kolekcji do 1914 roku Siergiej Szczukin zgromadził zaś m.in. 13 arcydzieł Claude’a Moneta, 37 dzieł Henriego Matisse’a i 51 obrazów Pabla Picassa. Najpełniejsze opracowanie historii i zasobów obu kolekcji w: *Morozow und Schtschukin – Die Russischen Sammler. Monet bis Picasso*, Museum Folkwang Essen 1993.

¹² *Listy Władysława Strzeмиńskiego do Juliana Przybosa...*, op.cit., s.252.

stwie, ukształtowanym przez sztukę, miał zastąpić totalitarny reżim i represje.

Po przybyciu do Polski Strzemiński szybko zdał sobie sprawę, iż w przeciwieństwie do silnych rosyjskich środowisk awangardowych, które na bieżąco asymilowały i rozwijały przywożone z Zachodu wszystkie nowe koncepcje artystyczne, w Polsce mimo pojawienia się pierwszych wybitnych twórców i pierwszych nowoczesnych grup, sztuka nowoczesna nie rozwinęła się na tyle dobrze, by można było myśleć o muzeum sztuki nowoczesnej, gromadzącym wyłącznie dzieła polskich artystów. Strzemiński uważał także, iż sztuka awangardowa od kubizmu i ekspresjonizmu po abstrakcję, miała wymiar uniwersalny, a nie narodowy. Stąd także wynikało jego przekonanie, iż przyszłe polskie muzeum sztuki nowoczesnej powinno posiadać prace artystów z całej Europy. Założeniem Strzemińskiego było więc stworzenie jednorodnej ideowo kolekcji, która w możliwie najpełniejszy sposób ukazywałaby dorobek najnowszej sztuki europejskiej polskiej i zachodniej. Chciał umożliwić polskiemu widzowi bezpośredni kontakt z nową sztuką, a przez to zachęcić do zrozumienia, czym jest awangarda, jakie były jej korzenie i skąd wzięła się jej współczesna różnorodność. Korzyści z obcowania z dorobkiem europejskich twórców awangardowych mieli także odnieść polscy artyści, dla których taka kolekcja mogła stanowić źródło inspiracji i dalszych własnych poszukiwań w dziedzinie nowego języka sztuki.

Konsekwencją tego myślenia o sztuce była właśnie *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki* w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi, a także długa lista europejskich artystów, do których Strzemiński zwracał się w imieniu grupy „a.r.” z prośbą o przekazywanie dzieł.

4. Międzynarodowa pozycja polskich artystów

Sukces polskiej inicjatywy nie byłby możliwy, gdyby nie uznanie i ugruntowana pozycja członków grupy „a.r.”, a zwłaszcza Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro w kręgach europejskiej awangardy. Ich dzieła były reprodukowane w europejskich czasopismach awangardowych, które także publikowały ich artykuły i fragmenty rozpraw teoretycznych. Unizm - sformułowana przez Strzemińskiego teoria sztuki bezprzedmiotowej, była oryginalną polemiką i twórczym rozwinięciem suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Jej założenia były znane najwybitniejszym twórcom teorii awangardowych jak Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Walter Gropius i Le Corbusier. Poprzez wymianę prasy artystycznej, przedruki i tłumaczenia dzieł teo-

retycznych, Strzemiński, pomimo iż nigdy nie wyjechał na zachód Europy, był doskonale zorientowany w życiu artystycznym wielkich ośrodków awangardowych i brał czynny udział w dyskusjach teoretycznych prowadzonych na łamach europejskiej prasy artystycznej. Polscy twórcy awangardowi brali czynny udział w wielu europejskich wystawach awangardy w Niemczech i we Francji. Ich prace znalazły się także na historycznej już dziś wystawie nowojorskiej „Machine Age Exposition” z 1927 r. O pozycji Strzemińskiego w środowisku europejskiej awangardy może także świadczyć propozycja wymiany prac, którą wysunął francuski rzeźbiarz Jean Arp, który był gorącym orędownikiem idei *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*.¹³

Współtwórcami kolekcji grupy „a.r.” byli w Paryżu malarz Henryk Stażewski i poeta Jan Brzękowski, których szerokie kontakty w środowisku awangardowym i ogromna determinacja w zbieraniu dzieł umożliwiły stworzenie tak wszechstronnej kolekcji sztuki międzynarodowej. Stażewski, który od 1924 r. dzielił swój czas między Warszawę i Paryż, na przełomie lat 20. i 30. został w Paryżu członkiem grup awangardowych „Cercle et Carré” i „Abstraction-Création”, co bardzo ułatwiało zbieranie dzieł sztuki do powstającej w Polsce kolekcji. Przebywający na stałe w Paryżu Jan Brzękowski redagował tam awangardowe pismo „*L’art contemporain - Sztuka nowoczesna*”, blisko współpracował z Jeanem Arpem i Maxem Ernstem, którzy zaprojektowali ilustracje do tomików jego poezji. Owocem jego bliskich kontaktów i przyjaźni w środowiskach awangardowych były także przekazywane do kolekcji grupy „a.r.” prace artystów. Nieco światła na sposób pozyskiwania dzieł rzucają wspomnienia Brzękowskiego: „*Légera spotykałem głównie w jego pracowni. (...) Gdy przychodziłem do jego atelier, wiele czasu spędzał na pokazywaniu mi ostatnio namalowanych rzeczy. Kładł je na sztalugach i dawał do przeglądania teczki z gwaszami i rysunkami. Kilka razy widząc, że jakiś gwasz czy rysunek mi się podoba, z własnej inicjatywy mi go ofiarował*”.¹⁴ W zbieranie dzieł do kolekcji bardzo aktywnie włączył się malarz i krytyk sztuki, animator ruchu abstrakcyjnego w Paryżu Michel Seuphor,

¹³ Wspomina o tym Brzękowski: „*Arp i Sophie Tauber-Arp wykazywali duże zainteresowanie dla tego, co działo się w Polsce w dziedzinie sztuki. Bardzo cenili Strzemińskiego i Stażewskiego. Pamiętam nawet, że w pewnym momencie Arp poprosił mnie, bym zapytał Strzemińskiego czy nie zechciałby wymienić z nim jednego Strzemińskiego na jednego Arpa*”. J.Brzękowski, *Garść wspomnień o powstaniu łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej i o grupie a.r.* w: *Grupa a.r. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, Łódź 1971, s.15.

¹⁴ Ibidem, s.17.

dzięki któremu Stażewski i Brzękowski poznali bardzo liczne grono artystów awangardowych, do których zwracali się z prośbą o przekazywanie dzieł do Łodzi. Seuphor, poza własnymi pracami, ofiarował do łódzkiej kolekcji prace innych artystów (Willego Baumeistera i Vilmosa Huszara) z własnych zbiorów.

Wśród 44 artystów, których prace znalazły się w *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, aż 33 było związanych z Paryżem, wśród nich zaś 24 to członkowie grup „Cercle et Carré” czy „Abstraction-Création”. Kilka prac przekazali do łódzkiego muzeum polscy artyści związani z niemieckimi środowiskami awangardowymi (np. Tadeusz Peiper, jeden z najslynniejszych polskich poetów awangardowych przekazał akwarelę Kurta Schwitersa), a Teresa Żarnower pozyskała w 1939 r. pracę Kandinsky’ego, która jednak w wyniku wybuchu II wojny światowej nigdy do Łodzi nie dotarła, a jej los nie jest do dziś znany. Wśród polskich artystów awangardowych, których prace znalazły się w łódzkim muzeum, znaleźli się: Leon Chwistek, Karol Hiller, Tadeusz Czyżewski, Mieczysław Szczuka. Spis dzieł *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* wskazuje na wyłącznie zachodnioeuropejski charakter kolekcji, co było wynikiem określonych wyborów ideowych twórców kolekcji, jak również wypadkową pozaartystycznych okoliczności, w jakich na początku lat 30. przyszło tę kolekcję tworzyć. Uderza brak dzieł artystów z Rosji radzieckiej, z którymi Strzeмиński przecież tak blisko współpracował. Niestety, w wyniku nasilającej się presji władz komunistycznych artyści ci znajdowali się w coraz szczelniejszej izolacji od reszty Europy i pozyskiwanie ich dzieł do łódzkiej kolekcji było właściwie niemożliwe. Przede wszystkim zaskakiwać może nieobecność dzieł Kazimierza Malewicza, rosyjskiego malarza polskiego pochodzenia, jednego z największych twórców awangardowych XX wieku, bliskiego przyjaciela Strzeмиńskiego i Kobra. Malewicz, w wyniku coraz poważniejszych szykan, którym poddawana była sztuka awangardowa przez reżim komunistyczny w Rosji, głośno wspominał o osiedleniu się w Polsce na stałe. Tym bardziej, iż jego warszawska wystawa w 1927 r. została bardzo dobrze przyjęta, a sam malarz uznał ją za dobry znak dla dalszych życiowych i artystycznych planów.¹⁵ Niestety dzieła z warszawskiej wystawy, które po wystawie tego samego roku w Berlinie, miały trafić do Muzeum Sztuki w Łodzi i zasilić kolekcję grupy „a.r.”, nigdy już do Polski nie wróciły i osta-

¹⁵ Szczegółowo o wystawie, a także o związkach Kazimierza Malewicza z Polską i o wpływach jego sztuki i teorii na sztukę polskich artystów awangardowych w: A.Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2002.

tecznie przeszły na własność Stedelijk Museum w Amsterdamie i są dziś największą kolekcją dzieł Malewicza w Europie Zachodniej. Nie powiodły się także próby wzbogacenia *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* o dzieła artystów z Europy Środkowej, zwłaszcza czeskich twórców awangardowych, z braku intensywniejszych osobistych kontaktów i możliwości ich przekonania do poparcia łódzkiej inicjatywy Strzeмиńskiego, utożsamianego w Pradze bardziej ze sztuką rosyjską niż polską. Pomimo dużego uznania dla dokonań czeskiej awangardy i jej znaczenia dla sztuki nowoczesnej w Europie, nie doszło do pozyskania dzieł do kolekcji grupy „a.r.”.

III. Łódzki kontekst muzealnej inicjatywy grupy „a.r.” i historia kolekcji do 1939 roku

1. Logika działań władz miejskich i decyzja o przyjęciu w depozyt *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*

Pytaniu o przyczyny bezinteresownego zaangażowania europejskich twórców awangardowych w tworzenie *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* powinno towarzyszyć drugie, nie mniej ważne pytanie o motywacje władz miejskich w Łodzi, które podjęły zupełnie niezwykłą dla tego miasta decyzję o przyjęciu w depozyt i roztoczeniu opieki nad kontrowersyjną inicjatywą. Wcześniej poparcia działaniom grupy „a.r.” odmówiły władze Warszawy, która w latach 20. stała się głównym ośrodkiem polskiej sztuki nowoczesnej. Dlaczego zatem Łódź, jedno z największych w Europie centrów przemysłu włókienniczego, wielkoprzemysłowe miasto bez większych tradycji w zakresie sztuk plastycznych zdecydowało się na tak odważny krok? Do 1930 r. Łódź nie posiadała żadnego muzeum, a potrzeby kulturalne mieszkańców zaspokajały przede wszystkim teatry bulwarowe i kino. Jeśli chodzi o gust artystyczny zamożnych właścicieli fabryk, to w większości odzwierciedlał on przeciętne mieszczańskie upodobania do XIX-wiecznego malarstwa akademickiego, nie zawsze pierwszorzędного gatunku. Miejscowi artyści dostosowywali swoją sztukę do lokalnych potrzeb i nie tworzyli jakiegokolwiek liczącego się środowiska artystycznego czy intelektualnego. Jakich argumentów użył najprawdopodobniej Strzeмиński, chcąc przekonać socjalistyczny zarząd miasta Łodzi (miasta, z którym związany był przez obowiązki zawodowe) do przyjęcia w depozyt kontrowersyjnej kolekcji grupy „a.r.”?

Wiadomo było, iż *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* była jedyną tego rodzaju kolekcją w Polsce, a także w całej Europie.

Strzeмиński z pewnością przekonywał, iż posiadanie tak unikatowego zbioru mogło być rozumiane jako forma kulturowej nobilitacji miasta, które za pomocą sztuki nowoczesnej mogło zaistnieć na kulturalnej mapie kraju i od razu zaznaczyć swoją obecność prekursorskim na skalę narodową działaniem. Pamiętać bowiem należy, iż sztuka awangardowa pozostawała na marginesie ówczesnego życia artystycznego i że duże ośrodki muzealne nie były nią wówczas zainteresowane. Otwarcie miejskiego muzeum z niespotykaną na skalę europejską kolekcją sztuki podkreślało przemiany zacofanego włókienniczego miasta w prężny nowoczesny ośrodek o własnych ambicjach kulturowych. Ponieważ nowo otwarte muzeum miejskie z uwagi na ograniczone środki finansowe nie mogło konkurować z Krakowem czy Warszawą w zakupach sztuki dawnej, dobrym rozwiązaniem wydawała się inwestycja w sztukę nowoczesną. Było to tym bardziej racjonalne działanie, iż nie wymagało wielkich nakładów finansowych, kolekcja grupy „a.r.” była przecież tworzona z darów i, poza kosztami transportu i ubezpieczenia, nie wymagała dużych nakładów finansowych. Po kilku miesiącach negocjacji i wahań,¹⁶ socjalistyczny zarząd miasta podjął ostatecznie decyzję o przyjęciu depozytu grupy „a.r.” w lutym 1931 r. i zobowiązał się do wspierania wciąż powiększającej się kolekcji. Na zachowanym dziś jedynym zdjęciu *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* z 1932 r. widzimy gęsto porozmieszczane dzieła, które zajmowały dwie sale Ratusza, w którym znajdowało się Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliusza i Kazimierza Bartoszewiczów i kolekcja grupy „a.r.” jako jego część. Dynamika rozrastającej się w latach 1931-1934 kolekcji była tak duża, iż zarząd miasta planował przekazywanie kolejnych sal Ratusza na jej potrzeby. W kontekście nieistniejących w Europie stałych, publicznych kolekcji sztuki nowoczesnej była to sytuacja bardzo wyjątkowa.

2. Katalog kolekcji i jego znaczenie

Zdjęcie sal muzealnych z wyraźnie widocznym fragmentem kolekcji nie bez przyczyny pojawiło się na okładce katalogu *Międzynarodo-*

¹⁶ Sukces inicjatywy grupy „a.r.” nie był przesadzony. „*Skrajna nowoczesność obrazów dostarczanych stopniowo do muzeum budziła w magistracie łódzkim obawy. Brzękowski otrzymując gratisowo prace takich artystów jak Enrico Prampolini, Jean Arp, Max Ernst, nie miał żadnej gwarancji, że muzeum przyjmie i wystawi deponowaną w nim kolekcję. Wszystko było wielką improwizacją opartą na dużej dozie ryzyka. Ten stan niepewności trwał ponad pół roku, od otrzymania pierwszych obrazów w czerwcu 1930 do lutego 1931, kiedy podpisano umowę między Zarządem Miejskim a grupą <a.r.>, rozwieszono kolekcję i udostępniono zwiedzającym*”. Z. Baranowicz, op.cit., s.170.

wej *Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* z 1932 r.¹⁷ Opublikowaniem tego katalogu zainteresowane były wszystkie strony tego przedsięwzięcia. Władze miejskie wywiązywały się w ten sposób z umowy z członkami grupy „a.r.”, co mobilizowało artystów do dalszego zaangażowania w powiększanie kolekcji. Z punktu widzenia twórców kolekcji, katalog był rzeczą bezcenną, gdyż rozsyłany po całej Europie uwiarygodnił w oczach zagranicznych artystów ich dotychczasowe działania. Z punktu widzenia ofiarodawców był to najbardziej przekonujący dowód realnego funkcjonowania międzynarodowej kolekcji w kształcie obiecanych przez Strzeмиńskiego, Stażewskiego i Brzękowskiego.

3. Pierwsze lata działalności Muzeum

Pierwszym dyrektorem Muzeum został w 1935 r. Marian Minich, który już w zmienionych warunkach politycznych w Łodzi (władzę od 1934 r. sprawowała prawica niezbyt przychylna sztuce awangardowej z uwagi na związki wielu jej twórców z polskim ruchem komunistycznym), dalej rozwijał jego zbiory. W 1939 r. w salach Muzeum można było oglądać stałą kolekcję sztuki polskiej i europejskiej od renesansu po współczesność. Kolekcja sztuki nowoczesnej została uzupełniona o dzieła polskich formistów i surrealistów, a także wzbogaciła się o dalsze dary artystów polskich i europejskich, którzy przekazywali swoje prace lub dzieła innych artystów, które posiadali we własnych kolekcjach. Tak właśnie było w przypadku rysunku Picassa ofiarowanego do kolekcji grupy „a.r.” przez Stanisława Ignacego Witkiewicza.

IV. Losy *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* w latach 1939-1945

II wojna światowa była ogromnym ciosem dla Muzeum, które poniosło bardzo poważne straty, pomimo podjętych prób ratowania zbiorów. Marian Minich wydał polecenie ukrycia w magazynie obrazów artystów pochodzenia żydowskiego i oraz dzieł abstrakcyjnych, słusznie przewidując, iż to one głównie będą narażone na zniszczenie. Niestety, pomimo podjętych działań, wiele dzieł sztuki dawnej bezpowrotnie rozkradzono i wywieziono w głąb III Rzeszy. Szczególnie dotkliwe szkody spotkały sztukę nowoczesną, która od 1933 r. była

¹⁷ *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale d'Art Nouveau. Katalog nr.2, Łódź 1932.*

przez hitlerowców uważana za *Entartete Kunst* (tzw. sztukę zdegenerowaną), za sztukę szczególnie ideologicznie szkodliwą, bo „żydowsko-bolszewicka”, a zatem przeznaczoną do bezwzględnego unicestwienia. Dzieła z kolekcji grupy „a.r.” były więc niszczone lub rozkradane. Zniszczono „Mobile” Alexandra Caldera, ekspresjonistyczne rzeźby polskich artystów, porąbano i wyrzucono na śmietnik wszystkie rzeźby Katarzyny Kobro. Destrukcji lub kradzieży uległo 21 dzieł, w tym m.in. wspomniany wyżej rysunek Picassa. Ostatecznej likwidacji *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* przeszkodziło wyzwolenie Łodzi w 1945 r. W czasie wojny zginęło łącznie 225 eksponatów, z czego kilkadziesiąt dzieł sztuki nowoczesnej. Kolekcja grupy „a.r.” przetrwała w 73% w porównaniu z przedwojennym stanem.

Po wojnie zaczęto stopniowo odnajdywać zaginione eksponaty. Część kolekcji grupy „a.r.” odzyskano w Łodzi, a Kobro i Strzeмиński ofiarowali cały swój ocalały dorobek. Muzeum Sztuki otrzymało nowy budynek, w którym 13.06.1948 r. otwarto wystawę stałą w 37 latach. W nowym układzie galerii muzealnych zaakcentowano znaczenie kolekcji „a.r.” przez niezwykley zabieg architektoniczno-malarski. Dzieła z kręgu grupy „De Stijl” i polskiego konstruktywizmu, Georgesa Vantongerloo, van Doesburga, Huszara, Sophie Tauber-Arp, Katarzyny Kobro i Henryka Stażewskiego umieszczono w specjalnie zaprojektowanej przez Władysława Strzeмиńskiego sali, zwanej salą neoplastyczną.¹⁸ Strzeмиński zaprojektował ją jako awangardowy *gesamtkunstwerk* w duchu utopii architektonicznych rozwijanych w kręgu grupy „De Stijl” w latach 20. W prostokątnej sali, ściany zostały podzielone pionowymi i poziomymi barwnymi płaszczyznami w kolorach podstawowych. W kontekście rozwoju powojennej plastyki europejskiej, sala neoplastyczna była przedsięwzięciem tyle oryginalnym, co osamotnionym. W sztuce dominowały wówczas surrealizm i nurty kolorystyczne, a prądy geometryczne, należące do przedwojennych doświadczeń awangardowych budziły wówczas niewielkie zainteresowanie zarówno wśród artystów, jak i publiczności oraz krytyki. Sala neoplastyczna, jako „*rekapitulacja idei przedwojennej awangardy w dziedzinie architektury*”,¹⁹ miała pełnić rolę dydaktyczną i ułatwiać zrozumienie założeń przedwojennych europejskich ruchów nowocze-

¹⁸ Szczegółowo o założeniach teoretycznych i losach sali neoplastycznej patrz w: J.Ładnawska, *Sala neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi w: Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Łódź 1991, s.71-80.

¹⁹ Op.cit., s.76.

snych. Strzemiński, wykładowca Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, sam chętnie prowadził zajęcia w Muzeum, objaśniając swoim studentom sens kolekcji grupy „a.r.” i sali neoplastycznej, która okazała się także dużym sukcesem frekwencyjnym. Wiemy, że w 1948 r. salę zwiedziło 9571 widzów, w 1949 r. 22825 widzów, a w 1950, kiedy władza nakazała zamknięcie Muzeum i usunięcie sztuki nowoczesnej, salę Strzemińskiego obejrzało 49931 osób.²⁰

V. Losy kolekcji „a.r.” w latach stalinowskich represji w Polsce 1948-1956

Burzliwe losy tego niezwykłego projektu wynikające z nowej sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się Polska po 1945 r. są jednocześnie obrazem sytuacji całej polskiej kultury i presji ideologicznej, której była poddawana. W roku otwarcia Muzeum, nic jeszcze nie wskazywało na represje, jakie już wkrótce miały spotkać artystów awangardowych i ich dzieła. Wprost przeciwnie, sala neoplastyczna była kulminacyjnym punktem ekspozycji sztuki nowoczesnej. W 1948 r. w otwarciu nowego gmachu Muzeum Sztuki, brali udział wysocy przedstawiciele władz komunistycznych. Nie znamy ich bezpośrednich komentarzy po obejrzeniu wystawy. W pierwszych artykułach prasowych, choć pomijano milczeniem istnienie sali neoplastycznej, o całości pisano entuzjastycznie. Fakt powstania sali neoplastycznej przyjmowano do wiadomości jako jeden z dydaktycznych chwytów zastosowanych przez dyrektora Minicha. Dlaczego zatem w dwa lata później na polecenie tych samych władz Muzeum zostało zamknięte, sala zlikwidowana, ściany zamalowane, a kolekcja sztuki nowoczesnej odesłana do magazynów jako sztuka szkodliwa ideologicznie? A może należałoby zapytać, w jaki sposób udało się Minichowi przeprowadzić tak śmiały projekt, jakim była sala neoplastyczna w kontekście dramatycznych losów awangardy w ZSRR, które nie pozostawiały złudzeń także co do przyszłości polskiej sztuki po 1945 r.

W latach 1945-1948 nowe komunistyczne władze polskie nie miały jeszcze ściśle sprecyzowanej wizji funkcjonowania kultury w nowym ustroju. Artyści cieszyli się swobodą twórczą, szybko rozkwitło życie kulturalne. Doktrynę realizmu socjalistycznego jako jedynej możliwej formy sztuki, władza ostatecznie narzuciła w 1949 r. Odtąd wzorem funkcjonowania polskiej kultury miał stać się sowiecki model w pełni podporządkowany i kontrolowany przez totalitarny reżim polityczny.

²⁰ Dane za: op.cit., s.78.

W praktyce oznaczało to zakaz wolności wypowiedzi artystycznej, zastąpionej przez jeden obowiązujący styl w sztukach plastycznych, muzyce i literaturze, czyli socrealizm. Wszelkie związki z kierunkami nowoczesnymi były z góry, co do zasady, potępiane jako formalistyczne i szkodliwe ideologicznie. Ze szczególną zaciekłością atakowano sztukę abstrakcyjną i jej przedwojennych twórców.

W warunkach narastającej presji ideologicznej, było oczywiste, iż ekspozycja stała Muzeum Sztuki w Łodzi ze swoją kolekcją grupy „a.r.” i salą neoplastyczną nie mogły umknąć uwadze władz politycznych jako niepoprawne politycznie. Zlikwidowanie kolekcji sztuki nowoczesnej było zatem tylko kwestią czasu. Zamalowanie sali neoplastycznej było jednym z najbardziej radykalnych działań w kwestiach sztuki nowoczesnej okresu socrealizmu w Polsce, które można porównać z akcją niszczenia dzieł nowoczesnych w nazistowskich Niemczech po 1933 r. Oczywiście nie było przy tym mowy o pozostawieniu pustych ścian, które mogły zbyt przypominać o usuniętej sztuce nowoczesnej. Już 15 listopada 1950 r., a więc w półtora miesiąca od zamknięcia Muzeum, została otwarta nowa wystawa stała, którą w pełni poświęcono realistycznym nurtom w sztuce dawnej i współczesnej ze szczególnym naciskiem na dzieła o tematyce socjalnej. W sali neoplastycznej zamalowanej na białą pojawiło się XIX-wieczne malarstwo polskie i obce. O kolekcji grupy „a.r.” należało jak najszybciej zapomnieć, a do magazynu, w którym była składowana, nikt poza dyrektorem Muzeum nie miał dostępu. Usunięcie sztuki awangardowej z sal Muzeum, a także szykany, które dotknęły artystów awangardowych, którzy nie podjęli współpracy z nową władzą były początkiem bardzo szeroko zaplanowanej akcji stalinizacji polskiej kultury. Atakowano wszystkich przedwojennych artystów awangardowych, także z uwagi na ich polityczną działalność w przedwojennych ruchach lewicowych i komunistycznych. Strzemińskiemu pamiętano, iż opuścił Rosję radziecką w obliczu nieuchronnie zbliżających się represji i ograniczeń wolności twórczej artystów. Nie umknęły uwadze stalinowskiej władzy wypowiedzi Strzemińskiego, w których krytykował ideę partyjnej kontroli nad sztuką. Na fali narastających nacisków ideologicznych w latach 1950-1952 władze podjęły próbę wymazania z pamięci kulturowej miasta postaci Strzemińskiego i jego dorobku. Poza zamalowaniem sali neoplastycznej i odesłaniem do magazynu wszystkich dzieł malarza, który w 1946 r. ofiarował Muzeum cały swój ocalały z wojny dorobek artystyczny, Strzemińskiego wyrzucono z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i ze Związku Plastyków, pozbawiając go tym samym środków do życia. Ciężko chory artysta próbo-

wał utrzymywać się z malowania plakatów. Zaprojektował także wystrój wnętrza kawiarni „Egzotyczna”, której głównym elementem była płaskorzeźba pt. „Wyzysk kolonialny”, ale nawet i ta została skuta ze ściany, gdyż jak utrzymywano charakterem nie odpowiadała duchowi socrealizmu. Wszystkie te szykany przyczyniły się do śmierci Strzemińskiego w 1952 r.

Po 1950 r. dyrektor Marian Minich wielokrotnie musiał bronić znajdującej się już w magazynach kolekcji sztuki nowoczesnej przed próbami jej ostatecznego usunięcia z Muzeum. Lata 50. były także latami dużych trudności finansowych placówki. Ponieważ Minich odmawiał zakupów sztuki socrealistycznej, jako niezgodnej z charakterem zbiorów, władze utrudniały funkcjonowanie instytucji, ograniczając dopływ środków na jej utrzymanie. Trzeba było zmian politycznych w 1956 r. w kraju, by sytuacja Muzeum uległa poprawie. Na fali krytyki okresu błędów i wypaczeń, jak nazwano lata represji stalinowskich w Polsce, do sal muzealnych powoli wracała z magazynów sztuka nowoczesna. W 1956 r. dawni uczniowie Strzemińskiego założyli komitet organizacyjny, którego staraniem otwarto dużą wystawę prac Strzemińskiego i Kobro (która zmarła w 1951 r.). Większość eksponatów pochodziła z Muzeum Sztuki. W części obrazującej działalność Strzemińskiego w grupie „a.r.” wystawiono duże zdjęcia fotograficzne dzieł przedwojennej kolekcji. Przypomniano w ten sposób istnienie *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*. Z Łodzi wystawę przewieziono do Warszawy, a stamtąd w 1957 r. do Paryża do galerii Denise René. Wystawa „Precurseurs de l’art abstrait en Pologne” była pierwszą powojenną manifestacją i przypomnieniem dokonań polskiej awangardy. Miała ona duże znaczenie dla Muzeum Sztuki, gdyż pozwoliła Minichowi na odnowienie kontaktu z przedwojennymi współtwórcami kolekcji grupy „a.r.” Janem Brzękowskim i Michele Seuphorem. Ten ostatni ponownie ofiarował Muzeum kilka swoich dzieł, nawiązując tym samym do historycznego gestu artystów awangardowych z początku lat 30. Do idei pierwszych ofiarodawców entuzjastycznie odniosła się także Denise René, dzięki której szereg artystów związanych z jej galerią przekazało swoje dzieła do łódzkiego Muzeum. Byli to m.in. Roberto Matta, Victor Vasarely i Enrico Baj. Stało się oczywiste, iż powrót sztuki z kolekcji grupy „a.r.” do sal muzealnych był już przesądzony. Pozostawała kwestia zniszczonej sali

neoplastycznej. Ostatecznie w 1960 r. udało się zrekonstruować i tę salę w jej pierwotnym kształcie z 1948 r.²¹

VI. Lata 1966-1991 i działalność Ryszarda Stanisławskiego. *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* w światowym obiegu muzealnym

Dalsze losy Muzeum związane są od 1966 r. z działalnością nowego dyrektora, Ryszarda Stanisławskiego, który stojąc na czele tej instytucji aż do roku 1991, wprowadził Muzeum Sztuki i *Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej* do światowego obiegu muzealnego, pomimo trudności wynikających z ogólnych warunków funkcjonowania kultury w reżimie komunistycznym w Polsce. Nowy dyrektor rozwinął koncepcje Strzeмиńskiego i w duchu twórcy kolekcji grupy „a.r.” uczynił z Muzeum Sztuki muzeum XX-wiecznej międzynarodowej awangardy i laboratorium sztuki współczesnej.

Dzięki wieloletnim staraniom Stanisławskiego i jego współpracowników Muzeum Sztuki w Łodzi na stałe wpisało się na mapę artystyczną Europy jako jedno z najważniejszych muzeów awangardy, a sam Stanisławski stał się z czasem jednym z najwybitniejszych muzealników na świecie. Jego nazwisko wymienia się na równi z tak emblematycznymi postaciami w historii muzealnictwa XX wieku jak Willem Sandberg²² czy Pontus Hulten.²³ Choć kolekcja łódzka nie może się dziś równać z encyklopedycznymi zbiorami wielkich europejskich muzeów sztuki nowoczesnej, to dzięki Stanisławskiemu jest znaną na świecie oryginalną całością o bardzo określonym, awangardowym obliczu artystycznym. Dzieje się tak nie tylko przez fakt posiadania historycznej kolekcji grupy „a.r.”, ale także dzięki konsekwentnemu otwarciu muzeum na najnowsze prądy w sztuce polskiej, europejskiej i światowej. Obok wystaw poświęconych historii awangardy XX wieku, monograficznych prezentacji dorobku poszczególnych twórców

²¹ Zadania podjął się uczeń Strzeмиńskiego, architekt Bolesław Utkin. Nie było to proste zadanie, gdyż nie zachowała się żadna fotograficzna dokumentacja sali. Utkin musiał polegać na pamięci pracowników Muzeum, by odtworzyć układ płaszczyzn i kolorów ścian, a także sposób ustawienia eksponatów.

²² Holenderski krytyk i historyk sztuki, dyrektor Stedelijk Museum w Amsterdamie 1945-1962, wielki reformator muzeologii europejskiej w zakresie sztuki XX wieku, zwolennik demokratyzacji instytucji muzealnych i ich otwarcia na współczesność i eksperyment w sztuce.

²³ Szwedzki krytyk i historyk sztuki, dyrektor słynnych muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej, pierwszy dyrektor Musée National d'Art Moderne w Centrum Pompidou w Paryżu, gdzie zrewolucjonizował myślenie o zbiorach i wystawach muzealnych, jeden z najbardziej wpływowych muzealników w historii XX wieku.

polskich i europejskich, Muzeum było miejscem realizacji radykalnych projektów artystycznych.²⁴ Artyści, zainspirowani duchem solidarności przedwojennej awangardy, nawiązywali do gestu pierwszych ofiarodawców i przekazywali bezpłatnie do Muzeum swoje dzieła. Najbardziej spektakularnym wydarzeniem stała się akcja „Polentransport” Josepha Beuysa, jednego z najsłynniejszych artystów II połowy XX wieku, który w 1981 r. przekazał Muzeum Sztuki w Łodzi jako dar swoje archiwum liczące ponad 700 dzieł.

Pomimo braku środków na zakup dzieł, Muzeum stale powiększało swoje zbiory, pozyskując ok. 200 dzieł rocznie. Stanisławski wraz z zespołem kustoszy rozbudowywał zespoły dzieł polskich artystów współczesnych reprezentujących bardzo różne nurty artystyczne i formalne, od abstrakcji geometrycznej po nurt ekspresyjno-metaforyczny, malarstwo, rzeźbę, rysunek, grafikę, fotografię artystyczną, sztukę wideo i instalacje. Jak z dumą mówił sam Stanisławski, Muzeum Sztuki ze względu na unikalny zbiór sztuki polskiej i europejskiej uchodziło za „najobszerniejszy i najbardziej reprezentatywny zespół sztuki nowoczesnej w muzeach naszej części Europy”.²⁵

Władze tolerowały działalność Stanisławskiego, pozostawiając mu stosunkową swobodę w promowaniu polskiej sztuki na Zachodzie i w kształtowaniu polityki muzealnej w sferze wystaw i zakupów dzieł sztuki. Fenomen działalności Muzeum Sztuki w PRL-owskich realiach można tłumaczyć także doskonałym rozeznaniem Stanisławskiego w meandrach centralistycznego systemu zarządzania kulturą i jej finansowania, jego umiejętnością osvajania władzy państwowej z nieszablonowymi działaniami Muzeum i przekonywania jej do politycznych korzyści płynących z jego otwarcia na współpracę z zachodnimi instytucjami muzealnymi i zachodnimi artystami. Fenomen łódzkiego Muzeum należy także rozpatrywać w kontekście innych państw bloku wschodniego. O jego autonomicznej pozycji świadczy bliska współpraca z awangardowymi artystami czechosłowackimi i obecność ich dzieł w łódzkich salach muzealnych po 1968 r., w okresie, kiedy byli objęci cenzurą i zakazem wystawiania w Czechosłowacji. Oczywiście z przyczyn ideologicznych szereg zamierzeń nie mogło zostać zrealizowanych, wiele było mocno utrudnionych, a komunistyczna, zbiurokratyzowana rzeczywistość dotykała Muzeum na wiele sposobów.

²⁴ Szczegółowa lista wystaw zrealizowanych w Muzeum Sztuki w Łodzi patrz: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, Łódź 1998, s.63-89.

²⁵ Patrz więcej: R.Stanisławski, *Przedmowa w: Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, Warszawa 1991, s.6-7.

Największą zasługą Stanisławskiego i jego współpracowników w Muzeum Sztuki w Łodzi było wprowadzenie do światowego obiegu muzealnego polskiego konstruktywizmu jako kierunku współtworzącego historię sztuki XX wieku.²⁶ Dorobek artystyczny i teoretyczny Władysława Strzemińskiego, a także prekursorskie działania Katarzyny Kobro weszły na stałe w krąg zainteresowań naukowych historyków sztuki XX wieku. Dzięki staraniom Stanisławskiego *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej* znalazła w historii muzealnictwa światowego należne jej miejsce, jako unikatowa i oryginalna na skalę światową inicjatywa. W wyniku konsekwentnej akcji promocyjnej prowadzonej w latach 1966-1991 przez Stanisławskiego jako dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi dzieła polskich konstruktywistów wypożyczane są dziś na najważniejsze problemowe wystawy sztuki lat 20. i 30., a w każdej publikacji na temat muzeów sztuki nowoczesnej znajdują się choćby wzmianki o łódzkiej kolekcji.

Stanisławski czuł się spadkobiercą i kontynuatorem idei Strzemińskiego. Rozwijał założenie twórców historycznej kolekcji grupy „a.r.” o nierozdzielności kultury europejskiej i miejsca polskich artystów w tej kulturze. *„Mamy świadomość wartości owej synchronicznej zbieżności: polscy artyści wkroczyli około 1917 r. w obszar ruchów awangardowych i współtworzyli je w następnych dekadach. Wśród twórców powojennych, wkład do kultury uniwersalnej na przykład Tadeusza Kantora jest potwierdzeniem faktu, że jak on mawiał „nigdy nie wychodziliśmy z Europy, więc nie musimy do niej wracać”.*²⁷

Stanisławski, któremu bardzo bliskie były emocje Kantora, postrzegał Muzeum Sztuki w Łodzi jako instytucję *par excellence* europejską, wpisującą polską sztukę XX wieku w europejską przestrzeń kulturową zarówno w wymiarze historycznym (dzieje *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* i polski konstruktywizm), jak

²⁶ Serię historycznych wystaw promujących polski konstruktywizm jako kierunek współtworzący sztukę awangardową przed II wojną światową rozpoczęła wystawa *Constructivism in Poland 1923-1936* w Folkwang Museum w Essen i w Rijksmuseum Kroller-Muller w Otterlo w 1973 r. W następnych latach wystawy poświęcone polskiemu konstruktywizmowi były prezentowane w muzeach i salach wystawowych na całym świecie, m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, The Detroit Institute of Art, Art Institute w Chicago, Pallazzo delle Esposizioni, Rzym, Museo de Arte Moderna w Wenecji, Stadtische Kunsthalle w Düsseldorfie, Kettle's Yard Gallery w Cambridge, Neue Berliner Kunstverein w Berlinie, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Stiftung Bahnhof Rolandseck w Holandii i w wielu innych.

²⁷ R.Stanisławski, op.cit., s.32.

i w wymiarze współczesnym. Muzeum Sztuki w Łodzi pokazywało sztukę nową i najnowsza, promowało kolejne pokolenia polskiej awangardy, realizując ideę muzeum jako instrumentu krytycznego,²⁸ jako instytucji otwartej na poszukiwania i eksperyment w sztuce.

W dziejach promocji polskiej sztuki w Europie po II wojnie światowej, wśród wystaw zorganizowanych przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Ryszarda Stanisławskiego szczególne miejsce do dziś zajmuje interdyscyplinarna (sztuka, literatura, teatr, muzyka, kino eksperymentalne) wystawa poświęcona polskiej sztuce XX wieku, zatytułowana „*Presences Polonaises*” pokazywana w Musée National d’Art Moderne w paryskim Centre Pompidou w 1983 r. W części poświęconej sztuce plastycznej, wystawa ta była próbą ukazania oryginalności sztuki polskiej XX wieku rozwijającej się w dwóch głównych nurtach: metaforyczno-ekspresjonistycznym i racjonalistycznym. Pierwszy nurt miał swoje korzenie w katastroficznej sztuce Witkacego, drugi w sztuce konstruktywistów. Wystawa silnie eksponowała bezprecedensowy charakter europejskiej inicjatywy grupy „a.r.”, której wynikiem była *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*, a także prezentowała dorobek polskich artystów różnych nurtów współczesnej awangardy. Towarzyszył jej bogato ilustrowany katalog, który do dziś jest jedną z najważniejszych referencyjnych pozycji dla europejskich badaczy polskiej sztuki XX wieku.

Także i dziś, w najbardziej prestiżowych projektach promujących polską kulturę w Europie,²⁹ nie może zabraknąć wystaw poświęconych kolekcji grupy „a.r.”, gdyż ta doskonale wpisuje się w kontekst wspólnego europejskiego dziedzictwa kulturowego, współtworzonego przez Polaków i polską kulturę. Ponieważ mamy świadomość skomplikowanej siatki wpływów, zapożyczeń, a nawet często zapóźnień polskiej kultury, historia *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej* zasługuje na naszą szczególną uwagę. Paradoksalnie o zainteresowanie łódzkimi zbiorami łatwiej jest na Zachodzie niż w Polsce, gdzie o istnieniu tej niezwyklej kolekcji i jej znaczeniu w historii kultury polskiej i europejskiej mówi się wciąż stanowczo za mało. Tak jakby trudno było nam zaakceptować fakt, iż o kulturowej przynależ-

²⁸ Formułę muzeum jako instrumentu krytycznego wprowadził Ryszard Stanisławski dla objaśnienia filozofii działania Muzeum Sztuki w Łodzi wobec różnych nurtów sztuki współczesnej, polskiej i obcej.

²⁹ Np. w ramach festiwalu polskiej kultury EUROPALIA 2000 w Belgii Muzeum Sztuki w Łodzi zrealizowało monograficzną wystawę prezentującą fenomen *Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, patrz: *Modernisme europeen. La collection du Muzeum Sztuki de Łódź*, katalog wystawy, Musée des Beaux-Arts de Gand, 2001.

ności Polski do Europy świadczą także dokonania polskiej awangardy artystycznej XX wieku.

Abstract

The International Collection of Modern Art at the Museum of Art in Łódź and its significance for cultural heritage of Europe

In 1931 a Polish city with rather unpronounceable name of Łódź suddenly appeared on the artistic map of pre-war Europe, next to such prominent capitals of avant-garde art as Paris, Berlin or Prague.

This centre of textile industry with little artistic tradition created a museum with a permanent collection of 20th Century European modern art - the first institution of this kind in Europe and second world-wide (after the New York-based MOMA). In pre-WW2 years it was quite unique among European public collections due to how it was created and to its explicitly avant-garde profile. The idea came from five Polish artists, members of the "a.r." group: painter Władysław Strzemiński, sculptor Katarzyna Kobro, painter Henryk Stażewski and poets Jan Brzękowski and Julian Przyboś. The collection, known as the International Collection of Modern Art, included works donated to the museum by European and Polish artists representing various currents in modern art at the turn of the 1920s, from Cubism to abstract art, most congenial to its founders. Jean Arp, Albert Gleizes, Alexander Calder, Max Ernst, Ferdinand Léger and Theo van Doesburg were among donors.

The article presents the history of the collection, describing international, artistic and institutional context of the "a.r." group's initiative. The author examines reasons that encouraged European artists to contribute their works to the collection under construction. Motivation and logic behind the Łódź city council's decision to involve in a controversial undertaking are also examined.

The author describes dramatic fate of the collection during the war, its post-war history, notably in the period of Stalinist régime (1952-56), and hardships experienced in the Communist country, with which the collection of avant-garde art had to cope before 1989.

The last section is devoted to Ryszard Stanisławski's efforts as the Museum director (1966-1990). It was his consistent exhibition policy that gave the Museum of Art in Łódź its present place among the most prominent museums of 20th century avant-garde art in the world and universal acknowledgement of the International Collection of Modern Art's unique place in the history of European museums. Stanisławski's role in promoting Polish con-

D.Jurkiewicz-Eckert, „*Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej*”...

structivism as an influential current in 20th Century art – despite hostile political climate – is emphasised as cultural phenomenon on the scale of the entire Communist block.

Nevertheless, the author believes the collection – as important as it is as Polish contribution to European cultural heritage – has been relatively unknown in Poland. Its significance certainly deserves greater appreciation in its home country.