

Ekspansja muzeów w Europie Środkowej?

Katarzyna Jagodzińska

Recenzje zapewniło:

Regina Wenninger, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium

Redakcję zapewniło:

Regina Wenninger, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium, wspólnie z Międzynarodowym Centrum Kultury, Kraków

Recenzenci:

Andrea Meyer, Miklós Székely

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0120)

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są rozważania na temat specyfiki Europy Środkowej w zakresie kolekcji i muzeów sztuki współczesnej oraz możliwość stworzenia alternatywy regionalnej dla krajów zachodnich. Kontekstem dla tych rozważań jest ekspansjonistyczna polityka współczesnych muzeów, która w związku z licznymi nowymi inwestycjami – w szczególności Luwru, Fundacji Guggenheima, Ermitażu – budzi w świecie muzeologicznym różnorodne dylematy. Autorka omawia światowe "marki muzealne" inwestujące w Europie Środkowej, zastanawia się nad skutkami ekspansji tych "koncernów" dla kultury w regionie, wskazuje też na potencjał regionu, który można wykorzystać bez posilkowania się nazwiskami światowych kolekcjonerów.

Spis treści

Światowe koncerny muzealne

Europa Środkowa i koncerny z Zachodu

Środkowoeuropejskie kolekcje jako alternatywa

[1] Komerccjalizacja muzeów, marketing kulturalny, muzealne franczyzy i branding, handel narodowymi skarbami muzealnymi, źle rozumiany uniwersalizm w świecie kultury i swojego rodzaju "sprzedaż muzeów" stały się przedmiotem eseju *Kryzys muzeów* Jeana Claire'a, który od momentu publikacji w 2007 roku (polskie wydanie w 2009) zyskał niezwykłą popularność w środowisku muzeologicznym. Francuski historyk sztuki, w przeszłości dyrektor Muzeum Picassa w Paryżu, zmagają się z problemem przeistaczania się światowych muzeów w marki globalne, na których bazie tworzone są prawdziwe koncerny rządzone prawami korporacji. "W świecie globalnej gospodarki muzeum służyć ma już nie zwiedzającym i widzialnej pamięci narodu, ale «marce», która przyczyniać się będzie do wzrostu ekonomicznego «firmy Francja»" – pisze na temat nowej inwestycji Luwru w Emiratach Arabskich¹. W centrum problemu utowarowienia muzeów umieścił Luwr budowany na sztucznej wyspie w Abu Dhabi oraz Fundację Solomona Guggenheima, której ekspansjonistyczna polityka ma osiągnąć swoje apogeum również w tym miejscu.

¹ J. Clair, *Kryzys muzeów*, tłum. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009 (pierwsze wydanie w języku francuskim 2007), 47.

[2] Pod pojęciem koncernów muzealnych kryją się muzea posiadające swoje filie w różnych, szczególnie w zagranicznych miastach, które są zarządzane na wzór dużych przedsiębiorstw i dla których polityka ekspansji stała się częścią filozofii działania. Europa Środkowa, która z uwagi na słabość ekonomiczną, ale też wieloletnią przerwę w zakresie wznoszenia nowych gmachów muzealnych, nie wygenerowała koncernów sztuki na miarę tych globalnych i nie doczekała się równie wielkich, światowej klasy kolekcji funkcjonujących na międzynarodowej mapie turystycznej, wcale nie znajduje się poza tym mainstreamowym dyskursem. Bo choć nie ma tu koncernów lokalnych, jest to przestrzeń do zagospodarowania przez te zachodnie. Jest to także przestrzeń, gdzie pojawienie się zamiejscowej filii muzeum, przynajmniej teoretycznie, byłoby możliwe. "Europa Środkowa" to szerokie pojęcie, z obszerną literaturą z zakresu polityki, ekonomii, kultury, filozofii. W niniejszym artykule termin ten odnosi się do krajów członkowskich Grupy Wyszehradzkiej – Czech, Polski, Słowacji i Węgier – które łączy wspólne doświadczenie historyczne oraz formalna współpraca prowadzona od 1991 roku. W artykule znajdują się także odniesienia do krajów ościennych – Litwy, Austrii i Słowenii.

[3] Celem artykułu jest refleksja nad potencjałem utworzenia "koncernów muzealnych" w Europie Środkowej², do czego punktem wyjścia stało się nakreślenie ram koncernów zachodnich oraz zidentyfikowanie środkowoeuropejskich kolekcji sztuki współczesnej. Artykuł składa się z trzech części. W pierwszej ukazuję światowy kontekst funkcjonowania koncernów muzealnych oraz problemy, jakie one generują. Omawiam tu ekspansję Fundacji Guggenheima, Luwru, Centrum Pompidou, Ermitażu i Galerii Tate. W drugiej części prezentuję Fundację Ludwigów, która jako jedyna zachodnia marka kolekcjonerskiego giganta zafunkcjonowała w przestrzeni Europy Środkowej – na Węgrzech. Uwzględniłam tu również próbę zaistnienia Fundacji Guggenheima na Litwie. W części trzeciej odnoszę się do muzeów i kolekcji sztuki współczesnej w Europie Środkowej i rozważam możliwości utworzenia w regionie filii muzealnych.

Światowe koncerny muzealne

[4] Globalne myślenie o muzeum, działającym na zasadzie światowej korporacji, przypisać należy Fundacji Guggenheima³, która w czasie trwającej dwadzieścia lat dyktury Thomasa Krensa zbudowała, nie bez kontrowersji, rozpoznawalną i pożądaną na całym świecie muzealną markę. Ekspansja terytorialna fundacji, ciągła pogoń za środkami finansowymi i realizacja coraz bardziej populistycznego programu wystaw, który w efekcie spowodował obniżenie prestiżu instytucji, stały się przyczyną ukucia pojęcia McGuggenheim – tak właśnie w 2001 roku Mark Honigsbaum zatytułował swój

² Zagadnieniu muzeów w Europie Środkowej poświęciłam książkę *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków 2014, która stanowi pierwsze całościowe ujęcie tematu.

³ Fundację założył w 1937 roku Solomon R. Guggenheim. Dwa lata później jego kolekcja siedmiuset obrazów została pokazana w tymczasowym Museum of Non-Objective Painting, a od 1959 roku prezentowana jest w budynku zaprojektowanym przez Franka Lloyd Wrighta.

artykuł w sobotnim wydaniu *The Guardian*⁴. Guggenheim to hasło wywoławcze ekspansji muzealnej w ogólnoswiatowym dyskursie muzeologicznym. Nie bez przesady można stwierdzić, że niemal zawsze, gdy o niej mowa, punktem odniesienia dla lokalnych debat staje się koncern Guggenheima – zbyt często gloryfikowany przez inwestorów i władze miast, które liczą na szybki wizerunkowy i frekwencyjny sukces.

[5] Podejście marketingowe, jakie zastosował Krens zarządzając fundacją, przysporzyło mu potężne grono krytyków i stało się tematem licznych surowych artykułów w prasie i literaturze specjalistycznej. Nie zmienia to jednak faktu, że oprócz inwestowania w nowe miejsca wystawowe znacznie rozrosła się sama kolekcja Guggenheima: w 1989 roku Krens wynegocjował darowiznę kolekcji malarstwa impresjonistycznego od wdowy po Justinie K. Thannhauserze; w 1991 roku zakupił kolekcję Giovanniego Panzy, stworzoną przez hrabiego Giuseppe di Biurno i żonę Panzy, która obejmuje głównie minimalistyczne malarstwo i rzeźbę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; znacznie powiększył kolekcję Peggy Guggenheim oraz nadzorował realizację zamówień na nowe prace składane przez filie Guggenheima w Europie. Umiędzynarodowienie fundacji zaczęło się nie tyle z przejściem kolekcji i willi Peggy Guggenheim w Wenecji w 1978 roku, ile z decyzją o założeniu filii muzeum w Bilbao, którą fundacja podjęła w 1991 roku. Muzeum⁵ – powstałe w zdegradowanej dzielnicy portowej stolicy kraju Basków, borykającej się z ogromnym bezrobociem i etykietą stolicy terrorizmu – zapewniło przestrzeń ekspozycyjną dla prac z kolekcji Panzy i osiągnęło niewyobrażalny sukces frekwencyjny: liczbę zwiedzających szacowano pierwotnie na 400 000 osób rocznie, natomiast dwa lata po otwarciu liczba przewyższała milion zwiedzających rocznie, po czym utrzymywała się na poziomie ponad 900 000. W 1997 roku otwarty został nie tylko bajkowy gmach Guggenheim Bilbao, ale także skromna przestrzeń wystawiennicza w Berlinie opatrzona logo Deutsche Guggenheim (zamknięta w 2013 roku).

[6] Obok filii zagranicznych oddziały fundacji zaczęły powstawać również w Stanach Zjednoczonych. Pierwszą było SoHo Guggenheim otwarte w 1992 roku. Zbiegło się to z ponownym otwarciem budynku "głównego" przy Piątej Alei, w którym przez dwa lata przeprowadzono prace restauracyjne oraz wzniesiono obok nowy dziesięciopiętrowy gmach, poszerzając przestrzeń wystawienniczą. Oddział w SoHo, biorąc pod uwagę modne artystyczne sąsiedztwo i dużą liczbę turystów, miał w założeniu przyciągać rocznie

⁴ M. Honigsbaum, "McGuggenheim?", w: *The Guardian* [27 stycznia 2001], <http://www.theguardian.com/books/2001/jan/27/books.guardianreview2> (wejście 3 czerwca 2015).

⁵ Muzeum Guggenheima w Bilbao posiada obszerną literaturę, która omawia przede wszystkim sam gmach, politykę fundacji oraz rolę muzeum w procesie rewitalizacji miasta. Zob. m.in. *Learning from the Bilbao Guggenheim*, red. A.M. Guasch i J. Zulaika, Basque Studies Program, Reno 2005; *Bilbao, the transformation*, red. J.L. Arguiñano i G. Reguera, arketypo, Guggenheim Museum Publications, Bilbao 2006; C. van Bruggen, *Frank O. Gehry Guggenheim Museum Bilbao*, Nowy Jork 2004.

250 000 zwiedzających, okazało się jednak, że frekwencja jest średnio o sto tysięcy niższa. Mimo zmiany programu w 1996 roku, ukierunkowanego od tego momentu na multimedia i nowe technologie, frekwencja nie zwiększyła się i oddział został ostatecznie zamknięty w 2002 roku⁶.

[7] W 2001 roku fundacja podpisała trójstronne porozumienie z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i Ermitażem o współpracy w zakresie organizacji wystaw i "dzielenia się" kolekcjami, po czym w budynku Venetian Resort-Hotel-Casino w Las Vegas otwarte zostało Guggenheim Hermitage Museum (niewielkie, o powierzchni 560 m², zaprojektowane przez Rema Koolhaasa) oraz dużo większa (prawie 6000 m²), zaprojektowana przez Franka Gehry'ego przestrzeń obliczona wyłącznie na czas trwania jednej wystawy – *Art of the Motorcycle (Sztuka motocykla)*. Ponadto muzeum, powołane do gromadzenia i prezentacji sztuki współczesnej i nowoczesnej, zaczęło organizować wystawy historyczne. Wystarczy spojrzeć na tytuły wystaw pokazanych w Las Vegas – *Art Through the Ages: Masterpieces of Painting from Titian to Picasso (Sztuka przez wieki: arcydzieła malarstwa od Tytjana do Picassa)*, *The Quest for Immortality: Treasures of Ancient (W poszukiwaniu nieśmiertelności: skarby starożytności)*, prezentująca starożytną sztukę egipską, *Russia! The Majesty of the Tsars: Treasures from the Kremlin Museum (Rosja! Majestat carów: skarby z Muzeum Kremla)*, *Rubens and His Age: Masterpieces from the Hermitage Museum (Rubens i jego wiek: arcydzieła z Ermitażu)* – by przekonać się, że Guggenheim stał się wielobranżowym, zarówno jeśli chodzi o repertuar technik, jak i przedstawianych okresów, luksusowym domem towarowym. Prestiż fundacji zdecydowanie obniżyły dwie ludyczne wystawy: wspomniana *Sztuka motocykla* (1998), sponsorowana przez BMW, oraz *Giorgio Armani* (2000). Obie, oprócz zysku ze sprzedaży biletów (a cieszyły się ogromną popularnością), łączyły się z hojną na rzecz fundacji dotacją właścicieli prezentowanych marek. "Dobór wystaw dokonywany przez Krensa w ostatnich latach wydaje się związany z poszukiwaniem przez muzeum gotówki" – skonkludował Deyan Sudjic⁷.

[8] Od końca lat osiemdziesiątych do początku XXI wieku fundacja zleciła wykonanie studiów wykonalności testujących możliwość otwarcia muzeów w Salzburgu, Wiedniu, Tokio, Taichung, Singapurze (planowana była kolejna współpraca z Ermitażem w postaci Guggenheim Hermitage Museum Singapore), Guadalajarze i Rio de Janeiro. Efektem tych planów są koncepcje architektoniczne wykonane przez najbardziej pożądanym architektów na świecie, z których jednak żadna nie doczekała się realizacji. Z sukcesem towarzyszącym otwarciu muzeum w Bilbao wiązała się fala propozycji współpracy, płynąca z miast na całym świecie. Wtedy też Fundacja Guggenheima rozpoczęła

⁶ J. Martinez, *Financing a Global Guggenheim Museum*, MA Thesis in the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, The School of Art, May 2006, 21-23.

⁷ D. Sudjic, "Is this the end of the Guggenheim dream?," w: *The Observer* [23 lutego 2005], <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/jan/23/art.museums> (wejście 6 kwietnia 2015).

współpracę z dwoma biurami architektonicznymi: Frank O. Gehry & Associates i AMO group kierowaną przez Rema Koolhaasa, by w sposób zorganizowany podejść do dalszej ekspansji. Sam Krens stwierdził:

Zamiast reagować na to zainteresowanie w sposób przypadkowy, uznaliśmy, że najlepiej będzie zmobilizować nasze środki i kompetencje [...], ustanowić surowe i wymagające kryteria, by potem pracować jedynie nad tymi kilkoma przypadkami, które najlepiej rokują osiągnięcie wyjątkowego wyniku⁸.

[9] Największym pod względem skali projektem Krensa miała być filia Guggenheima zlokalizowana na nabrzeżu East River w Nowym Jorku. Zaprojektowany przez Gehry'ego gmach w kształcie wijącej się wstęgi miał przypominać ten w Bilbao, również pokryty tytanową powłoką, z powierzchnią wystawienniczą liczącą 19 000 m² i czterdziestopiętrową wieżą mieszczącą biura. Tym samym budynek miał być dwa razy większy od hiszpańskiego. W 2001 roku fundacja otrzymała zgodę na użytkowanie wskazanej pod inwestycję części nabrzeża, jednak pod koniec kolejnego roku Guggenheim oficjalnie ogłosił, że z powodu trudności finansowych projekt nie zostanie zrealizowany.

[10] Ostatnim wielkim projektem Krensa skierowanym do realizacji jest Muzeum Guggenheima w Abu Dhabi. Powstaje na terenie nowej, międzynarodowej dzielnicy kultury, gdzie obecne są nie tylko wielkie marki muzealne, ale również wielkie nazwiska architektów. "Ono będzie prawdziwie globalne, reprezentujące sztukę Bliskiego Wschodu, Rosji, Europy Wschodniej, Azji, Afryki, a także Europy i Ameryki. Ono zmieni model muzeum sztuki" – zapowiedział Krens⁹. Projekt architektoniczny autorstwa Gehry'ego reprezentuje typowy dla niego styl z bajkowo pozwijanymi i przeplatającymi się bryłami. Realizacja największego dotąd muzeum firmowanego przez fundację, o powierzchni 30 000 m², rozpoczęła się w 2007 roku, a otwarcie zaplanowano na 2017 rok.

[11] Według Sudjica Krens przekształcił "pomyślane na niewielką skalę muzeum [...] w globalny cyrk sztuki, umiejscowiony gdzieś między kasynem a domem towarowym"¹⁰. Sudjic pisał, że dzięki sieci muzeów Krens planował dzielić koszty organizacji wystaw, okazało się jednak, że powstałe w ten sposób oszczędności są dużo mniejsze, niż pierwotnie zakładał. Carol Vogel, podsumowując dwadzieścia lat działalności legendarnego dyrektora, wskazywała na łamach *The New York Times* dobre strony tego sposobu zarządzania. Zauważyła:

choć niektórzy krytycy dowodzą, że pan Krens w efekcie przekształcił Guggenheima we franczyzę na wzór McDonald'sa za cenę rozszerzenia kolekcji i kapitału, to tak naprawdę stworzył model ekspansji, który jest kopiowany przez

⁸ Informacja prasowa: "Guggenheim Alliance with Gehry and Koolhaas," nr 912 [27 września 2000], <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/foundation-press/1943-guggenheim-alliance-with-gehry-and-koolhaas> (wejście 6 kwietnia 2015).

⁹ C. Vogel, "Guggenheim's Provocative Director Steps Down," w: *The New York Times* [28 lutego 2008], <http://www.nytimes.com/2008/02/28/arts/design/28muse.html> (wejście 6 kwietnia 2015).

¹⁰ Sudjic, "Is this the end of the Guggenheim dream?"

instytucje na całym świecie, łącznie z Tate w Wielkiej Brytanii i Luwrem we Francji¹¹.

[12] Spoglądając na projekty muzeów Guggenheima, które zostały zrealizowane lub miały być wzniesione, nie można oprzeć się wrażeniu, że ich główną cechą jest spektakularność. Każdy z nich stał się, stanie lub miał szansę się stać ikoną architektury wartą zobaczenia dla samych walorów architektonicznych, bez względu na zdeponowaną w nim kolekcję. Niezrealizowany projekt Nouvela dla Rio de Janeiro zakładał na przykład powstanie muzeum częściowo zanurzonego pod poziomem morza (8 m), w którym sufit holu wejściowego byłby przezroczystym zbiornikiem z wodą.

[13] Guggenheim stał się drogowskazem dla kolejnych światowych marek, o których również zaczęto myśleć w kontekście ekspansji gmachów muzealnych. Galeria Tate rozpoczęła ją z chwilą otwarcia filii w Liverpoolu w 1988 roku. Muzeum sztuki nowoczesnej w centralnej części Wielkiej Brytanii było planowane już od 1980 roku, przyświecał mu cel udostępnienia zbiorów szerszej publiczności. Cztery lata po otwarciu "Tate Północy" rozpoczęto poszukiwania miejsca pod budowę drugiej siedziby galerii w Londynie, która miała być ratunkiem dla ograniczonej przestrzeni wystawienniczej i stale powiększającej się kolekcji. Postanowiono, że nowy budynek przejmie międzynarodową kolekcję sztuki nowoczesnej i współczesnej, a dotychczasowa siedziba przy Millbank powróci do swojej pierwotnej funkcji galerii narodowej sztuki brytyjskiej. W podobnym czasie powstała jeszcze jedna koncepcja zamiejscowej Tate – tym razem w popularnym kurorcie na wybrzeżu Kornwalii, St. Ives. Od 1980 roku Galeria Tate zarządzała tam Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, dlatego gdy miejscowe stowarzyszenie, wsparte przez radę miasta St. Ives, zwróciło się do Tate z propozycją utworzenia filii, kierownictwo galerii wyraziło zainteresowanie. Na siedzibę nowej galerii wybrano teren byłej gazowni, malowniczo położonej z widokiem na wybrzeże. Budynek pozostał własnością miasta, podczas gdy koszty operacyjne pokrywa Tate. Tate St. Ives zostało otwarte w 1993 roku, a w 2000 zainaugurowano Tate Modern. Wtedy też pierwotna siedziba Tate Gallery zmieniła nazwę na Tate Britain.

[14] Luwr niemal jednocześnie rozpoczął budowę filii we francuskim Lens (otwarte w 2012 roku) oraz w egzotycznym Abu Dhabi (ma być gotowe w 2015). Muzeum w Lens jest filią muzeum w Paryżu zlokalizowaną na północy Francji. Zdegradowane, postindustrialne miasto, które mocno ucierpiało w czasie wojny, zostało wybrane spośród sześciu kandydatur. Przemawia też za nim dogodne położenie – na trasie szybkiej kolei TGV do Paryża, między Lille a Arras, w pobliżu autostrady z Calais do Reims oraz z Paryża do Lille – a także drzemący w nim potencjał regeneracji poprzez kulturę. Luwr Lens zaprojektowany przez światowej sławy pracownię SANAA ma być katalizatorem zmian (w prasie tradycyjnie pojawiły się porównania do Bilbao). Podczas gdy drugi francuski Luwr

¹¹ C. Vogel, "Guggenheim's Provocative Director Steps Down," w: *The New York Times* [28 lutego 2008], <http://www.nytimes.com/2008/02/28/arts/design/28muse.html> (wejście 6 kwietnia 2015).

wpisuje się w strategię "rozprzestrzeniania sztuki poza tradycyjne bastiony kultury w Paryżu wśród nowych odbiorców na prowincji"¹², w Abu Dhabi powstaje franczyza – arabskie miasto finansuje budowę muzeum według projektu Jeana Nouvela oraz płaci za możliwość używania przez trzydzieści lat nazwy Luwr i korzystania z jego zbiorów. Zdaniem niektórych inwestycja w Emiratach Arabskich pozbawi Paryż części swoich arcydzieł. Jean Clair zaliczył budowę Luwru na Saadiyat Island (Wyspie Szczęścia) do przedsięwzięć, które "degradują instytucję muzealną i zamieniają ją w zwykłą hurtownię"¹³, powstający tam kompleks nazwał "egzotycznym parkiem rozrywki"¹⁴ i "gigantycznym Beach Resort"¹⁵. Trudno nie zgodzić się tymi porównaniami. Zasadne również wydaje się pytanie: "czy można prywatyzować zbiory należące do Narodu?"¹⁶ Można jednak polemizować z tokiem myślenia Claire'a, który odwołując się do pojęcia uniwersalizmu kultury francuskiej – na nim zasadza się oficjalne uzasadnienie powołania Luwru w Emiratach – przyznaje, że duża część dorobku Muzeów Francuskich pochodzi z grabieży¹⁷. Przytoczył słowa Quatremère'a de Quincy'ego, który przeciwstawiał się polityce grabieży, wyznając pogląd, że dzieło sztuki przynależy miejscu i czasom¹⁸. Skarby zagrabione podczas rewolucji francuskiej zostały podzielone pomiędzy piętnaście muzeów na prowincji Francji. Muzeum w Abu Dhabi miałoby zgodnie z ówczesnym założeniem rozszerzać możliwość dostępu do uniwersalnej kolekcji, której duża część wypełnia magazyny. Clair nawołuje, by powtórnie odczytać Quincy'ego, który pisał o zgubnym dla Europy przenoszeniu zabytków¹⁹. Skrajny przypadek Luwru uświadamia wielowymiarowość problemu koncernów muzealnych, których funkcjonowanie może jednocześnie służyć jednej grupie odbiorców (dotarcie do publiczności arabskiej i turystów w Emiratach) i szkodzić drugiej (we Francji, pozbawiając ją czasowo części dzieł – chociaż na co dzień w dużej części niedostępnych).

[15] Wcześniej od Luwru swoją filię we Francji stworzyło Centrum Pompidou. Na jej lokalizację wybrane zostało Metz, położone niedaleko granicy z Niemcami, Belgią i Luksemburgiem, również połączone z Paryżem koleją TGV. Decyzja o stworzeniu centrum w Metz zapadła w 2003 roku, budowa według projektu Shigeru Bana zakończyła się w 2009, a otwarcie nastąpiło w 2010 – tym samym jest to pierwszy we Francji przykład

¹² A. Donald, "From coal to culture: Louvre Lens site inaugurated," *artdaily.org* [5 grudnia 2009], http://artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=34757&int_mod=1 (wejście 6 kwietnia 2015).

¹³ Clair, *Kryzys muzeów*, 26.

¹⁴ Clair, *Kryzys muzeów*, 36.

¹⁵ Clair, *Kryzys muzeów*, 37.

¹⁶ Clair, *Kryzys muzeów*, 38.

¹⁷ Clair pisze: "[...] nie pożyczają się za plecami obywateli obrazów, rzeźb, obiektów sztuki, które przekazali nam ich właściciele – Kościół, królowie i książęta – lub które skonfiskowaliśmy, a niekiedy zagrabiliśmy, czyniąc z nich dobro wspólne Narodu." (*Kryzys muzeów*, 40).

¹⁸ Clair, *Kryzys muzeów*, 58.

¹⁹ Clair, *Kryzys muzeów*, 60.

"kulturalnej decentralizacji instytucji narodowej"²⁰. Celem Centre Pompidou-Metz jest przede wszystkim umożliwienie szerszego dostępu do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej, jednak władze miasta nie kryją również nadziei na postrzeganie instytucji w wymiarze symbolicznym. Sama architektura gmachu nasuwa liczne skojarzenia, jak chiński kapelusz (który tak naprawdę był inspiracją dla architekta) czy domek Smerfa, *The Independent* nazwał go "Bilbao północy"²¹, a były burmistrz miasta, Jean-Marie Rausch, stwierdził: "otwarcie Metz Pompidou zmieni wizerunek Metz we Francji i w całej Europie. Będziemy mogli zlekceważyć nasz obraz jako miasta garnizonowego i wejść do magicznego kręgu europejskich miast kultury, tak jak Bilbao"²². Planowany w 2007 roku oddział Centrum Pompidou w Szanghaju nie został zrealizowany.

[16] Również Ermitaż, który współpracował z Fundacją Guggenheima przy wspomnianych inicjatywach, otworzył swój samodzielny oddział poza Rosją – Hermitage Amsterdam (2009).

Europa Środkowa i koncerty z Zachodu

[17] Europa Środkowa nie doczekała się jeszcze muzealnych czy galeryjnych koncertów, które działałyby na zasadzie regionalnych filii czy franczyz w zakresie sztuki. Oczywiście duże publiczne muzea otwierają nowe oddziały, dzięki którym mogą poszerzać swoją powierzchnię wystawienniczą i programową, jednak nie ma ona charakteru ekspansjonistycznego. Z reguły też dzieje się to w obrębie tego samego miasta, jak w przypadku Łodzi – otwarcie ms², aby pomieścić kolekcję stałą Muzeum Sztuki i wykorzystać dotychczasowy budynek na wystawy czasowe i projekty, czy w Pradze – stworzenie osobnej przestrzeni wystawienniczej Galerii Narodowej w Veletržní pałac w celu zorganizowania stałej wystawy kolekcji sztuki nowoczesnej i współczesnej oraz wystaw czasowych.

[18] Tak też stało się w Lublanie, gdzie po wielu latach sporów i dyskusji udało się doprowadzić do otwarcia drugiej siedziby Moderna Galerija na terenie zaadaptowanego budynku koszarów (Galeria Nowoczesna – Muzeum Sztuki Współczesnej Metelkova MSUM otwarta w 2011 roku). Można też znaleźć przykłady wyjścia poza miasto, jak w przypadku Muzeum Sztuk Pięknych w Pradze, które znalazło przestrzeń dla swojej kolekcji sztuki nowoczesnej w Kutnej Horze (ostatecznie przemianowane na GASK – Galerie Středočeského kraje, z siedzibą przeniesioną w 2010 roku na prowincję, a dotychczasową utrzymywaną jako oddział).

²⁰ *Two ambitions in one project*, <http://www.centrepompidou-metz.fr/en/two-ambitions> (wejście 6 kwietnia 2015).

²¹ J. Lichfield, "Pompidou Centre puts Metz on the map," w: *The Independent* [11 maja 2010], <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/pompidou-centre-puts-metz-on-the-map-1970566.html> (wejście 6 kwietnia 2015).

²² Lichfield, Pompidou Centre.



1 Muzeum Sztuki w Łodzi – ms². Fotografia: Katarzyna Jagodzińska



2 Galeria Narodowa w Veletřní palác, Praga. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska



3 GASK – Galerie Středočeského kraje w Kutnej Horze. Fotografia:
Katarzyna Jagodzińska

[19] Wszystko to jednak są przykłady "naturalnego" rozrostu placówek muzealnych. Nie posiadając własnego muzealnego koncernu, Europa Środkowa stała się celem ekspansji jednej z największych "marek" kolekcjonerstwa europejskiego, małżeństwa Ludwigów. Ludwig Múzeum w Budapeszcie powstało na bazie prac zgromadzonych przez niemieckich kolekcjonerów Irene i Petera Ludwigów, którzy w czasie gdy Europa była podzielona, postawili sobie za cel przełamywanie barier na polu kultury.



4 Były Pałac Królewski w Budapeszcie, pierwsza siedziba Muzeum Ludwigów. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[20] W 1982 roku Ludwigowie założyli "Ludwig Stiftung für Kunst und internationale Verständigung GmbH" (Fundację Ludwigów na rzecz Sztuki i Zrozumienia Międzynarodowego), następnie w 1996 roku po śmierci Petera Ludwiga przemianowaną na "Peter und Irene Ludwig Stiftung" (Fundację Petera i Ireny Ludwigów), która przekazuje prace z kolekcji Ludwigów wybranym muzeom, a także przyczynia się do powstawania nowych muzeów. Ludwigowie zgromadzili kapitał na produkcji czekolady w rodzinnej firmie Monheim / Ludwig Schokolade, co z kolei pozwoliło im realizować zainteresowania artystyczne i gromadzić dzieła sztuki. Początkowo kolekcjonowali sztukę średniowieczną, następnie barokową, rokokową, prekolumbijską, afrykańską, chińską, indyjską, po czym w latach sześćdziesiątych zainteresowali się sztuką nowoczesną i współczesną, zwłaszcza artystów amerykańskich reprezentujących pop art. Oprócz obrazów kolekcja Ludwigów obejmuje także sztuki dekoracyjne, w tym fajans, kafle ceramiczne, porcelanę, ceramikę islamską i meble.

[21] Od 1957 roku Ludwigowie skupiali się na tworzeniu kolekcji, która odgrywałaby rolę społeczną. Ich celem stało się uzupełnianie braków w kolekcjach muzealnych. Wtedy też rozpoczęła się ich "ekspansja" – najpierw niemiecka, później europejska, a wreszcie światowa. W sumie jedenaście muzeów włączyło człon "Ludwig" do swojej nazwy – w Akwizgranie, Bambergu, Bazylei, Budapeszcie, Koblencji, Kolonii, Oberhausen, Pekinie, Saarlouis, Sankt Petersburgu i Wiedniu, ponadto szereg instytucji na całym świecie posiada prace w postaci długoterminowych depozytów pochodzące z kolekcji Ludwigów.

[22] Wszystkie pozaniemieckie miasta, których zbiory zostały rozbudowane o dary i depozyty Fundacji Ludwigów, wybrano według przemyślanego klucza: miały zapewniać rozwój stosunków międzynarodowych na poziomie kulturalnym. Starania Ludwigów o utworzenie w Budapeszcie muzeum sztuki współczesnej rozpoczęły się w 1983 roku po sukcesie wystawy *Universal art since 1969* prezentowanej w Múcsarnok. Wystawa przyjechała z Wiednia, gdzie dwa lata wcześniej powstała fundacja. W *Magyar Hírlap* można było przeczytać:

Kiedy małżeństwo Ludwigów po raz pierwszy przyjechało do węgierskiej stolicy, tak mocno pokochało Budapeszt, że od tego czasu wielokrotnie tu bywało, a po jego wizytach następowały rewizyty dyrektorów muzeów, historyków sztuki, organizatorów wystaw w Akwizgranie. Tak powstał pomysł trwałego depozytu u nas, który byłby 39-ty na liście działającej od lat na całym świecie Fundacji Ludwigów²³.

[23] Kolejna wystawa odbyła się w 1987 roku w Węgierskiej Galerii Narodowej, gdzie Ludwigowie zaprezentowali siedemdziesiąt prac ze swojej kolekcji.

Gdy publiczność Galerii Narodowej odwiedzi sale z wybranymi dziełami z kolekcji Ludwigów, spotka się z urzeczywistnieniem myśli rozpoczynających dialog. Mówiąc ściślej, zobaczy dzieła, obrazy i rzeźby, które małżeństwo Ludwigów zebrało z dwunastu krajów świata w duchu dialogu i w nadziei na dialog między dziełami

[24] – powiedział w przemówieniu inauguracyjnym wystawę w budzieńskim pałacu György Vajda, ówczesny wiceminister kultury²⁴. We wstępie do katalogu Ludwigowie napisali:

Idea naszej wystawy jest pokazanie sztuki z Europy Zachodniej, Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, Kanady, z Europy Środkowo-Wschodniej. To sztuka krajów wysoko rozwiniętych przemysłowo, to sztuka supermocarstw na Wschodzie i Zachodzie, które wpływają na losy świata²⁵.

[25] Wystawa cieszyła się ogromną popularnością wśród zwiedzających, rozpisywała się o niej prasa. Regionalny *Somogyi Néplap* podkreślił znaczenie sztuki w budowaniu porozumienia między narodami:

Poza wielką wartością wystawionych obrazów i rzeźb znaczenie wystawy podkreśla świadome dążenie kolekcjonerów do tego, żeby narody Europy zbliżyły się poprzez sztukę. Aby nauczyły się wzajemnie doceniać swoje skarby przeszłości i teraźniejszości, wspólną Europę; jej zachowanie dla przyszłych pokoleń jest ich wspólnym obowiązkiem²⁶.

[26] Na tak przygotowanym gruncie w 1988 roku powstała Fundacja Ludwigów w Budapeszcie, która następnie w 1989 roku – co istotne, że jeszcze przed zmianą ustroju

²³ I. Wagner, "Ludwig úr – a mecénás," w: *Magyar Hírlap*, 6 października 1987.

²⁴ *Válogatás a Ludwig-gyűjtemény modern művészeti anyagából*, Magyar Nemzeti Galéria 16 października 1987, maszynopis, 3.

²⁵ *A Ludwig Gyűjtemény – Aus der Sammlung Ludwig. Válogatás a Ludwig Gyűjtemény Modern Művészeti anyagából*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapeszt 1987.

²⁶ I. Brestánszky, "A Ludwig gyűjtemény a Nemzeti Galériában", w: *Somogyi Néplap*, 21 października 1987, 9.

– przekazała rządowi węgierskiemu siedemdziesiąt prac z kolekcji niemieckiej w celu utworzenia Muzeum Ludwigów, co miało nastąpić w przeciągu pięciu lat. Filantropijna działalność Ludwigów skierowana na Wschód spotykała się z krytyką w Niemczech, o czym otwarcie pisała prasa węgierska:

W prasie zachodniej ostatnio pojawiły się głosy niezadowolenia z tego powodu, że małżeństwo Ludwigów zainteresowało się trwale krajami socjalistycznymi; zakupili oni kilkanaście radzieckich, NRD-owskich, bułgarskich dzieł, które w ramach kolejnych wystaw pokazują w miastach zachodnich Niemiec, a nawet poza granicami, wzdłuż i wszerz Europy. Jak powiedział dyrektor generalny, nie jest to już tajemnicą, że toczą się rozmowy na temat piętnastu prac węgierskich²⁷.

[27] Początkowo kolekcją zarządzała Węgierska Galeria Narodowa. W 1991 roku na pierwszym piętrze Budynku A byłego Pałacu Królewskiego, w którym mieści się galeria, otwarta została stała wystawa międzynarodowej sztuki współczesnej z kolejnymi dziewięćdziesięcioma jeden pracami przekazanymi w formie długoterminowych depozytów. Instytucje znajdowały się w obrębie tego samego założenia pałacowego, ale nie były ze sobą połączone. Peter Ludwig, pytany na okoliczność otwarcia, powiedział:

Nie kolekcjonujemy dla własnego mieszkania czy naszych okolic, choć z chęcią byśmy to robili. Zdecydowaliśmy jednak, że wszystko, co robimy w tej dziedzinie, powinno wzbogacać sferę publiczną. Przy zakładaniu muzeów Ludwigów najważniejszym motywem nie jest prezentacja prac z kolekcji Ludwigów, lecz raczej to, że te prace – jako fundament zbiorów – staną się inspiracją do prezentacji w danym muzeum prac innych artystów²⁸.



5 Muzeum Ludwigów w Budapeszcie w gmachu Pałacu Sztuk.
Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[28] W 1995 roku muzeum stało się niezależną instytucją, a jego oficjalne otwarcie (tym razem już z przestrzenią zajmującą trzy piętra) nastąpiło w 1996 roku. Pozycja

²⁷ Wagner, "Ludwig úr."

²⁸ K. Néray, *Selected Works from the Collection*, Ludwig Museum Budapest – Museum of Contemporary Art, Budapest 2000 (anglojęzyczna wkładka z 2003), b.n.

muzeum została na samym początku podkreślona poprzez jego lokalizację – w jednym z najistotniejszych budynków Budapesztu, na wzgórzu historycznej Budy, które stanowi główny punkt na turystycznej mapie miasta, pod jednym dachem z Galerią Narodową, gdzie mieści się kolekcja sztuki węgierskiej od średniowiecza do współczesności. Już w momencie utworzenia muzeum miało znaczenie symboliczne – był to powiew Zachodu w kraju, który powoli otrząsał się z komunizmu. Zlokalizowanie w jednym budynku międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej i narodowej węgierskiej miało silny walor poznawczy. W 2005 roku po przeprowadzce do nowo wybudowanego budynku Pałacu Sztuk – w nieturystycznej, nowej dzielnicy reprezentacyjnej Budapesztu, z rozbudowaną częścią kulturalną – całkowicie zmienił się kontekst działania muzeum.

[29] Katalin Néray, pierwsza dyrektorka muzeum, w jednym ze swoich tekstów zastanawiała się, dlaczego wybór Ludwigów padł właśnie na Budapeszt. Stwierdziła, że

ostatni rząd, reprezentujący tak zwaną łagodną dyktaturę, chciał pokazać swoją otwartość, a to z kolei stało się wieloletnią obsesją Petera Ludwiga, który chciał zrobić coś za żelazną kurtyną. Kiedy spojrzy się na polityczną sytuację początku i połowy lat osiemdziesiątych, okaże się, że Węgry były jego jedynym możliwym celem w regionie²⁹.

[30] Dar Ludwigów sprawił, że Węgry stały się przodującym krajem w Europie Środkowej, jeśli chodzi o kolekcję i instytucjonalizację sztuki współczesnej. Z Budapesztem mogła się równać tylko Łódź ze stworzoną wiele lat wcześniej międzynarodową kolekcją sztuki nowoczesnej. W obu przypadkach sztuka międzynarodowa (w pierwszym będąca prezentem i depozytem prywatnych kolekcjonerów, w drugim – prezentem od artystów) stała się punktem wyjścia i ważnym punktem odniesienia dla budowy kolekcji sztuki lokalnej. Dziwi przy tym, że Muzeum Ludwigów i Galeria Narodowa, których zainteresowania łączą się na gruncie współczesnej sztuki węgierskiej, zarówno w zakresie kolekcji, jak i programu wystaw, nie współpracują ze sobą.

²⁹ K. Néray, *Destination, New Museum, Building*, referat wygłoszony w dniach 22-24 czerwca 2006 roku w Zagrzebiu, maszynopis.



6 Muzeum Sztuki w Łodzi – ms², sala wystawowa. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[31] Działalność Ludwигów, którzy przekazują dzieła sztuki ze swojej kolekcji różnym muzeom w formie darowizn lub depozytów, ma charakter filantropii, a oni sami są niekwestionowanymi mecenasami sztuki. Chociaż nie jest to działalność zupełnie bezinteresowna – instytucje, które otrzymują dary, sławią nazwisko Ludwиг w swojej nazwie, katalogach i drukach promocyjnych. Działalność na polu artystycznym, zgodna z wykształceniem i zainteresowaniami Ludwигów (oboje studiowali historię sztuki, z której Peter obronił doktorat w 1959 roku na podstawie rozprawy o Picassie), ma więc wiele ze strategii marketingowej, która wprowadziła markę "Ludwиг" na rynek artystyczny, podobnie jak wcześniej zaistniała ona na rynku produkcji wyrobów czekoladowych. Jak zauważył w 1984 roku Hans Haacke, fundacja promuje swoją kolekcję sztuki w krajach, w których Ludwиг "podejrzewa się, że stara się stworzyć przyjazny klimat dla swojego czekoladowego biznesu"³⁰. Wprowadzenie sztuki międzynarodowej do krajów komunistycznych (Węgry, Rosja, Chiny, Kuba) było dobrym zabiegiem wizerunkowym, co wcale nie przekreśla idealistycznych pobudek pary kolekcjonerów. Trzeba również podkreślić, że wsparcie dla Budapesztu nie skończyło się z chwilą zrealizowania celu, czyli otwarcia muzeum wtedy już w postkomunistycznym kraju byłego Bloku Wschodniego. Każdego roku fundacja przekazuje fundusze na zakup prac międzynarodowej sztuki współczesnej, a Irene Ludwиг osobiście wzięła udział w otwarciu muzeum w Pałacu Sztuki w 2005 roku.

[32] Z kolei pierwszym państwem spośród krajów Europy Wschodniej, którym zainteresowały się Fundacja Guggenheima i Ermitaż, jest Litwa. Losy muzeum nie zostały przesądzone z chwilą ogłoszenia wyników konkursu architektonicznego ani wyników studiów wykonalności, zarówno jeśli chodzi o budowę gmachu, jak i zaangażowanie w inwestycję dwóch wielkich marek muzealnych, jednak istotny jest sam fakt, że była

³⁰ H. Haacke, "Broadness and Diversity of the Ludwиг Brigade," w: *October* (30) 1984 (Autumn), 12.

nadbałtycka republika radziecka stała się podmiotem wielkiego, międzynarodowego przedsięwzięcia. W 2008 roku prasa donosiła, że jedna ze starchitektek, Zaha Hadid, zaprojektuje Guggenheim Hermitage Museum dla Wilna. Polska prasa z wyrzutem pisała, że Hadid chciała też zaprojektować muzeum w Warszawie, ale wycofała się wobec kontrowersji związanych z konkursem³¹. Konkurs był częścią studium wykonalności, które na zlecenie Jono Meko wizualizują menu centras (Centrum Sztuk Wizualnych im. Jonasa Mekasa) w Wilnie (utworzonego w 2007 roku przez wileńską Radę Miasta) wykonały Fundacja Guggenheima i Ermitaż. Studium miało określić architektoniczną, ekonomiczną i kulturową perspektywę założenia w stolicy Litwy światowej sławy muzeum. Do zamkniętego konkursu architektonicznego zaproszono troje architektów: Hadid, Daniela Libeskinda i Massimiliano Fuksasa. Sześciuosobowe jury, w którym zasiadli między innymi prezydent Litwy i premier Wilna, ogłosiło zwycięstwo Hadid. Wszystkie propozycje konkursowe prezentowały budynki ikoniczne. Zwycięski projekt zakłada powstanie lśniącej, obłej struktury, kształtem przypominającej statek kosmiczny, pojazd aerodynamiczny, wieloryba lub motorówkę, która bezszelestnie zacumowała na brzegu Wilii. Muzeum miałoby zająć teren bezpośrednio nad brzegiem rzeki, w połowie drogi między Starym i Nowym Miastem. Zgodnie ze wstępnymi założeniami miałoby pomieścić stałą ekspozycję kolekcji awangardy Centrum Sztuk Wizualnych im. Jonasa Mekasa, ze szczególnym uwzględnieniem reżysera Jonasa Mekasa i Georga Maciunasa, założyciela Fluxusu, a także prezentować prace z kolekcji Guggenheima i Ermitażu³².

[33] Projekt muzeum traktowany jest jako przedsięwzięcie wizerunkowe nie tylko w skali miasta, ale całego kraju, którego celem jest – według słów Thomasa Krensa – "zaistnienie Wilna na kulturalnej mapie świata"³³. Premier Litwy, Gediminas Kirkilas, stwierdził, że Wilno:

postawiło sobie za cel przeobrażenie się w główne międzynarodowe centrum sztuki. Nie mogliśmy wskazać lepszych instytucji niż Państwowe Muzeum Ermitaż i Fundacja Guggenheima, które pomogłyby nam w tym projekcie. Ich udział w jury doprowadził do wyboru Zahy Hadid jako autorki projektu nowego miejsca i wierzymy, że to w najlepszy sposób pozwoli Wilnu osiągnąć ten cel³⁴.

[34] Studium wykonalności dało pozytywne dla Wilna rezultaty. W efekcie rząd litewski umieścił projekt na liście Dziesięciu Projektów Strategicznych. Prace nad nim – wstępne nazbyt optymistyczne szacunki podawały datę 2011 jako rok otwarcia muzeum dla publiczności (same prace budowlane mają trwać trzy lata) – podobno trwają, jednak

³¹ A. Cymer, "Zaha buduje nad Wilią," w: *Gazeta Wyborcza*, 21 kwietnia 2008, 18.

³² *Guggenheim Hermitage Museum, Vilnius, Lithuania*, <http://www.designbuild-network.com/projects/guggenheimvilnius> (wejście 6 kwietnia 2015).

³³ Informacja prasowa Fundacji Guggenheima *Zaha Hadid Wins Competition To Develop Design For Proposed Museum In Vilnius* [9 kwietnia 2008], <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/releases/press-release-archive/2008/1815-zaha-hadid-wins-competition-to-develop-design-for-proposed-museum-in-vilnius> (wejście 6 kwietnia 2015).

³⁴ Zaha Hadid Wins Competition.

zostały spowolnione przez kryzys gospodarczy. Ponieważ nie zapadły żadne wiążące decyzje dotyczące warunków współpracy z partnerami, oficjalna nazwa muzeum to Muzeum Wileńskie. Muzeum stanowiące połączenie nazwisk Zachodu i Wschodu dałoby szansę Litwie na zaistnienie w światowym dyskursie muzealnym, a także – być może – na zaistnienie w nim całej Europy Środkowo-Wschodniej.

Środkowoeuropejskie kolekcje jako alternatywa

[35] W kontekście szerokiej krytyki urynkowania muzeów i otwierania nowych siedzib w nowym otoczeniu geograficznym warto zastanowić się, czy koncern muzealny, jak insynuuje Clair, stanowi zagrożenie dla świata muzeów i świata sztuki? Każdy wskazany w tekście przypadek ekspansji muzeów ma inny charakter i każdy też w nieco innym wymiarze został przez różne gremia poddany krytyce. Największej doświadczyły Fundacja Guggenheima, w której przypadku etycznie wątpliwe było nie tyle inwestowanie w nowe siedziby, które w przyszłości miały doprowadzić do obniżenia kosztów funkcjonowania całej machiny Guggenheima, ile spieniężanie marki w postaci opłaty pobieranej od miast zainteresowanych jej kolekcją, a także Luwr oskarżany o kupczenie narodowym dorobkiem Francuzów. Obie instytucje zasadniczo się różnią: Guggenheim jest marką prywatną, podczas gdy Luwr to pierwsze wielkie muzeum publiczne na świecie. Na przyświecającej projektowi idei uniwersalizmu – chęci udostępnienia światowego dziedzictwa ludzkości (nie tylko francuskiego, bo przecież zbiory Luwru – dziecka rewolucji francuskiej, bazują na "prawem usankcjonowanych" konfiskatach) nowym grupom odbiorców zarówno we Francji (Lens), jak i poza nią (Abu Dhabi), cieniem kładą się ujawnione przez prasę zakulisowe układy, które rzekomo za zakup prawa do używania marki Luwr oraz możliwość prezentowania paryskiej kolekcji umożliwiają Francji zawarcie preferencyjnych kontraktów w przemyśle zbrojeniowym³⁵. Gdyby nie to, należałoby uznać, że intencje projektu są szczytne – kaganek oświaty zostaje zaniesiony raz – na prowincję, a dwa – do odległej kultury arabskiej. Pytanie tylko, czy tam, na ultranowoczesnej i kipiącej bogactwem Wyspie Szczęścia arcydzieła światowego dziedzictwa rzeczywiście trafią pod strzechy? Kodeks etyki ICOM dla muzeów w punkcie 2.16 mówi wyraźnie: *Skoro muzea tworzy się dla społeczeństwa, nie powinny one być traktowane jako źródła dochodu*³⁶. Stwierdzenie to odnosi się co prawda do zbywania zbiorów muzealnych, jednak można potraktować je szerzej. A jeśli płacone Fundacji Guggenheima przez księcia arabskiego *fee* pokrywa wyłącznie organizację wystaw w nowym muzeum w Emiracie, to czy wtedy zasada etyczna zostaje naruszona?

³⁵ Clair, *Kryzys muzeów*, s. 34. Clair cytuje Jean-René Gaborita, honorowego konserwatora generalnego.

³⁶ Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów, tłum. Stanisław Waltoś, 1986 (wersja przejrzana 2004), ICOM Code of Ethics for Museums https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Ficom.museum%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fpdf%2FCodes%2Fcode_ethics2013_eng.pdf (wejście 6 kwietnia 2015).

[36] Pytania odnoszące się do zagrożeń, jakie niosą koncerty, wykraczają poza same dywagacje nad rynkowym uwikłaniem muzeów i łączą się z szerszym zagadnieniem komercjalizacji muzeów oraz ze znaczeniem mecenatu prywatnego. Choć w tym zakresie następują zmiany, Europa Środkowa wciąż zdaje się z przymrużeniem oka spoglądać na prywatne inicjatywy muzealne i kolekcjonerskie. Prywatne kolekcje rzadko zyskują prestiż porównywalny z prestiżem kolekcji publicznych, a prywatne miejsce prezentacji często pozostaje wystawionym na krytykę kaprysem bogacza, który nie może znać się na sztuce i który musi się przy tym kierować drożnym pragnieniem zysku.

[37] Czy koncerty muzealne zagrażają Europie Środkowej? Przede wszystkim z pewnością są pragnieniem polityków i specjalistów zajmujących się markami miast. Dość przytoczyć zabawne zdarzenie z Krakowa z czasów batalii o lokalizację w mieście planowanego Muzeum Sztuki Współczesnej. Konkurowały wtedy ze sobą Fabryka Schindlera i budynek głównego dworca kolejowego. Jeden z radnych miasta, niezadowolony z wyboru, zgłosił pomysł stworzenia w Krakowie filii Muzeum Guggenheima. Został nawet wysłany list do fundacji z zaproszeniem do takiego projektu (jakich fundacja od czasu otwarcia muzeum otrzymuje tysiące), problem polegał jednak na tym, że list został wysłany na zły adres...³⁷



7 Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[38] Zagrożeniem, jak pokazuje przykład Budapesztu (Muzeum Ludwigów) i Wiednia (MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), koncerty raczej nie są, zwłaszcza jeśli ich działalność nie wykracza poza ogólnie przyjęte standardy etyczne. Odgrywają tymczasem ważną rolę wizerunkową dla miast i urozmaicają lokalną scenę artystyczną. Ale o ileż ciekawszy byłby przykład lokalnego ekspansjonizmu, chociaż na miarę Skandynawii, gdzie w 2009 roku w Malmö otwarta została filia prestiżowego Moderna Museet ze Sztokholmu.

³⁷ A. Maj, *Jaką kolekcję pokaże miasto w Muzeum Sztuki Współczesnej?*, w: *Dziennik Polski – Kronika Krakowska*, 26 maja 2009, B1.

[39] Zagadnienie potencjału ekspansji muzeów w Europie Środkowej rozpatrywać trzeba w kontekście muzealnego zwrotu w tym regionie, jaki rozpoczął się w Europie Środkowej po 1989 roku³⁸. Poszczególne państwa Europy Środkowej, o podobnym doświadczeniu historycznym, podejmujące wysiłek dorównania Zachodowi – do czego krokiem milowym było najpierw wstąpienie do NATO, a następnie do Unii Europejskiej – w tym samym czasie postawiły na rozwój infrastruktury muzealnej. Ten muzealny boom miał szczególnie żywiołowy charakter na gruncie sztuki współczesnej. W okresie po 1989 roku, a w szczególności od początku XXI wieku, mamy do czynienia z nieporównywalnym z wcześniejszymi okresami muzealnym boomem budowlanym – powstają muzea historyczne, muzea sztuki współczesnej, a krajobrazu dopełniają centra sztuki. Muzea sztuki współczesnej to nowy typ muzeum, nieobecny wcześniej w Polsce (fenomen nowych instytucji sztuki w Europie Środkowej omówiłam w książce *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*). Niedobór bądź brak placówek gromadzących i prezentujących współczesną twórczość przerodził się w hurraoptymizm budowlany i modernizacyjny. W południowej Polsce trzy miasta: Kraków³⁹, Katowice⁴⁰ i Wrocław⁴¹, stworzyły szlak nowoczesnych muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej. Silnym ośrodkiem na mapie Polski już teraz jest Łódź⁴². Wzmacniana jest pozycja Warszawy. Instytucje skupione na współczesnej twórczości wyrosły w Białymstoku⁴³, Gdańsku⁴⁴, Toruniu⁴⁵, Poznaniu⁴⁶, Radomiu⁴⁷, Szczecinie⁴⁸. W Czechach poza Pragą ogniskami sztuki współczesnej są Brno⁴⁹, Kutná Hora⁵⁰, Olomuniec⁵¹, Czeski Krumlow⁵². Na Węgrzech i Słowacji nowych instytucji prezentujących przekrojowy dorobek współczesnych artystów jest mniej, ale też powierzchnia krajów jest mniejsza. Na instytucjonalnej mapie Węgier oprócz Budapesztu wzmocniły swoją pozycję

³⁸ Przedstawiłam go w książce *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*.

³⁹ Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK.

⁴⁰ Muzeum Śląskie w Katowicach.

⁴¹ Muzeum Współczesne Wrocław.

⁴² Muzeum Sztuki.

⁴³ Galeria Arsenał.

⁴⁴ Instytut Sztuki Wyspa.

⁴⁵ Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu".

⁴⁶ Galeria Art Stations.

⁴⁷ Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej "Elektrownia".

⁴⁸ TRAF0 Trafostacja Sztuki.

⁴⁹ Richard Adam Gallery.

⁵⁰ GASK – Galerie Středočeského kraje (Galeria Kraju Środkowoczeskiego).

⁵¹ Muzeum umění Olomouc (Muzeum Sztuki w Olomuńcu).

⁵² Egon Schiele Art Centrum.

Győr⁵³ i Pecz⁵⁴, znalazły się na niej Veszprém⁵⁵, Debreczyn⁵⁶, Paks⁵⁷, Siofok⁵⁸, Dunaújváros⁵⁹. Na Słowacji w zakresie nowych instytucji sztuki wcale nie dominuje Bratysława, ale właśnie prowincja: Koszyce⁶⁰, Čunovo⁶¹, Trnava⁶², Modra⁶³, Medzilaborce⁶⁴. Nie ma tu jednak inicjatyw, które by wychodziły poza granice jednego miasta.

[40] Powstające od lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Europie Środkowej instytucje – muzea oraz centra sztuki nowoczesnej i współczesnej – w wielu przypadkach naśladują wzory zachodnioeuropejskie i amerykańskie. Tradycja wznoszenia nowoczesnych gmachów instytucji zajmujących się gromadzeniem i prezentacją najnowszej twórczości artystycznej została zahamowana w okresie komunizmu. Z uwagi na czasowe przesunięcie i geograficzne oddalenie od głównego nurtu kultury europejskie peryferie, do których zaliczona została Europa Środkowa, naśladują wzory z opóźnieniem. Dotyczy to architektury muzealnej, symboliki budynków, lokalizacji siedzib, także nierzadko zachodniego rysu kolekcji i programu wystawienniczego. Jednak coraz więcej instytucji dostrzega wartość sztuki regionalnej i na niej zaczyna budować swoją wyjątkowość, oferując alternatywę dla międzynarodowych, zachodnich kolekcji głównego nurtu kultury. Kolekcje środkowoeuropejskie buduje Muzeum Ludwigów w Budapeszcie, Muzeum Kampa w Pradze, regionem zainteresowane są Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Moderna Galerija w Lublanie, środkowoeuropejska sztuka składa się na kolekcję Kontakt tworzoną przez bankową Grupę Erste.

[41] Podstawą czeskiego Muzeum Kampa była prywatna kolekcja sztuki zgromadzona przez Medę i Jana Mládków. Pochodzący z Czechosłowacji kolekcjonerzy zbierali w Stanach Zjednoczonych sztukę czechosłowacką, a także prace artystów polskich, węgierskich oraz z krajów byłej Jugosławii. Po aksamitnej rewolucji Meda Mládek zdecydowała się przekazać kolekcję miastu Praga pod warunkiem utworzenia muzeum dla jej stałej ekspozycji (otwarte w 2001 roku). Z kolei w Brnie w 2006 roku powstała Wannick Gallery (od 2013 roku działa jako Richard Adam Gallery). W zrewitalizowanym budynku fabryki Vaňkovka ulokowano kolekcję czeskiego malarstwa współczesnego

⁵³ Városi Művészeti Múzeum (Miejskie Muzeum Sztuki).

⁵⁴ Modern Magyar Képtár (Nowoczesna Galeria Węgierska)

⁵⁵ Dubniczay palotát (Pałac Dubniczay, siedziba kolekcji Károlya László), Modern Képtár – Vass László Gyűjtemény (Galeria Sztuki Nowoczesnej – Kolekcja László Vassa).

⁵⁶ Modern és Kortárs Művészeti Központ (Centrum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej MODEM).

⁵⁷ Paksi Képtár (Galeria w Paksie).

⁵⁸ 320fok Contemporary Cultural Centre.

⁵⁹ Kortárs Művészeti Intézet (Instytut Sztuki Współczesnej).

⁶⁰ Kunsthalle / Hala umenia i Kasárne / Kulturpark.

⁶¹ Danubiana Meulensteen Art Museum.

⁶² Galéria Jána Koniarka.

⁶³ Zoya Museum.

⁶⁴ Múzeum moderného umenia Andy Warhola (Muzeum Sztuki Nowoczesnej Andy'ego Warhola).

stworzoną przez Richarda Adama. Chociaż czeska sztuka znajduje się w centrum kolekcji, to obejmuje ona również prace artystów ze Słowacji, Niemiec, Austrii, Polski, Węgier i Rosji. Kolekcja i galeria są prywatne, ale działają w budynku będącym własnością publiczną.



8 Muzeum Kampa w Pradze. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[42] Na Węgrzech oprócz kolekcji Ludwigów, która była podstawą utworzenia muzeum, znajduje się kilka prywatnych kolekcji, które są publicznie prezentowane w budynkach muzealnych i galeryjnych. Kolekcja prac Salvadora Daliego, zgromadzona przez mieszkającego w Szwecji węgierskiego kolekcjonera Lajosa Takácsa, stała się zaczątkiem Kortárs Művészeti Intézet (Instytutu Sztuki Współczesnej) w Dunaújváros (pod tą nazwą i w powiększonej przestrzeni działa od 1997 roku). Pierwszą dużą instytucją sztuki współczesnej na Węgrzech, założoną dzięki prywatnemu kapitałowi, było MEO w Budapeszcie (2001–2006). Centrum sztuki powstało na bazie prywatnej kolekcji sztuki współczesnej zgromadzonej przez Lajosa Kovácsa, węgierskiego przedsiębiorcę i kolekcjonera. Wspólnie z Mártonem Winklerem, amerykańsko-węgierskim przedsiębiorcą i również kolekcjonerem, stworzyli stałe miejsce prezentacji stu pięćdziesięciu prac wchodzących w skład kolekcji. W 2004 roku kolejny kolekcjoner, a przede wszystkim biznesmen i ekonomista, Gábor Kovács, założył KOGART. W galerii organizowane są wystawy sztuki głównie XIX i XX wieku, jednak najważniejsza z punktu widzenia mecenatu jest kolekcja węgierskiej sztuki współczesnej, którą Kovács buduje systematycznie od 2008 roku. Na Węgrzech były szeroko komentowane losy kolekcji dwudziestowiecznej sztuki węgierskiej, mieszkającego tam rumuńskiego kolekcjonera Jánosa Vasilescu. Rozpisany został konkurs na przyjęcie kolekcji, w którym zwyciężyło Miejskie Muzeum Sztuki w Győr. W 2005 roku muzeum zaprezentowało najważniejsze jej eksponaty, a w 2006 roku, wypełniając wolę zmarłego kolekcjonera, stworzyło stałą wystawę kolekcji w odrestaurowanej w tym celu synagodze. Osią miejskiego Centrum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej MODEM w Debreczynie również jest kolekcja

prywatna, jednak w przeciwieństwie do Győr, jest to depozyt, który w 2006 roku znalazł się tam z założeniem stałej prezentacji przez okres dziesięciu lat.

[43] W Polsce kolekcję i galerię sztuki (powstała w 2004 roku) utworzyła Grażyna Kulczyk, bizneswoman, milionerka rozmiłowana w sztuce. Jako jedyna prywatna kolekcjonerka sztuki też czyniła starania o budowę muzeum dla pomieszczenia swojej kolekcji. W latach 2002–2007 zbudowała centrum handlowo-rozrywkowe Stary Browar w Poznaniu, którego istotną część zajęły przestrzenie dla sztuki (plastycznej i performatywnej), kolekcja jest też prezentowana w całym centrum. Tuż obok kompleksu powstać miało podziemne Muzeum Sztuki Współczesnej "Art Stations", zaprojektowane przez światowej sławy architekta Tadao Ando. Na przeszkodzie w realizacji prywatnego przedsięwzięcia stanął brak wsparcia finansowego ze strony państwa. Kulczyk stwierdziła w 2009 roku:

Podobałabym budowie muzeum z własnych środków, choć moi następcy pewnie przeklinaliby mnie za to przez kilka pokoleń. Ale po konsultacjach ze specjalistami okazało się, że finansowanie codziennego funkcjonowania tej instytucji bez pomocy z zewnątrz byłoby niemożliwe⁶⁵.

[44] Prywatnych kolekcjonerów, którzy nie tylko gromadzą sztukę, ale również prezentują ją w autorskich galeriach, jest w Polsce niewielu. Do najważniejszych należą Teresa i Andrzej Starmachowie, którzy od 1989 roku prowadzą w Krakowie Galerię Starmach.

[45] Na Słowacji kolekcji prywatnych w ramach instytucjonalnych, zważywszy na wielkość kraju, jest więcej. Danubiana Meulenstein Museum wzniesione pod Bratysławą (otwarte w 2000 roku) jest dziełem holenderskiego przedsiębiorcy, kolekcjonera i mecenas sztuki Gerarda Meulensteena i słowackiego galernika Vincenta Polakoviča. W muzeum prezentowana jest kolekcja artystów międzynarodowych i słowackich. Rok później Peter Sokol otworzył w Bratysławie muzeum konstruktywizmu powstałe na bazie własnej kolekcji prac Milana Dobeša. W 2008 roku właściciele zlokalizowanej w Bratysławie Galerii Zoya i kolekcjonerzy słowackiej, czeskiej i międzynarodowej sztuki XX wieku otworzyli Muzeum Zoya we wsi Modra trzydzieści kilometrów od stolicy. Jest ono częścią parku winnego ELESKO, w którym produkuje się wino oraz działa elegancka restauracja. Przestrzeń wystawiennicza, produkcyjna i usługowa mieszczą się w jednym gmachu modernistycznym, jednak każda z nich została czytelnie wyodrębniona.

⁶⁵ I. Torbicka, *Grażyna Kulczyk nie zbuduje muzeum!*, w: *Gazeta.pl Poznań*, 9 października 2009, http://poznan.gazeta.pl/poznan/1,36037,7126194,Grazyna_Kulczyk_nie_zbuduje_muzeum_.html (wejście 29 stycznia 2012).



9 Zoya Museum w Modrej. Fotografia: Katarzyna Jagodzińska

[46] Ta szybka, choć dość długa wyliczanka współczesnych muzeów, centrów i kolekcji sztuki pokazuje potencjał Europy Środkowej jeśli chodzi o kulturalną infrastrukturę, zasoby oraz wizjonerskie pomysły. Pomimo rozmachu budowlanego wydaje się, że kraje Europy Środkowej są wciąż zbyt słabe ekonomicznie, by mógł się tu narodzić koncern muzealny czy też muzeum posiadające zamiejscowe filie na miarę opisanych wcześniej zachodnich. W wielu miejscach to nie symboliczny rok 1989, ale dopiero początek nowego wieku stworzył warunki sprzyjające inwestycjom w gmachy muzealne, a także w rozbudowę kolekcji, podczas gdy lata dziewięćdziesiąte uważa się w tym względzie za czas stracony dla kultury⁶⁶. A żadnemu z muzeów publicznych – pomijając kwestie finansowe – ciasność przestrzeni ekspozycyjnej bądź magazynowej nie doskwiera na tyle, by otwierać filię w innym mieście, a tym bardziej państwie. Z pewnością taka instytucja – na przykład filia łódzkiego Muzeum Sztuki w Czechach czy też słoweńskiej Moderna Galerija na Węgrzech – pod wieloma względami byłaby interesująca. Nie tyle jeśli chodzi o relokację zbiorów, bo przecież ona może się odbywać w formie wystaw czasowych, ile o samo zjawisko funkcjonowania muzeum w szerszej perspektywie środkowoeuropejskiej. Zwłaszcza że akurat kolekcja Arteast 2000+ Moderna Galerija poprzez swój wschodnioeuropejski rys byłaby do tego szczególnie predestynowana. To jednak muzeologiczne *science-fiction*. Przede wszystkim dlatego że na gruncie instytucji publicznych nie ma takiej potrzeby. Dużo bardziej realna i logiczna byłaby ekspansja kolekcji prywatnej, jednak takiej na miarę kolekcji Ludwigów nie ma jeszcze w Europie Środkowej, a miejscowi kolekcjonerzy nad wyraz rzadko inwestują w miejsca stałej prezentacji swoich prac.

⁶⁶ Jacek Purchla podkreśla, że "w większości krajów naszego regionu przechodzących trudne procesy transformacji kultura postrzegana była przede wszystkim jako balast, jako tradycyjne obciążenie budżetu, a nie jako katalizator zmiany" (J. Purchla, "Medyceusze naszej transformacji," w: B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)*, Kraków 2009, 8).

[47] Niezwykle atrakcyjna wydaje się również opcja utworzenia regionalnej, środkowoeuropejskiej marki, która oferowałaby alternatywę dla kolekcji zachodnich, w których dominują nazwiska tych samych artystów, w szczególności pochodzących z głównego nurtu kultury. Niestety realizacji nie doczekało się Środkowoeuropejskie Forum w Ołomuńcu. U jego podstaw leżało przekonanie, że kraje regionu Europy Środkowej mają wiele punktów wspólnych, a podobieństwa widoczne są także w dziedzinie sztuk plastycznych. Forum miało zajmować się twórczością artystyczną Europy Środkowej po drugiej wojnie światowej, tworzyć kolekcję sztuki, organizować wystawy, a także cykliczne wydarzenia oraz działać jako centrum informacji, biblioteka i archiwum multimedialne⁶⁷. Na wystawie stałej miały się znaleźć prace artystów czeskich, słowackich, polskich i węgierskich, uzupełnione o prace z Austrii i Niemiec. Projekt nie spotkał się z przychylnością czeskich władz i jego realizacja została wstrzymana. Być może propozycją wyróżniającą Europę Środkową na polu muzealnym byłaby sieć środkowoeuropejskich kolekcji w różnych krajach regionu, utworzona na bazie zarówno tych istniejących w muzeach, jak i prywatnych, które zyskałyby miejsca stałej ekspozycji. Kolekcje środkowoeuropejskie posiadają wspomniane Muzeum Kampa, Muzeum Ludwigów, Moderna Galerija, na regionie skupiona jest bankowa kolekcja Kontakt powołana przez Grupę Erste, ponadto wiele muzeów i centrów sztuki prezentuje czasowe wystawy oparte na twórczości artystów z regionu – Danubiana Meulensteen Art Museum w Čunovie, Centrum Sztuki Współczesnej FUTURA oraz oddział Galerii Narodowej w pałacu Veletržním w Pradze, Richard Adam Gallery w Brnie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej "Łaźnia" w Gdańsku, Centrum Sztuki Współczesnej "Znaki Czasu" w Toruniu, centrum sztuki MODEM w Debreczynie. Większe zainteresowanie inicjatywami środkowoeuropejskimi przełożyłoby się na ich większą liczbę. Dzięki zabiegom promocyjnym poszczególnych państw (choćby w ramach regionalnej współpracy państw Grupy Wyszehradzkiej) mogłaby powstać marka, za którą stoi oryginalna propozycja wystawiennicza i atrakcyjna sztuka (słabo znana nie tylko w państwach zachodnich, ale też w regionie), mogąca stać się jednocześnie produktem turystycznym tej części Europy.

[48] Cały czas jednak Europa Środkowa potrzebuje potwierdzenia w krajach zachodnich wartości tworzonej tutaj sztuki. Uznanie w głównych ośrodkach przekłada się na uznanie w krajach regionu. A bez tego poszczególne kraje wciąż, mimo kilku udanych inicjatyw, są słabo zainteresowane sztuką powstającą w najbliższej okolicy. Temat ten podjął Piotr Piotrowski, pisząc:

Polacy nie mają wielkiego pojęcia o historii sztuki rumuńskiej, co więcej: ignorują ją z fałszywym pojęciem wyższości własnej kultury, którą wolą przyrównywać do zachodniej. Tak samo Czesi w niewielkim stopniu, jeżeli w ogóle, orientują się w historii sztuki ukraińskiej itp. Inny spogląda na Mistrza, a nie na "kolejnego

⁶⁷ P. Zatloukal, *Středoevropské forum Olomouc – architektonická studie / Olomouc Central European Forum – Architectural Design*, kat. wyst., Olomouc 2009, 23.

Innego", przyjmując – często nieświadomie – hierarchie centrum, których sam stał się ofiarą. Jeżeli istnieje między nimi jakaś wymiana wartości, doświadczeń czy wiedzy, to wyłącznie za pośrednictwem Mistrza, czyli Zachodu, który uwiarygodnia Innego w oczach "innego / Innego"⁶⁸.

[49] Pewnego rodzaju próbą przełamania wzajemnej ignorancji i skoncentrowania uwagi na regionie jest program kolekcji Kontakt. Jej kurator Walter Seidl i członek zarządu Boris Marte stwierdzili:

W większości byłych krajów realnego socjalizmu artyści zazwyczaj dużo rzadziej kontaktowali się ze sobą niż z reprezentantami międzynarodowej sztuki światowej, tak więc nie istniała żadna spójna infrastruktura, która ułatwiałaby produkcję artystyczną i bardziej intensywną komunikację. Nowa kolekcja sztuki celuje w prezentacji razem prac, które odgrywają integralną rolę w tworzeniu paneuropejskiej historii sztuki⁶⁹.

[50] Być może większa koncentracja na regionie zarówno ze strony kolekcji muzealnych, jak i kolekcjonerów prywatnych, chętnych do tworzenia infrastrukturalnych ram dla swojej sztuki, byłaby możliwa dzięki zaangażowaniu sfery publicznej. Bo to poszczególnym państwom mogłoby zależeć na kulturalnym wzmocnieniu współpracy regionalnej. Wcale też słowem kluczem odrębności regionu nie musi być sama geografia, ale konkretne tematy tu podejmowane. Symptomatyczny może być zwrot zainteresowań MSN w Warszawie.



10 Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, siedziba tymczasowa.
Fotografia: Bartosz Stawiarski

[51] W 2007 roku jego dyrektorka Joanna Mytkowska mówiła, że muzeum "może stać się ważnym miejscem badań nad regionem, z którym łączy nas doświadczenie historyczne"⁷⁰, co miało być ważnym krokiem w kierunku budowania alternatywy

⁶⁸ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, 36.

⁶⁹ B. Marte, W. Seidl, "Towards a New Understanding. Kontakt. The Art Collection of Erste Bank Group," w: *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe / Kontakt... Works from the Collection of Erste Bank Group*, red. N. Krick, W. Seidl, Wien 2006, 18.

⁷⁰ D. Jarecka, "Być nowym centrum Europy Wschodniej, rozmowa z Joanną Mytkowską," w: *Gazeta Wyborcza*, 8 czerwca 2007.

regionalnej. Z czasem wizja ta ewoluowała w kierunku alternatywy problemowej, niezwiązanej z geografiami.

Wschodem Europy interesujemy się dlatego, że jest to region transformacji, gdzie sztuka w szczególny sposób towarzyszyła i towarzyszy zjawiskom społecznym i politycznym. Nie mamy zainteresowań "geograficznych", interesują nas punkty na mapie, gdzie artyści uczestniczą w zmianach lub je opisują. Czasem podkreślamy, że to "regiony transformacji", jak Bliski Wschód czy Ameryka Łacińska, ale chyba ważniejsza staje się dla nas mapa wielkich miast i procesów w nich zachodzących, będących pożywką dla sztuki⁷¹.

[52] – mówił w 2013 roku Marcel Andino Velez, wicedyrektor MSN.

[53] Europa Środkowa nie jest muzealną i kolekcjonerską potęgą na wzór Europy Zachodniej. Z całą pewnością może jednak stać się jednym z ważnych centrów współczesnej kultury i sztuki, oferującym nieznaną (lub słabo znaną) gdzie indziej sztukę, osadzoną w kontekście regionalnym, mającym odrębność historyczną, a jednocześnie czerpiącym z Zachodu inspirację, chociażby w zakresie architektury gmachów muzealnych.

⁷¹ Wypowiedź mailowa z 31 maja 2013 roku Marcela Andino Veleza, wicedyrektora MNS, do niepublikowanego artykułu K. Jagodzińskiej.