

Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski
ul. Prosta 69
00-838 Warszawa
g.switek@uw.edu.pl

Warszawa, 23 sierpnia 2023,

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Martyny Nowickiej-Wojnowskiej pt. *Muzeum niestworzone. Ku nowemu modelowi muzeum sztuki w XX wieku*, napisanej pod kierunkiem Prof. dr. hab. Andrzeja Szczerskiego, Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński

Rozprawa doktorska mgr Martyny Nowickiej-Wojnowskiej *Muzeum niestworzone. Ku nowemu modelowi muzeum sztuki w XX wieku* składa się ze wstępu metodologicznego, pięciu rozdziałów, zakończenia, bibliografii i 14 ilustracji. Rozprawa zawierająca 203 strony tekstu głównego jest studium o charakterze analityczno-interpretacyjnym. Z wyjątkiem części poświęconej projektom Oskara Hansena, w przygotowaniu której Doktorantka korzystała z archiwum Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, praca w większości nie przedstawia wyników badań niepublikowanych archiwaliów, zawiera jednak odniesienia do opublikowanych tekstów źródłowych oraz licznych aktualnych opracowań (głównie anglojęzycznych) z zakresu muzeologii.

Głównym tematem rozprawy są niezrealizowane projekty muzeów, zarówno projekty instytucji jak i architektoniczne. Ta synteza, na którą składa się kilka głównych studiów przypadków, prowadzi od historii pierwszych publicznych (narodowych) muzeów sztuki z końca XVIII wieku, poprzez projekty awangardowe z początku XX wieku o ambicjach globalnych, aż do krytycznych koncepcji instytucji sztuki z lat sześćdziesiątych XX wieku. W rozprawie otrzymujemy przegląd zjawisk i tematów uznanych przez mgr Martynę Nowicką-Wojnowską jako istotne w historii muzeum sztuki (współczesnej). Tematy te znajdują odzwierciedlenie w tytułach pięciu kolejnych rozdziałów: „Galeria sztuki dla Narodu. Historia pierwszego publicznego muzeum sztuki”, „Marsjańskie muzeum globalne. O Czerwonej gwiazdzie Aleksandra Bogdanowa”, „Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea! Futuryści a muzeum sztuki”, „Muzeum angażujące. O publiczności Fun Palace”, „Architektura dla procesu. Projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje”. Ogólna, poprawna struktura rozprawy zaznaczona jest

w spisie treści, nie uwzględniono w nim jednak tytułów licznych podrozdziałów (wymieniam je w komentarzach dotyczących poszczególnych części). Mam też wątpliwości co do wyjaśnienia kluczowego pojęcia z tytułu rozprawy dopiero w Zakończeniu, a nie we wstępie. Jak zaznacza Doktorantka (s. 202), „Przymiotnik ‘niestworzony’, którego używam w tytule niniejszej pracy, jest homonimem – oznacza zarówno, całkiem dosłownie, że coś nie zostało stworzone, jak i coś nieprawdopodobnego, niesłychanego”.

Numerowany jako pierwsza część/rozdział (co jest nieco mylące) wstęp – zatytułowany „Chybiając do celu. Wstęp metodologiczny” (s. 5–20) – zawiera cel pracy, zdefiniowany przez Doktorantkę jako przeprowadzenie „analizy kulturowej zmian w pojęciu muzeum sztuki w XX wieku” (s. 10). W przekonujący sposób został uzasadniony również wybór niektórych omawianych w rozprawie wątków (np. zawartych w powieściach Aleksandra Bogdanowa czy Émile’a Zoli). Jak zaznacza mgr Martyna Nowicka-Wojnowska (s. 5), interesowały ją nie tylko „zachowane projekty architektoniczne, ale także wizje muzeum zawarte w innych formach zapisu (literackich, artystycznych, etc.)”. Wstęp zawiera również streszczenia tropów metodologicznych, które Doktorantka wybiera dla swoich badań. Są to, między innymi, koncepcje preoposteryjnej historii sztuki oraz „wędrujących pojęć” (Mieke Bal), narracyjne praktyki kontrfaktualne (np. w ujęciu Małgorzaty Sugierey, Nialla Fergusona, Catherine Gallagher) czy też elementy teorii utopii Frederica Jamesona. Dobrze oceniam wybór i krytyczną lekturę tekstów metodologicznych. Na przykład, przywołując narracje kontrfaktualne we współczesnej humanistyce, Doktorantka wyjaśnia: „Moim celem nie jest ustalenie, jak wyglądałaby rzeczywistość, gdyby któryś z prezentowanych projektów udało się zrealizować. Zależy mi raczej na tym, by pokazać źródła przemian w myśleniu o muzeum sztuki, często leżące w innych dziedzinach nauki; na sprawdzeniu, jak impulsy te oddziaływały na rzeczywistość” (s. 11). Na uwagę zasługuje w tym miejscu również pojęcie „impulsu”, które Autorka wyprowadza z publikacji Jamesona *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*; impuls jest tu powiązany z przemianą koncepcji muzeum sztuki.

Doceniam argumenty Doktorantki dotyczące muzeum jako „wędrującego pojęcia” (zapożyczonego od Mieke Bal), które zawierają „miniaturowe teorie” (s. 13). Jak wyjaśniono w rozprawie: „Muzeum interesuje mnie nie tylko jako miejsce, gdzie wystawia się sztukę, tym samym kształtując jej postrzeganie, ale także jako przestrzeń

nacechowana ideologicznie, tworzona by spełniać cele swoich fundatorów czy organizatorów” (s. 14). Rozumiem i akceptuję to założenie, jednak prowokuje ono do dalszych pytań, np. o zaznaczoną (i na ile świadomie) opozycję między „miejscem” (architektonicznym) a „przestrzenią” (ideologiczną). Albo: czy możliwe jest muzeum jako instytucja publiczna, która nie jest nacechowana ideologicznie? We wstępie odnalazłam również istotne dla całej rozprawy odniesienia do najważniejszych lektur muzeologicznych z ostatniego ćwierćwiecza (np. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*; *Museum Studies*, red. Rhiannon Mason) oraz uzasadnienie ram chronologicznych – od początków Luwru (Galerii Luksemburskiej z połowy XVIII wieku) do projektów muzealnych z lat sześćdziesiątych XX wieku, czyli od koncepcji muzeum kształtowanych wraz z ideą państw narodowych (muzeum jako „obraz skuteczności państwa”, zob. s. 15) do rewolucyjnych i lewicowych wizji instytucji kultury (np. Aleksandra Bogdanowa, Joan Littlewood i Cedrica Price’a).

Rozdział „Galeria sztuki dla Narodu. Historia pierwszego publicznego muzeum sztuki” (s. 21–60) jest poświęcony przede wszystkim muzeum w Luwrze. Szkoda jednak, że w spisie treści nie podano tytułów aż dziewięciu podrozdziałów. Pozwolę je sobie wymienić w recenzji, gdyż wskazują na o wiele szerszy zakres tematyczny niż sugerowany w tytule rozdziału: „Muzeum sztuki”, „Muzeum idealne – świątynia sztuki projektu Étienne-Louis’a Boullée”, „Galeria Luksemburska”, „Protoplasta Muséum Français – Luwr d’Angivillera”, „Muséum Français – muzeum narodowe, muzeum publiczne”, „*Wszystkie bogactwa w posiadaniu narodu. Muzeum – instytucja centralna*”, „Wystawa sztuki w Luwrze – systematyka zamiast unikatów?”, „*Droga ku mądrości i łagodności. Funkcje edukacyjne i wychowawcze publicznych muzeów*”, „Architektura”. Ten obszerny rozdział ma, jak zaznaczono w rozprawie, charakter wprowadzający do dwudziestowiecznych projektów muzeów sztuki, które „na różne sposoby dokonują aktualizacji oświeceniowego modelu publicznej instytucji” (s. 21). Autorka koncentruje swoją uwagę na koncepcjach muzeum sztuki, które pojawiły się we Francji na przełomie XVIII i XIX wieku, jednak zastanawia tu konstatacja/pytanie o to, czemu „pierwszym publicznym muzeum było muzeum sztuki” (s. 21). Uznaję to za skrót myślowy, który wymaga dopowiedzenia dotyczącego np. wykrystalizowania się koncepcji publicznych

muzeów sztuki i historii naturalnej z co najmniej dwoistej natury dawnych gabinetów osobliwości gromadzących zarówno tzw. *naturalia* jak i *mirabilia*.

Niemniej jednak rozdział pierwszy uznaję za sprawne omówienie wybranego stanu badań nad początkami publicznych muzeów sztuki, które świadczy o ogólnej wiedzy teoretycznej Doktorantki z zakresu historii sztuki i muzeologii. Odnajdziemy tu odniesienia do wspomnianych już publikacji Andrew McClellana i Tony'ego Bennetta z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, ale też do licznych opracowań dwudziestowiecznych, np. do tomu pod redakcją Carole Paul, *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe* (2012) czy do książki Davida Carrieria *Museum Skepticism: A History of Display of Art in Public Galleries* (2006). Doktorantka jest dobrze zaznajomiona z aktualnymi, głównie anglojęzycznymi publikacjami muzeologicznymi. Weryfikację podanych informacji uniemożliwiają jednak niekiedy błędy w przypisach. Na przykład, w przypisie nr 38, zawierającym odniesienie do książki McClellana *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (2008) zamiast numeru strony podano procent 17% (?); podobnie zaznaczono w przypisach nr 42 i 45. Nieliczne źródła francuskie podawane są m.in. za McClellanem (zob. np. przypis 75, s. 45), co skłania do pytania o francuskojęzyczną literaturę naukową dotyczącą historii muzeum w Luwrze, jak również o konfrontację aktualnych anglojęzycznych opracowań muzeologicznych ze źródłami z epoki (w bibliografii rozprawy pojawiają się jedynie odniesienia do Lenoira).

Jednym z wątków rozprawy jest „Muzeum idealne – świątynia sztuki projektu Étienne-Louis'a Boullée”. Kluczowym dla argumentacji staje się opis muzeum sztuki przedstawiony przez samego architekta, czyli Boulléego, ale cytowany z katalogu wystawy podróżującej w latach 1967–1968 w USA, *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu* (s. 27). Na stronach rozprawy (s. 25–29) odnalazłam liczne odniesienia do publikacji McClellana, jednak bez konfrontacji zawartych tam argumentów np. z opublikowanym i szeroko komentowanym tekstem źródłowym *Architecture. Essai sur l'art* Boulléego. Jest to tekst tłumaczony i komentowany przez wielu innych badaczy, np. przez Helen Rosenau czy Jean-Marie Pérouse de Montclos, a nie tylko Emila Kaufmanna (zob. przypis 37), którego niektóre tezy dotyczące tzw. „architektów rewolucyjnych” z lat trzydziestych i pięćdziesiątych XX wieku poddane zostały krytyce przez historyków architektury.

Doceniam jednak w rozprawie wyjęcie z opracowań i uwypuklenie zwłaszcza dwóch wątków: opisu wizyty w Luwrze z powieści Émile'a Zoli *W matni* oraz postulatów

Henry'ego Cole'a z opracowania Tony'ego Bennetta, dotyczących niedzielnej wizyty w muzeum sztuki (s. 52–54). Trafnie sygnalizują one problem recepcji i publiczności muzealnej; wątek ten powraca np. w rozdziale poświęconym projektowi Fun Palace. Obowiązkiem recenzenta jest jednak odnotowanie pewnych niedociągnięć, także redakcyjnych. Oprócz wspomnianych już powyżej zapisów w odniesieniach, pojawia się też w tym rozdziale niepotrzebne powtórzenie informacji o analfabetyzmie (zob. przypis nr 91 i uwaga na s. 56). Niedosyt analiz pozostawia ostatni podrozdział pt. „Architektura”, który jest trzystronicowym omówieniem argumentów nawiązujących do książki Kali Tzortzi *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (2015). Dostosowanie budowli pałacowych do potrzeb muzeum sztuki to jedna kwestia. Szkoda jednak, że wspomniana jedynie w cytacie z książki Tzortzi typologia Duranda z początku XIX wieku (s. 60) nie została w rozprawie szerzej skomentowana. Plany kwadratu, prostokąta, rotundy powracają w wielu dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych projektach muzeów, ale też stanowią przedmiot krytyki dwudziestowiecznych architektów, którzy tradycyjną formę narracji amfiladowej przekształcają np. w spiralę (Frank Lloyd Wright), labiryntowo-meandryczną (Le Corbusier), zygzakowatą (Libeskind), czyli inne formy przestrzeni sugerujące historie otwarte na uzupełnienie.

Rozdział „Marsjańskie muzeum globalne. O *Czerwonej gwiazdzie* Aleksandra Bogdanowa” (s. 61–96) składa się z pięciu podrozdziałów: „Utopijne powieści jako teksty filozoficzne – *Czerwona gwiazda* na tle rosyjskiej tradycji”, „Muzeum – wspólna sprawa czy twór kolektywu?”, „Filozofia kosmistów – wpływ na koncepcję muzeum Bogdanowa”, „Muzeum na Marsie – globalna instytucja”, „Muzea Kultury Artystycznej”. Doktorantka proponuje w tym rozdziale przejście od koncepcji muzeum narodowego wykrystalizowanej w końcu XVIII wieku do rozważań o muzeum wcielającym idee globalnej wspólnoty, wiążąc idee z powieści Bogdanowa z koncepcją Muzeum Kultury Malarskiej, otwartym w 1920 roku w Moskwie. Cytowany przez Doktorantkę opis muzeum z *Czerwonej gwiazdy* rzeczywiście może inspirować do dalszych rozważań, gratuluję wyboru tego passusu (s. 68). Komentarza domaga się chociażby koncepcja muzeum obrazująca „ewolucję form plastycznych”, czy sugerowana idea postępu w sztuce. Podzielałam naukowe fascynacje Doktorantki utopijnymi powieściami i rosyjskim kosmizmem, jednak szkoda, że nie podano tu pełniejszego, polskiego stanu badań dotyczącego Bogdanowa i jego poglądów na sztukę. Bogdanow nie jest przecież postacią nieznaną polskim historykom sztuki, filozofom i sowietologom. W podręcznikowej

antologii *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932* (1998) Andrzej Turowski wspomina o Bogdanowie kilkakrotnie, streszczając historię Proletariackich Organizacji Kulturalno-Oświatowych; przedrukowuje również jego tekst *Proletariat a sztuka* z Ogólnorosyjskiej Konferencji Proletkultu (1918). Podaje w bibliografii trzy publikacje polskich badaczy na temat Bogdanowa, w tym opracowanie Marka Styczyńskiego *Filozofia społeczna Aleksandra Bogdanowa* (1990), czy artykuł Tadeusza Szkołuta *Aleksander Bogdanow: sztuka jako „organizacja doświadczenia społecznego”*, w tomie pod jego redakcją *Ponadestetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917–1934* (1997). W bibliografii rozprawy, w której jeden rozdział jest poświęcony rosyjskim i radzieckim koncepcjom artystycznym, podano tylko jedną publikację Turowskiego, z tomu *From Museum Critique to the Critical Museum* (2015); zabrakło np. jego artykułu *Muzea Kultury Artystycznej* („Artium Quaestiones” 1983). Cytowana przez Doktorantkę literatura na temat Bogdanowa jest przede wszystkim anglojęzyczna, co można ogólnie uznać za *signum temporis* humanistyki. W rozprawie głównym punktem odniesienia jest biografia autorstwa Nikolaja Kremientsova, wydana przez The University of Chicago Press w 2011 roku, ale przecież wiele uwagi Bogdanowowi poświęcił np. Leszek Kołakowski w *Głównych nurtach marksizmu* (2009).

Podobne uwagi odnieść można do passusów rozprawy traktujących o Nikołaju Fiodorowie. Doktorantka słusznie sięga do artykułu *The Immortal Bodies* Borisa Groysa, jednego z głównych współczesnych badaczy kosmizmu w obszarze sztuki (zob. s. 78–81) czy do antologii *Avant-Garde Museology* (red. Arseny Zhilyaev, 2015) zbierającej teksty rosyjskiej i radzieckiej awangardy. Jednak w rozprawie cytowany jest Fiodorow (fragment *Filozofii wspólnego czynu*, tłumaczony z rosyjskiego na angielski) z opracowania George’a Younga, który to fragment tłumaczony jest następnie przez Doktorantkę z angielskiego na polski (s. 88). Tymczasem w języku polskim jest dostępny tekst źródłowy, monumentalne tłumaczenie Fiodorowa *Filozofii wspólnego czynu* autorstwa Cezarego Wodzińskiego i Michała Milczarka (2012). Uwadze Doktorantki polecam także zebrane w tym tomie artykuły o sztuce, w tym np. uwagi Fiodorowa o projekcie muzeum: „Muzeum właśnie dlatego jednoczy Naukę i Sztukę, poznanie świata zewnętrznego i wewnętrznego, że jest ono projektem Wskrzeszenia” (N. Fiodorow, *Filozofia wspólnego czynu*, 2012, s. 761).

Kulminacyjnym wątkiem tego rozdziału jest wzmianka o dwumiesięcznym pobycie Alfreda H. Barra w Związku Radzieckim (1927/1928) i jego styczności z kolekcją Muzeum Kultury Malarskiej (s. 94–95). Doktorantka wpisuje te kontakty w proces „umiędzynarodowienia muzeów sztuki” (s. 96), poszukując również związków między wizją muzeum Bogdanowa z *Czerwonej gwiazdy*, radzieckimi Muzeami Kultury Artystycznej i początkami koncepcji nowojorskiego Museum of Modern Art. Pobyt Barra w Związku Radzieckim to znane wydarzenie, wspomniane np. w artykule Marii Gough (w rozprawie błędnie zapisano jej nazwisko jako „Gough”), *Muzeologia futurystyczna*, opublikowanym w tomie *Awangardowe muzeum* (red. Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, 2020; Gough relacjonuje zapiski Barra z jego *Russian Diary*, w: *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr*, 1986). W tomie *Awangardowe muzeum* omówiono w różnych artykułach Muzea Kultury Artystycznej, jednak wizja muzeum na Marsie Bogdanowa nie doczekała się tam komentarza, stąd też docenić trzeba wybór Doktorantki i przypomnienie jego poglądów w rozprawie.

Rozdział „*Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea! Futuryści a muzeum sztuki*” (s. 97–132) został podzielony na pięć podrozdziałów: „Artyści i muzea w XIX wieku”, „*Absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy – futuryści i muzea*”, „Operacja, nie dzieło: gdzie i jak działała sztuka futurystów”, „Wystawa zamiast muzeum”, „*Zmniejszać dystans między muzeami a życiem: muzea a sztuka współczesna w II połowie XX wieku*”. Pomysł włączenia manifestów futurystycznych uważam za odświeżający nasze spojrzenie na historię muzeów sztuki w XX wieku; doceniam też dobrą orientację Autorki w najnowszych publikacjach dotyczących tego nurtu awangardowego. Już we wstępie Doktorantka uzasadnia, że na futurystyczne postulaty spalania muzeów warto spojrzeć „jako na pierwszą zapowiedź negocjacji z modelem muzeum prowadzonych przez awangardowych i neoawangardowych artystów przez cały XX wiek” (s. 9). Przyjmuję argument, że postulat zniszczenia muzeów można uznać za załączek krytyki instytucjonalnej w XX wieku. Za najważniejsze konstatacje w tym rozdziale uznaję uwagi o „funkcji performatywnej” (s. 104), a także ukazanie manifestów Marinettiego na tle poszukiwania miejsca dla sztuki współczesnej (cenne w tym kontekście jest przypomnienie o początkach biennale weneckiego w 1895 roku, poprzedzające manifesty futurystyczne, zob. s. 110). Dobrze uzasadniona jest też teza, że „muzealny pokaz futuryści zastępowali wydarzeniami łączącymi różne dziedziny sztuki” (s. 116). Na przykładzie manifestów futurystycznych został ukazany proces legitymizacji sztuki

współczesnej i konieczność otwarcia muzeów na współczesne życie artystyczne (s. 131). Jednak za nie do końca jasne uważam zestawienie uwag Hansa Sedlmayra z postulatami futurystów (s. 118–119). Doktorantka odwołuje się do dwóch tekstów Sedlmayra *Muzeum i Wystawa* stanowiących fragmenty książki *Verlust der Mitte* (przedrukowanych w *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 2005). Odwołania do tekstów Sedlmayra prowadzą do dość daleko posuniętych spekulacji: „można wyobrazić sobie, że idealny Dom Geniuszu, który miałby powstać w każdym włoskim mieście, mógłby przyjąć formę przejrzystego namiotu” (s. 119). „Duch wystawy”, o którym pisze Sedlmayr – „cyrkowy” i „sensacyjny” – jest jednak przede wszystkim powiązany z formułą wystaw światowych i tzw. architektury żelaza i szkła, a nie wystaw sztuki współczesnej. „Popęd do ‘pokazu’, do ‘sensacji’, do tego, co oszałamiające, co niebywałe, do nowości za wszelką cenę” (o którym pisze Sedlmayr, zob. *Muzeum sztuki*, s. 58) odnosi się do wystawiania na „pokaz” (także do wystaw sklepowych); w tym znaczeniu widoczne są – choć nie bezpośrednio w cytowaniach – związki z pojęciem „światoobrazu”. Owszem, „sensacja” i „nowość” są istotne dla futurystów, ale też stanowią ważne kategorie dla innych pierwszych awangard.

Kolejny rozdział „Muzeum angażujące. O publiczności Fun Palace” (s. 133–176) składa się z pięciu podrozdziałów: „Źródła”, „Fun Palace”, „Sztuka i cybernetyka”, „Pałac zawieszony”, „Widzowie wchodzą do gry – początki muzealnego zainteresowania publicznością”. Projekt Fun Palace (1961–1971) Joan Littlewood i Cedrica Price’a jest trafnie wybranym punktem wyjścia do rozważań na temat otwartej struktury muzeum oraz zainteresowania publicznością, koncepcjami zakładającymi „nie gromadzenie i wystawianie obiektów, a tworzenie sytuacji, w których odwiedzający mogli sami próbować swoich sił w tworzeniu sztuki” (s. 137). Ukazano źródła tej koncepcji (np. teatr zaangażowany Piscatora), odwołano się do aktualnych opracowań na temat architektury Cedrica Price’a; można było jednak odnieść się w bardziej dogłębny sposób do ogromnego zbioru materiałów źródłowych na temat Fun Palace, udostępnionych online przez Canadian Centre for Architecture. Problem muzeum sztuki współczesnej – zaznaczony już w poprzednich rozdziałach rozprawy – został potraktowany bardzo szeroko. Fun Palace wydaje się przypominać dom, czy też właśnie „pałac”, kultury i nauki, a nie muzeum czy galerię. Co więcej, w rozprawie zasygnalizowany został nowoczesny wątek „czasu wolnego” i sposobów jego spędzania, niewątpliwie wart rozwinięcia (s. 151). Doktorantka zebrała wiele istotnych i nieoczywistych zagadnień,

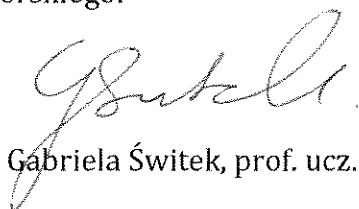
m.in. uwagi dotyczące „samosterowności” struktury, czy dosłownego, komputerowego „zaprogramowania” instytucji kultury (s. 157). Nurtuje mnie jednak kwestia, czy rzeczywiście „otwarta” formuła, egzemplifikowana tu przez projekt Fun Palace, powinna być utożsamiana z „wolnością jednostki”? W tym rozdziale rozprawy odnajduję sporą dozę entuzjazmu odnośnie projektu Fun Palace, ale pozostają jednak chyba bardziej sceptyczna niż Autorka wobec kosztownej technologii, którą planowano wówczas wykorzystać do programowania czasu wolnego robotniczej publiczności. Niemniej jednak, historia Fun Palace jest dobrze omówiona na tle zaangażowanych projektów teatru czy historii cybernetyki. Zarysowano też nieco szerzej architektoniczne tło ówczesnych utopii. Wzmiankowany jest Nowy Babilon Constanta (istotny ze względu na jego ludyczny charakter), ale też inne formy „megastruktur”, które miały być przekształcane w zależności od potrzeb użytkowników (Yona Friedman), czy projekty brytyjskiego Archigramu (s. 198–199).

Krytyka „otwartej” struktury („niepowodzenie filozofii formy otwartej w architekturze muzealnej”, s. 177) została jednak zaznaczona w ostatnim rozdziale „Architektura dla procesu. Projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje” (s. 177–201), który zawiera cztery podrozdziały: „Proces i sztuka: Muzeum Sztuki Współczesnej Oskara Hansena”, „Szkłana kula Zachęty i inne instrumenty dla sztuki Oskara Hansena”, „*Współpartnerstwo zamiast dyktatu* – forma otwarta muzeum sztuki”, „Forma zamknięta – współczesna architektura muzealna”. Przekształcalna struktura projektu Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje jest tu skonfrontowana m.in. z modernistyczną ideą *white box* (s. 183), ale też z projektem rozbudowy gmachu Zachęty. Doktorantka przedstawia te projekty odnosząc się do wielu aktualnych publikacji i materiałów z archiwum Muzeum ASP w Warszawie. Dodam jedynie, że kilka lat temu, na zlecenie Zachęty powstała filmowa wizualizacja niezrealizowanego projektu rozbudowy galerii. Na podstawie zachowanych projektów graficy komputerowi wykonali renderingi tego założenia; na filmie można zobaczyć, jak wyglądałaby przeszklona bryła w zderzeniu z budynkiem Szyllera, jak wyglądałyby ruchome panele elewacji i inne przekształcalne elementy i, jednocześnie, jak trudno byłoby organizować wystawy malarstwa czy rzeźby w tej przestrzeni.

W „Zakończeniu” (s. 202–208), składającym się z podrozdziałów „Muzeum niestworzone, muzeum skuteczne” oraz „Dalsze losy pojęcia ‘muzeum’”, Autorka zaznacza, że „niniejsza praca doktorska nie jest pełnym kompendium wiedzy na temat

XX-wiecznych przemian, jakim podlegały muzea sztuki” (s. 205). W rozprawie mgr Martyny Nowickiej-Wojnowskiej doceniam wybór studiów przypadków – z jednej strony omawianych już przez innych badaczy, ale z drugiej strony – dotychczas nie zestawionych ze sobą jako naukowa narracja o dwudziestowiecznych modelach muzeum sztuki. Doceniam badawcze fascynacje Doktorantki, dobrze oceniam jej wiedzę muzeologiczną, ogólną wiedzę teoretyczną z zakresu nauk o sztuce (w tym historii sztuki nowoczesnej, historii teatru, historii architektury) oraz umiejętność złożenia analiz studiów przypadków w spójną narrację, co uznaję za ustawowe „oryginalne rozwiązanie problemu naukowego”. Moje krytyczne uwagi dotyczą przede wszystkim uzupełnienia w niektórych passusach stanu badań. Sugerowałabym również większą staranność w redakcji przypisów i zapisów bibliograficznych (np. ujednoczenie zapisu kolejnych cytowań w przypisach, zapisów miejsc wydania druków zwartych; w bibliografii, w artykułach z czasopism brakuje niekiedy numerów stron, przy polskich tłumaczeniach obcojęzycznej literatury przedmiotu brakuje niekiedy nazwiska tłumacza; niedokładnie podano adres internetowy tekstów źródłowych Malewicza, Rodczenki w tłumaczeniu angielskim, etc.). Ostatecznie jednak, moje pytania i uwagi zawarte w recenzji świadczą o tym, w jak znaczącym stopniu rozprawa ta angażuje czytelnika i prowokuje go do naukowej dyskusji.

Podsumowując, w mojej opinii rozprawa mgr Martyny Nowickiej-Wojnowskiej *Muzeum niestworzone. Ku nowemu modelowi muzeum sztuki w XX wieku* spełnia podstawowe wymagania stawiane pracom doktorskim i składam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.


Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.