





NIEBAWEM W SERII „PŁOMIENIE”

Piotr Wójcik, *Trumponomika*
[o ekonomii Trumpa]

Paweł Jędrał, *Co poprzedza masakrę?*
[biopolityka w wojnie w Gazie]

Weronika Grzebalska, *Na rozdrożu*
[o obronności]

Justyna Drath, *Szkoła przetrwania*
[o edukacji]

Artur Troost, *Utracony kompas*
[o kondycji lewicy]

MUZEUM W CZASACH POLIKRYZYSU



O INSTYTUCJACH
SZTUKI

WYDAWNICTWO
KRYTYKI
POLITYCZNEJ

WARSZAWA
2026

POD REDAKCJĄ
KAI PUTO
ŁUKASZA ŁACHECKIEGO
PATRYCJI WIECZORKIEWICZ

Muzea w czasach polikryzysu

[Agnieszka Wiśniewska]

W 2015 roku wydaliśmy numer kwartalnika „Krytyka Polityczna” zatytułowany *Instytucja krytyczna*. Rozmawialiśmy wtedy z szefami i pracownikami instytucji kultury. Mniej interesował nas wtedy program – czyli to, co jest w nich prezentowane – a bardziej to, jak działają jako instytucje. 10 lat później wracamy do części pytań, a nawet niektórych rozmówców. Także tym razem interesują nas instytucje w działaniu: pytamy o publiczność i otoczenie społeczne, o kryzysy i ich przezwyciężanie.

Kultura interesowała nas w Krytyce Politycznej od zawsze. Sami też ją współtworzymy, również na poziomie instytucjonalnym, prowadząc Społeczną Instytucję Kultury Jasna 10 w Warszawie. Dla nas, podobnie jak polityka czy nauka, kultura jest przede wszystkim językiem służącym opisywaniu świata. Nie rozgraniczamy tych dziedzin, widzimy, jak się przenikają, uzupełniają, czasem wchodzą w starcie. Instytucje są przykładem tego, jak kultura bywa zależna od polityki, jak poszczególne podmioty czerpią z wytwarzanej wiedzy, jak reagują na rzeczywistość.

Oddajemy w wasze ręce cykl wywiadów z kierownictwem i pracownikami muzeów i instytucji kultury. Zaproszenie do rozmowy przyjęli:

- Daniel Muzyczuk* – dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi;
Joanna Mytkowska – dyrektorka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie;
Waldemar Tatarczuk, od 2010 do 2025 roku dyrektor Galerii Labirynt w Lublinie;
Basil Kerski – do końca 2025 roku dyrektor Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku;
Magdalena Komornicka – kierowniczką Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych w Warszawie;
Andrzej Szczerski – dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie
Ewa Chomicka – kierowniczką Laboratorium Praktyk Muzealnych w Muzeum POLIN i *Jakub Woźniak* – kierownik działu komunikacji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.

Ciekawiło nas, jaka jest rola muzeów dziś, czyli w czasach polikryzysu – pandemii, wojny w Ukrainie, kryzysu klimatycznego – który zmusił je do szukania innych form kontaktu z publicznością. Muzea są przecież nie tylko miejscami gromadzenia i eksponowania artefaktów, lecz także przestrzeniami debat społecznych. Wystawom towarzyszą spotkania, warsztaty, wydarzenia online i offline oraz działania niezwiązane bezpośrednio

z konkretnymi wystawami ani profilem samych instytucji. Wiele instytucji reagowało na wybuch pełnoskalowej wojny w Ukrainie – czy to angażując się we wsparcie dla uchodźczyń, jak POLIN, czy organizując wystawy, jak Muzeum Sztuki w Łodzi lub Galeria Labirynt w Lublinie. O tym wszystkim opowiadają przedstawiciele tych instytucji.

Opinie naszych rozmówców na temat roli instytucji kultury są różne. Daniel Muzyczuk mówi o muzeum, które „w warunkach kryzysu politycznego mogło być przestrzenią wspierającą solidarność i działania wspólnotowe”. „Odbiór kultury bardzo się zmienił i publiczność wyraża dziś pragnienie, by być bardziej zaangażowaną w tworzenie programu” – mówi mi w rozmowie Joanna Mytkowska. Z kolei Andrzej Szczerski uważa, że reakcją muzeum na rozedrganie współczesnego świata powinno być wprowadzanie elementu stabilności, jednocześnie przyznając się do inspiracji koncepcją Piotra Piotrowskiego, zgodnie z którą „dla muzeum interakcja z otoczeniem społecznym i bycie aktywnym podmiotem w życiu publicznym to kluczowe zadanie”.

Jak widać, słowo „wspólnota” spina te różne podejścia. We wspólnocie tej znajdują się nie tylko publiczność, ale też artyści i zespół tworzący instytucję – o roli zespołów nasi rozmówcy również opowiadają wiele.

10 lat temu my również odwołaliśmy się do koncepcji muzeum krytycznego zaproponowanej przez Piotra Piotrowskiego. Wydaje się, że po latach część tych

idei weszła do mainstreamu. Warto przyglądać się temu, jak deklaracje szefów instytucji kultury przekładają się na praktykę. Dlatego zachęcam was nie tylko do lektury, ale przede wszystkim do odwiedzania miejsc, o których rozmawiamy. Do zobaczenia na wystawie, debacie czy performansie.

Awangarda w mieście kryzysu.
Jak działa dziś Muzeum Sztuki
w Łodzi?

[*Jakub Majmurek rozmawia z Danielem Muzyczukiem*]

*Jakub Majmurek: Jak rozumiesz misję muzeum zajmujące-
go się sztuką nowoczesną w Łodzi?*

Daniel Muzyczuk: Sam fakt, że to właśnie w Łodzi powstało pierwsze w Polsce muzeum zajmujące się sztuką awangardową, zbudowane wokół kolekcji grupy a.r., był w pewnym sensie przypadkiem. Gromadzący tę kolekcję Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro chcieli na początku lat 30. przekazać ją do Muzeum Narodowego w Warszawie, ale ono nie było zainteresowane. Dopiero wtedy Kobro i Strzemiński zwrócili się do lewicowych wówczas władz w Łodzi, które zdecydowały się przyjąć kolekcję, bo założone wcześniej Muzeum Miejskie, zbudowane wokół kolekcji krakowskich literatów i filantropów Bartoszewiczów, potrzebowało zbiorów.

W ten sposób za sprawą kilku przygodnych okoliczności – postawy dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie wobec awangardy, rządów lewicy w Łodzi, konieczności zbudowania zbiorów nowego łódzkiego muzeum, obecności w mieście grupy awangardowych artystów – Łódź zyskała jedną z pierwszych na świecie

kolekcji sztuki awangardowej, a muzeum – awangardowy etos.

Jednocześnie Łódź była miastem, które ze względu na swoją względną nowoczesność i przemysłową tożsamość w dość naturalny sposób nadawało się na siedzibę awangardowej instytucji. To właśnie tutaj w latach 30. artyści mogli robić rzeczy, jakich nie mogli nigdzie indziej.

Jak ten łódzki kontekst przekłada się na współczesność

Muzeum Sztuki?

Łódź jest jednym z najbardziej kryzysowych miast w Polsce. Wiąże się to przede wszystkim z upadkiem przemysłu tekstylnego w latach 90. i faktem, że jego dawni pracownicy nie mogli znaleźć żadnej innej pracy. Łódź była nie tylko miastem szczególnie dotkniętym przez transformację, ale też miejscem jednego z największych potransformacyjnych skandali – afery „łowców skór”, niedawno przypomnianej przez książkę Tomasza Patory i serial dokumentalny HBO na jej podstawie.

Wszystko to sprawia, że Łódź nie sprzyja istnieniu muzeum przywiązanego do koncepcji elitarności sztuki współczesnej albo przedstawiającego ją jako coś prestiżowego.

Czym ma więc być łódzkie Muzeum Sztuki?

To zawsze była i nadal jest przestrzeń zorientowana na tworzenie społecznego laboratorium, w którym powstają zbiorowe projekty zorientowane na przyszłość

oraz teraźniejszość – dotykające różnych elementów potransformacyjnej rzeczywistości.

Już Kobro i Strzeмиński myśleli o muzeum jako o laboratorium idei. Jako o instytucji, która, korzystając z autonomii sztuki, pozwala tworzyć obiekty „bezcelowe”, a przynajmniej niezorientowane na czystą wartość użytkową. Jednocześnie te obiekty, choć niezdeterminowane przez przestrzeń społeczno-ekonomiczną poza murami muzeum, mogą stać się prototypami różnych rozwiązań także w wymiarze społeczno-politycznym.

Powinno ono być miejscem, które realnie wzmacnia wspólnotę – nie tylko poprzez program wystaw, lecz także przez tworzenie przestrzeni do współdziałania, edukacji, odpoczynku, a czasem po prostu bycia razem. W mieście, które przez dekady doświadczało ekonomicznego i społecznego rozwarstwienia, muzeum może być jednym z niewielu miejsc publicznych, gdzie wciąż praktykuje się ideę dobra wspólnego. W tym sensie kontynuujemy awangardowy postulat Strzeмиńskiego i Kobro, by sztuka była laboratorium przyszłych form życia.

W jaki sposób ta kryzysowa sytuacja Łodzi przekłada się na praktykę Muzeum Sztuki?

Odpowiadając na to pytanie, cofnąłbym się nawet do czasów sprzed transformacji. Muzeum jest właścicielem dwóch kolekcji wprost wpływających z ducha Solidarności. Pierwsza to *Polentransport*, dar niemieckiego artysty Josepha Beuysa, który w 1981 roku przekazał

muzeum ponad 700 obiektów jako formę wsparcia dla Solidarności, a może jako bombę z opóźnionym zapłonem. W tym samym czasie zaczyna się Konstrukcja w Procesie, eksperyment, w ramach którego artyści tworzą dzieła wspólnie z robotnikami zrzeszonymi w Solidarności. Gdy władza wprowadza stan wojenny, kustosze chowają prace powstałe w ramach Konstrukcji w magazynach muzeum – do momentu, kiedy można mówić o nich, że zostały uratowane i przekazane muzeum jako dar od Solidarności.

Wszystko to pokazuje, jak w warunkach kryzysu politycznego muzeum mogło być przestrzenią wspierającą solidarność i działania wspólnotowe.

Było nią również w okresie transformacji w latach 90.?

Wtedy niestety mniej, co wynikało choćby z chronicznego niedoinwestowania instytucji w tamtej dekadzie. Muzeum miało wtedy swoje własne problemy i wycofało się z bezpośredniego zaangażowania w sprawy społeczne, choć wciąż odwoływało się do swoich awangardowych korzeni i etosu.

Jak jest dzisiaj? W jaki sposób muzeum chce pracować z lokalną społecznością?

Najbardziej podstawowy sposób to oczywiście wystawy. Tu kluczowa jest kwestia reprezentacji, tego, jakie tematy będą podejmowane w przestrzeni muzeum i jacy artyści będą w niej obecni.

Łódź jest dziś miastem o głęboko zmieniającej się demografii. Z jednej strony wyludnia się ze względu na mniej konkurencyjną niż w innych dużych miastach sytuację na rynku pracy, z drugiej – w ostatnich latach pojawiła się w nim mniejszość białoruska i ukraińska. Muzeum chce odpowiadać na te zmiany, pracować także z nowymi publicznościami.

Pokazujemy właśnie wystawę *W oku cyklonu. Modernizm w Ukrainie*. Ona przedstawia ukraiński modernizm jako zjawisko nie do końca zdeterminowane przez kwestie narodowe. Obecni są na niej artyści ukraińscy, polscy, żydowscy, osoby o złożonych tożsamościach, często podejmujące decyzję, by porzucić swoją żydowską tożsamość i przyjąć polską. *W oku cyklonu* opowiada o historii, o wydarzeniach sprzed ponad stu lat, a jednocześnie dotyka problemów, które ciągle mają wpływ na to, jak współcześnie manifestują się różne konflikty polityczne.

Istotna jest też dla nas kwestia dostępności muzeum i jego działań. Niestety, także w związku z przepisami o podatku VAT, muzea nie są w Polsce bezpłatne. Gdy ktoś z rodziną chce odwiedzić na przykład trzy wystawy, staje się to istotnym wydatkiem. Uważam, że wstęp – przynajmniej na wystawy prezentujące stałe kolekcje muzeów – powinien być darmowy. Publiczność przecież zapłaciła już w swoich podatkach za nabycie prezentowanych na nich dzieł. Pod tym względem z zazdrością patrzę na Wielką Brytanię, gdzie obowiązuje takie rozwiązanie.

Muzeum Sztuki w Łodzi przedstawiane było jako jedno z muzeów, która padło ofiarą polityki kulturalnej „dobrej zmiany”. Jak oceniasz ten okres, gdy placówką kierował Andrzej Biernacki?

Andrzej Biernacki, malarz kierujący prywatną galerią w Łowiczu, miał koncepcję, że artyści sami najlepiej wiedzą, jaka sztuka jest najlepsza, czego potrzebuje publiczność i co powinni wspierać mecenas, na czele z państwem. Stąd wniosek, że trzeba wyeliminować grupę ekspertów, kuratorów, osób, które „uwłaszczają się” na dyskursie i wykorzystują sztukę do własnych, partykularnych celów. Można powiedzieć, że było to przeniesienie trumpowskiej, populistycznej logiki – niechętniej ekspertom i wiedzy eksperckiej – do kierowania instytucją sztuki.

Łączyło się ono z przekonaniem samego Biernackiego, że – jak ja to rozumiem – sztuka nowoczesna osiągnęła szczyt swojego rozwoju mniej więcej w latach 60. ubiegłego wieku i że jedyna uprawniona wersja sztuki współczesnej ogranicza się do malarstwa wielkoformatowego, najlepiej figuratywnego, opartego na geście. Wszystko zaś, co wychodzi poza ten idiom, to sprawka ekspertów, którzy zmanipulowali artystów, instytucje i państwo, by windować kariery osób pozbawionych jakiegokolwiek rzeczywistego talentu.

Objęciu przez Biernackiego kierownictwa muzeum towarzyszyły pojawiające się, między innymi w prasie, ataki na jego poprzednika, Jarosława Suchana, któremu

zarzucano działania w zasadzie korupcyjne, organizowanie wystaw tak, by poprzez promocję pewnych artystów dyrektor odniósł jakąś bliżej nieokreśloną korzyść. Jednocześnie to nowa dyrekcja muzeum organizowała wystawy promujące artystów z kolekcji dyrektora – co jest naruszeniem podstawowych zasad etycznych. Biernacki obiecywał zresztą przekazanie swojej kolekcji muzeum, nigdy tego jednak nie zrobił.

Biernackiemu udało się radykalnie przededefiniować awangardowy etos muzeum?

Z całej tej konserwatywnej rewolucji ostatecznie urodziło się kilka, może kilkanaście wystaw, głównie polskich malarzy. Z całą pewnością nie udało się przy ich pomocy przededefiniować sceny artystycznej w Polsce. Bo przekonanie, że jeden dyrektor w najważniejszym nawet ośrodku albo nawet kilku takich dyrektorów jest w stanie zmienić kierunek rozwoju kultury kraju – to iluzja. Kultura nie jest kształtowana w ten sposób.

Kosztom kadencji Biernackiego w muzeum były nie tylko stracony czas i środki, ale również odejście części zespołu, zniechęconej tym, co dzieje się w muzeum.

Jednocześnie każdy kryzys to okazja do odnowy i odrodzenia. Kryzys związany z rządami Biernackiego w muzeum pozwolił odnowić jego etos związany ze społeczno-politycznym zaangażowaniem sztuki, który dziś jest, jak mam wrażenie, bardziej czytelny niż wcześniej. Pozwolił też na odnowienie etosu solidarności między

artystami oraz między artystami i instytucją. Otrzymaliśmy wiele głosów wsparcia z całego świata, gdy zaczęły pojawiać się pierwsze informacje o możliwym odwołaniu Biernackiego. Artyści z różnych krajów sami zgłaszali się z propozycją przekazania swoich dzieł, by pomóc muzeum wrócić do międzynarodowego obiegu sztuki współczesnej.

Jednym z pierwszych projektów po odwołaniu Biernackiego była wystawa prezentująca kulisy pracy instytucji *Jak działa muzeum*, którą można oglądać do 18 stycznia 2026 roku. Jest dla nas ważna, ponieważ jest wyrazem powrotu do traktowania zespołu jako wspólnoty, która razem myśli o tym, co dalej z instytucją. Chcieliśmy też pokazać, jak realnie wygląda praca muzealników, że nie odbywa się ona w tajemnicy w ramach jakichś niejasnych układów z prywatnymi galerzystami, że zespół jest naprawdę zaangażowany w pracę instytucji – bo gdyby nie był, to przy tym, jak niekonkurencyjna płacowo jest praca w muzeach, pracowałby gdzieś indziej.

Jak sądzisz, skąd bierze się taka duża nieufność konserwatywnej części opinii publicznej do sztuki współczesnej i zajmujących się nią instytucji?

Sztuka współczesna od dawna ma wielu wrogów. Znacznie więcej niż na przykład współczesna literatura czy współczesna muzyka, która nie funkcjonuje w konserwatywnym języku jako podobna figura jak „sztuka współczesna”.

Jednocześnie trudno jest powiedzieć, co miałyby definiować tak rozumianą sztukę współczesną. Bo konserwatywni krytycy wrzucają do tego worka wszystko, dzieła z lat 60. i z ostatnich lat, posługujące się zupełnie odmiennymi mediami i idiomami. Natomiast we wszystkich tych wrogich sztuce współczesnej przekazach wracają zarzuty, że ona wysługuje się skrajnie lewicowym ideologicznym siłom albo że jest po prostu hochsztaplerką, jednym wielkim oszustwem.

Masz jakiś pomysł, jak przyciągnąć bardziej konserwatywną publiczność do muzeum? Przekonać ją do prezentowanej w nim sztuki?

Nowa wystawa prezentująca kolekcję muzeum, *Sposoby widzenia*, bardzo silnie podkreśla różnorodność naszych zbiorów i sztuki XX i XXI wieku. Znajdziemy na niej wybitne przykłady malarstwa figuratywnego czy dzieła takich artystów jak Andrzej Wróblewski i Erna Rosenstein. Zresztą jako instytucja, która ma wśród założycieli Strzemińskiego i Stażewskiego, nie mamy jakiegoś negatywnego stosunku do malarstwa, a namysł nad malarską abstrakcją był zawsze jednym z kluczowych obszarów działania muzeum.

Sposoby widzenia już w swoim tytule zakładają pewną wielość, pluralizm. Wystawa mówi o różnych metodologiach praktyki artystycznej, zarówno tych bardziej konserwatywnych, jak i tych zdecydowanie postępowych – w artystycznym i polityczno-społecznym wymiarze.

Na wystawie obecne jest na przykład malarstwo Witkacego. Czy to jest artysta awangardowy, czy konserwatywny myśliciel, a może pogrobowiec Młodej Polski? On jest jednocześnie przerażony nowoczesnością, jaka wyłania się po zakończeniu pierwszej wojny światowej, a przy tym jest kluczową postacią polskiej nowoczesności rozumianej jako szeroki, niejednorodny nurt kulturowy.

Na ile ta wystawa i w ogóle muzeum mają w twojej koncepcji prezentować sztukę nowoczesną w Łodzi, a na ile sztukę łódzką?

Na wystawie *Sposoby widzenia* widzimy faktycznie wielu łódzkich artystów zestawionych z wybitnymi twórcami światowymi, takimi jak Dan Graham, Sharon Lockhart czy Theo van Doesburg. Widz znajdzie też pięć „kapsułów czasu” przedstawiających kluczowe elementy historii sztuki awangardowej w Łodzi i historii muzeum.

Jednocześnie staramy się przedstawić nowe, mniej znane elementy łódzkiej sztuki nowoczesnej. Na wystawie znalazły się na przykład po raz pierwszy prace Hanny Orzechowskiej, studentki Strzemińskiego, której unieśmiertelnił ją w obrazie *Rudowłosa*. W tej pracy Orzechowska nie ma nawet imienia, zostaje sprowadzona do pewnego elementu powabu kobiecego. My, pokazując jej twórczość, upodmiotawiamy ją jako artystkę.

Na pewno nie chcę budować tożsamościowego muzeum Łodzi, ale chcę, by ono opowiadało łódzką historię

sztuki nowoczesnej. I to będzie istotny aspekt jego działalności. Ale jednocześnie musimy też sięgać po nowe publiczności, na przykład białoruską i ukraińską, i utrzymywać równowagę między łódzkością muzeum a opowieścią o jednym z pierwszych muzeów sztuki nowoczesnej na świecie. Większość tak zwanych turystów kulturalnych odwiedzających Łódź robi to ze względu na Muzeum Sztuki.

Przy tym to napięcie między lokalnością a globalnością jest wielką siłą muzeum. Bo jest to instytucja, gdzie prace czarnych artystów z Gujany objawiły się wcześniej niż w Wielkiej Brytanii. Brytyjskie instytucje nie były zainteresowane aż do lat 90. twórczością takich artystów jak Frank Bowling albo Aubrey Williams.

Rozumiem, że wystawa Sposoby widzenia to twój pierwszy duży projekt w roli dyrektora. Jakie są kolejne?

Pracujemy teraz nad ratowaniem archiwów i kolekcji Richarda Demarco, kuratora z Edynburga od lat 60. zaangażowanego w promocję sztuki z Polski i Europy Wschodniej, który pracował między innymi z Tadeuszem Kantorem. Demarco miał zawsze bardzo bliskie relacje z Muzeum Sztuki w Łodzi, dlatego zdecydował się przekazać nam swoje archiwum. Udało się nam pozyskać środki, by sprowadzić do Łodzi 1000 kartonów archiwalnych zbiorów i 1300 dzieł sztuki. Jednocześnie na takie działania potrzebujemy przestrzeni. Dlatego prowadzimy rozmowy na temat budowy czegoś,

co roboczo nazywamy MSz, które byłoby nową przestrzenią wystawienniczą i centrum badawczym.

W tym roku doprowadziliśmy też do wydania angielskiego przekładu *Teorii widzenia*, fundamentalnego dzieła Strzemińskiego. To powinno się wydarzyć już dwa lata temu, ale poprzednia dyrekcja wstrzymała projekt z pozamerytorycznych względów.

By spopularyzować teorię Strzemińskiego, uruchamiamy produkcję serialu eksperymentalno-edukacyjnego. Zaprosiliśmy do jego współtworzenia takich artystów, jak Agnieszka Polska, Wilhelm Sasnal, Liam Gillick, Anton Vidokle i Mykola Rydnyi. Showrunnerem jest Kuba Mikurda. Serial ma nawiązywać zarówno do *Ways of Seeing* Johna Bergera, jak i tradycji polskiego filmu oświatowego, filmu o sztuce.

W Museum of Modern Art od dawna wystawiana jest wypożyczona z naszej instytucji rzeźba Katarzyny Kobro. Na zasadzie wzajemności i solidarności chcielibyśmy wypożyczyć stamtąd na dłuższy czas obraz Andy'ego Warhola. Natomiast z Lenbachhaus w Monachium chcielibyśmy wypożyczyć obraz Kandinskiego. Te dzieła wpisywałyby się w narrację obecną w *Sposobach widzenia*, na przykład w wypadku Kandinskiego na temat narodzin i rozwoju malarskiej abstrakcji, ale też przyciągałyby dodatkową publiczność, także spoza Łodzi.

Czy sytuacja polityczna wokół muzeum jest dziś stabilna?

Masz w tej kwestii poczucie komfortu?

Muzeum działa dziś w stabilnym otoczeniu instytucjonalnym, przy wsparciu obu swoich organizatorów – samorządu województwa łódzkiego i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – którym zależy na rozwoju naszej instytucji. Jednak jak większość instytucji kultury mierzymy się z ograniczonymi zasobami finansowymi, co wymaga ostrożnego planowania i priorytetyzacji działań.

Z perspektywy ostatnich lat najważniejsze jest to, że udało się odbudować zaufanie wokół muzeum i wzmocnić jego etos jako wspólnoty. Wierzę, że właśnie to poczucie wspólnotowej odpowiedzialności – wśród zespołu, artystów i publiczności – jest najlepszym gwarantem jego przyszłości.

[08.11.2025]

Dwa tysiące wydarzeń rocznie.
Co dokładnie dzieje się
w warszawskim Muzeum
Sztuki Nowoczesnej?

[*Agnieszka Wiśniewska rozmawia z Joanną Mytkowską*]

*Agnieszka Wiśniewska: Ile wydarzeń odbywa się
w Muzeum Sztuki Nowoczesnej miesięcznie?*

Joanna Mytkowska: Wydarzenia są podzielone na trzy kategorie. Pierwsza to program publiczny, który dzieli się na ten, który muzeum wytwarza, i na ten, który wytwarzają goście. W skali roku to ponad 300 wydarzeń.

Ile wymyśla muzeum, a ile goście?
Mniej więcej po połowie.

A druga kategoria?

Program edukacyjny, czyli praca z różnymi grupami i społecznościami; warsztaty, oprowadzania, wydarzenia w muzeum oraz w szkołach. To od trzech do sześciu wydarzeń dziennie. Pracuje nad nimi osobny zespół, który ma do dyspozycji przestrzeń wystawienniczą, dedykowaną salę na parterze i pomieszczenia w podziemiu muzeum. Dodatkowy program oprowadzania po wystawach i muzeum przygotowuje również zespół obsługi i rozwoju publiczności.

Co jeszcze?

Performanse, choć one są rzadkie, około pięćdziesięciu rocznie. Plus wydarzenia związane z naszym życiem w mieście: targi książki, różne festiwale. A musimy pamiętać też o kinie – od dwóch do trzech filmowych seansów dziennie. Oraz o wydarzeniach wokół książek, często nawet kilku w miesiącu.

To prawie dwa tysiące wydarzeń rocznie.

Są jeszcze wydarzenia komercyjne, będące dla muzeum sposobem zarabiania pieniędzy. Tego publiczność muzeum nie widzi, bo wynajmy odbywają się tylko w niektóre poniedziałki.

W jednym z wywiadów mówiłaś, że „dyskurs się zmienił i dziś kwestionujemy rolę kolekcji, a nawet potrzebę istnienia przestrzeni wystawowych. Ciężar przesunął się na edukację, działalność kulturalną i solidarnościową, współdzielenie się infrastrukturą. Sami sobie też stawiamy te pytania”. Czy nadal je stawiacie w MSN? Jak widać, działania związane z edukacją czy dzieleniem się infrastrukturą to duża część waszego programu.

Nasze dylematy to dylematy także innych muzeów. Odbiór kultury bardzo się zmienił i publiczność wyraża dziś pragnienie, by być bardziej zaangażowaną w tworzenie programu. Na przestrzeni ostatnich 20 lat wiele muzeów przeszło przemianę od instytucji, które zapraszały do

oglądania i do podziwiania, do instytucji, które zapraszają do dyskusji. Publiczność jest też głównym podmiotem i tematem MSN-u.

Dlatego, że rzeczywistość się zmieniła?

To proces dwukierunkowy. Wynika z jednej strony z tradycji MSN-owej, od początku byliśmy nastawieni na reagowanie na to, co na zewnątrz muzeum. A z drugiej – ze zmiany społecznych oczekiwań.

Ale z wystaw nie rezygnujecie?

Nie! Wystawy pozostają ważną częścią programu. Zastanawialiśmy się natomiast, na ile możemy dyskutować z publicznością program tych wystaw. Tu niestety jest wiele ograniczeń: konserwacja, wypożyczenia, odpowiedzialność. Więc w tym sensie ten obszar jest jeszcze dosyć, powiedziałabym, niedostępny.

Tradycja MSN-owska spotkała się zatem ze zmianami trendów? Trochę do oglądania, dużo do dyskusowania?

Takie podejście powoduje czasem ciekawe nieporozumienia. Muzeum to nie jest jedna wystawa. Rozmawialiśmy ostatnio z dziennikarzem, który chciał ocenić naszą działalność, porównując frekwencję wystawy kolekcji MSN-u do frekwencji na wystawach tak zwanych blockbusterowych. My nie pracujemy w ten sposób. Nie stawiamy na jedno nazwisko albo jeden chwytliwy temat, ustawiając pod niego cały program muzeum.

Proponujemy raczej szereg różnych perspektyw i wydarzeń, w których może się odnaleźć wiele różnych publiczności.

Dyskusje nie są dodatkiem do wystaw?

W bardzo małym stopniu. Program publiczny jest niezależną częścią programu muzeum. Tylko od trzech do pięciu wydarzeń poświęcamy konkretnej wystawie.

Jak powstaje program publiczny?

Program publiczny jest kształtowany między innymi w relacji z naszą Społeczną Radą Programu Publicznego. To ona często wyznacza tematy, które muzeum powinno podejmować. Rada została powołana, by wzmocnić kontakt MSN z otoczeniem społecznym i kulturowym. Dzięki niej możemy reagować na to, co się dzieje w Warszawie – oczekiwania i potrzeby mieszkańców, inicjatywy i ruchy społeczne, nowe idee i pomysły oraz wyzwania. Osoby zasiadające w Radzie reprezentują różne warszawskie społeczności i środowiska, w większości niezwiązane bezpośrednio ze światem sztuki i kultury, dzięki czemu wprowadzają do programu instytucji różnorodną wiedzę, perspektywy i sposoby działania.

Priorytetem na najbliższy czas jest pytanie: czym jest nowoczesna Polska?

Drugim ważnym filarem programu publicznego jest pokazanie różnych aspektów aktywności środowiska artystycznego. Dużo pracujemy z tymi organizacjami,

które funkcjonują czy to w Warszawie, czy gdzieś indziej w Polsce, w polu sztuki. Istotna część programu to wynik zgłoszeń do nas osób i organizacji, które chcą w MSN zrealizować swoje pomysły.

Jako Krytyka Polityczna gościliśmy u was dyskusję z Arlie Russell-Hochschild. Czy każdy może zorganizować wydarzenie w MSN?

Nie ma open calla na stronie. Tu oparliśmy się na doświadczeniach innych instytucji, które twierdziły, że otwarte nabory są mało efektywne i powodują głównie frustrację. Postawiliśmy na aktywny kontakt z partnerami. Pomaga nam to utrzymać ramową spójność programową.

Wspominałyśmy o zmianach w trendach w muzealnictwie i tym, jak spotkały się one ze sposobem działania MSN.

*Muzeum jest dość młode, choć powstało decyzją z 2005 roku, więc sprzed 20 lat. Przez lata kilka razy się przeprowadza-
liście, od roku jesteście w docelowej siedzibie. Jak te 20 lat doświadczenia wpłynęło na kształt muzeum dziś?*

Na początku działaliśmy intuicyjne. Zespół, który tworzył MSN w 2007 roku, reprezentował przede wszystkim dynamicznie rozwijające się środowisko artystyczne.

Choć oczekiwania wtedy były zupełnie odmienne. Ówczesne władze wyobrażały sobie wtedy muzeum bardzo tradycyjnie, może nawet jako reprezentujące obraz polskiej nowoczesności lub polską drogę do

niepodległości poprzez dzieła sztuki. Potem bardziej neoliberalnie, jako reprezentujące najwspanialsze dzieła sztuki, autorytety.

A wy? Co sobie wyobrażaliście?

Reprezentowaliśmy niezwykle złożone środowisko, które miało wizję kultury jako dynamicznej debaty. Nasza instytucja była oparta na oddolnym fermentie i włączaniu różnych punktów widzenia z jednej strony, a z drugiej strony na międzynarodówce artystycznej, która wraz z globalizacją niezwykle się poszerzyła – czyli artystach, osobach, które ciągle się spotykają na wystawach, konferencjach, imprezach artystycznych w wielu punktach świata. Nas interesowały gorące debaty, które były związane z tym, co interesowało publiczność albo po prostu Warszawianki i Warszawiaków.

Jakie na przykład?

Spór o budynek Christiana Kereza. Kiedy w ramach festiwalu Warszawa w Budowie ujawniliśmy mapę roszczeń związanych z reprivatyzacją, nie wiedzieliśmy nawet, że to taka wrażliwa wiedza, że dolewamy oliwy do ognia. Spór o budynek sprawiał, że instytucja stała się gorącym miejscem, niekoniecznie sprzyjającym kontemplacji dzieł sztuki.

Ta strategia angażowania jak największej społeczności wynikała też z prostej konstatacji, że jeżeli muzeum ma powstać, musi mieć za sobą jak największą grupę

wsparcia, ponieważ dla ówczesnej władzy nie byliśmy priorytetem.

Dzisiaj jesteście ważniejsi?

Pamiętaj, że sztuka współczesna nie była wówczas specjalnie popularna. Teraz jest, bo dostała się w kręgi life-style'owe. Muzea są modne jako część metropolitalnego stylu życia. Kiedy przed laty robiliśmy wystawę z naszego punktu widzenia popularną, bo ważną w kręgach ludzi sztuki, publiczność była stosunkowo niewielka, a wydarzenie nie budziło większych emocji.

Za to budowa muzeum emocje budziła.

Pokazanie publiczności ważnego procesu, czyli próby wybudowania muzeum, zmienienia centrum miasta, było świadomym zabiegiem. Pozwoliło nam zaangażować i realnie, i emocjonalnie dużą grupę ludzi w to wspólne tworzenie instytucji.

Było bardzo wiele wzruszających momentów. Parę razy odwoływano tę budowę. Kiedyś Tomek Saciłowski zrobił taki performans, że wziął łopatę i sam zaczął kopać fundamenty.

Te społeczności, które były z wami na Pańskiej, w Emilce, nad Wisłą, potem przyszły na Marszałkowską?

Na Pańskiej i w Emilce byliście alternatywą, na eventach znało się połowę towarzystwa z widzenia. W tym wielkim budynku w centrum miasta jesteście mainstreamem.

A dla pierwszej publiczności może nawet niefajną komercją.

Myślę, że wypowiedziałaś wszystkie nasze lęki. Chcieliśmy, żeby nasza stara, wierna, ukochana publiczność przeszła z nami, a oprócz tego znacznie się poszerzyła. To rodzi jednak dylematy.

Jakie?

Potrzeby różnych publiczności są po prostu odmienne. Na pewno aktywnie działają grupy zorganizowane wokół konkretnych spraw: środowiska artystyczne, grupy seniorskie, aktywiści związani z Warszawą w Budowie, środowiska migranckie, alumni i wiele innych. Ale przed nami wiele wyzwań i pytań.

Jakich?

Na przykład związanych ze skalą i bezpieczeństwem. Mieliśmy niedawno wizytę Ostatniego Pokolenia, z którym jesteśmy związani od bardzo dawna. Przy okazji manifestacji pod sejmem przyszedł do nas posprejować wystawę, właściwie fragment wystawy kolekcji prezentującej wydruki zdjęć z Archiwum Protestu Publicznego. Wszystko odbyło się w kulturalnej atmosferze, nie spowodowało realnych szkód ekspozycji. Natomiast my jako MSN funkcjonujemy w wielu światach, współpracujemy z muzeami i z powodu tej sytuacji spotkaliśmy się z odmowami wypożyczeń, argumentowanymi niepokojem o bezpieczeństwo dzieł sztuki w naszym muzeum.

Do innych muzeów też wpadali z wizytami aktywiści.

Tak, ale my uchodzimy za muzeum wyjątkowo otwarte.

Pytałam o liczbę wydarzeń, a ile osób z tej otwartości korzysta?

W 2025 roku sprzedamy 300–330 tysięcy biletów. Ale rok ten jest niepełny, bo sprzedaż biletów ruszyła w muzeum wraz z otwarciem wystawy kolekcji pod koniec lutego. Blisko drugie tyle osób korzysta z oferty wydarzeń nie-biletowanych realizowanych na parterze.

A docelowo jaką zakładacie roczną publiczność biletowaną?

Powinniśmy sprzedać 400 tysięcy biletów, żeby trzymać się założeń budżetowych. W tej chwili jedna czwarta, a w przyszłości jedna trzecia tego budżetu to będzie to, co wypracujemy: bilety, wynajmy i sprzedaż książek. A także hojni sponsorzy.

Jeśli będziecie rocznie sprzedawać 400 tysięcy biletów i drugie tyle osób gościć na wydarzeniach bezpłatnych, to czy nie istnieje ryzyko, że wessiecie ogromną część publiczności kulturalnej Warszawy z innych instytucji, gdzie były debaty, dyskusje, podobne do waszych działania edukacyjno-kulturalne?

To jest nasza troska. Teoria mówi, że kultura raczej się wzmacnia, ale żeby był zdrowy ekosystem, to instytucje muszą być różne. Kiedyś byliśmy bardzo odmienni od pozostałych dużych instytucji. Zachęta miała swój unikalny program, Zamek Ujazdowski swój – nasze otwarcie

zbiegło się z kryzysem w czasach rządów PiS-u, kiedy te instytucje straciły na chwilę swoje tożsamości. Teraz są one powoli odbudowywane.

Z dyrektorką CSW Anną Łazar i dyrektorką Zachęty Agnieszką Pinderą jesteśmy w kontakcie. Chcemy współpracować, być może organizować wspólne otwarcia, przynajmniej raz na jakiś czas, żeby publiczność doświadczyła tych trzech instytucji jako wspierającego się ekosystemu.

Zachęta ma bardzo mocną markę. Zamek na nowo tworzy się jako miejsce bliskie artystkom i artystom. My pewnie będziemy prezentować mniej najnowszej produkcji artystycznej. Nie będziemy też robić rezydencji artystycznych. Zamierzamy za to zajmować się wystawami problemowymi, które mają szanse zafunkcjonowania w debacie publicznej, oraz wymianą międzynarodową, muzealną, bo to z kolei jest cenne dla kultury narodowej i mamy do tego narzędzia. Oczywiście będziemy proponować też wystawy monograficzne, ale nastawione raczej na interpretację artystek i artystów znanych, jak Maria Jarema czy Edward Dwurnik, czyli przesunięcia znaczeń w ramach znanego spektrum. Tak widzimy naszą rolę. Będziemy musieli świadomie rezygnować z niektórych formatów, właśnie dla dobra tego ekosystemu.

Mówisz o Zachęcie i CSW, dużych instytucjach, ale część waszego programu to rzeczy, które mogłyby się odbywać albo odbywały się wcześniej w innych miejscach, mniejszych

instytucjach, też instytucjach społecznych, które będą się tu przenosić. Z nich możecie wysysać życie kulturalne.

Teoretycznie, jeżeli w mieście pojawi się nowa instytucja, to ona raczej powoduje kumulację zainteresowania. Z drugiej strony, jeżeli coś w MSN-ie kogoś zainteresuje, to jest w stanie pójść do innego miejsca, żeby pogłębić wiedzę. Ale na tym etapie nie ma żadnych badań, które pomogłyby udzielić rzetelnej odpowiedzi na to pytanie. Będziemy starali się takie badania zaprojektować międzyinstytucjonalne.

Na koniec chciałabym zapytać o kolekcję. Zaczęliśmy od tego, że rola kolekcji w muzeach zmniejsza się, a jednak MSN od początku istnienia zbiera i tworzy kolekcję. Jak to wygląda?

W muzeum zajmującym się sztuką współczesną kolekcja odgrywa rolę podwójną. Kanon jest z definicji bardzo dynamiczny. Buduje i dekonstruuje jednocześnie. To nie jest kolekcja tego typu, gdzie się przychodzi tylko potwierdzić pozycję.

Zaczęliśmy od *Wystawa niestała. 4 razy kolekcja*, żeby pokazać, że ten kanon właśnie taki jest. Będziemy robić wystawy kolekcji co roku, ale nie będą one miały w muzeum stałej galerii. Funkcjonują na podobnej zasadzie jak dłuższe, trwające około roku, wystawy czasowe. Wyjątkowo w 2026 roku wystawy kolekcji nie będzie, ale w 2027 wróci.

W tej samej formie?

Nasza kolekcja jest młoda, nie jest jeszcze dostatecznie reprezentatywna, chcemy ją pokazywać w zderzeniu z innymi kolekcjami i w ten sposób pokazywać atrakcyjne dzieła sztuki i zwracać uwagę na różne kwestie, które naszej kolekcji dotyczą. Najbliższa wystawa powstanie we współpracy z kolekcją niezwykle prestiżowej instytucji, Museo Reina Sofía w Madrycie, z którą jesteśmy związani w ramach L'Internationale, czyli konfederacji jednoczącej muzea o wspólnej społecznej wizji. Pokażemy zderzenie naszej kolekcji z kolekcją madrycką i zajmiemy się tematem dekolonizacji kanonu. To będzie okazja, by pokazać, jak się dekolonizują kraje postimperialne, do których Hiszpania się zalicza. My się z kolei zajmiemy tymi kwestiami, które już weszły do katalogu dekolonizacyjnego w krajach peryferyjnych, czyli klasowością, historią pańszczyzny, tym, kto jest w muzeach reprezentowany, a kto niedoreprezentowany, czy dwuznaczną rolę mitu inteligencji jako elity kulturalnej.

To jest plan na rok 2027, a co zobaczymy w roku 2026?

Prace Marii Jaremy i współczesnej amerykańskiej artystki etiopskiego pochodzenia, Julie Mehretu. Pokażemy dużą wystawę zrobioną we współpracy z Lenbachhaus z Monachium o surrealizmie i antyfasyzmie – w związku z tym mnóstwo kanonicznych dla historii sztuki dzieł: Paula Klee, Maxa Ernsta, Hansa Bellmera, Remedios Varo i wielu innych.

A co w najbliższym czasie?

W listopadzie otwiera się wystawa *Kwestia kobieca. 1550–2025*, kuratorowana przez Alison M. Gingeras. To duża wystawa przeglądowa, na której Gingeras rozwija dwie tezy. Po pierwsze twierdzi, że idea, że nie ma sztuki kobiet, jest stosunkowo świeża, bo powstała dopiero kiedy napisano uniwersalne historie sztuki. Oczywiście zawsze w sztuce było mniej kobiet niż mężczyzn, ale systemowe wykluczenie kobiet zostało jakby zatwierdzone, nazwane w ten sposób w momencie, kiedy został opisany kanon uniwersalny i tam nie było kobiet, czyli mniej więcej w latach 50. XX wieku.

Po drugie Gingeras stara się pokazać szeroko tę sztukę. Zarówno w ogromnym horyzoncie czasowym, pierwsze prace są z 1550 roku – jak na przykład anonimowe hafty mniszek – jak i poszerzyć jej obszar poza akademię i pokazując sztukę nazywaną nieprofesjonalną.

Wystawie *Kwestia kobieca* towarzyszą cztery kapsuły wystawy *Miasto kobiet*, które pokazują rozwój feministycznego już wystawiennictwa. Od klasycznego, kiedy kobiety wypracowały w latach 70. swój własny język związany z ciałem, a wystawiennictwo się zmieniło, weszły do sztuki nowe materiały, na przykład tkanina, w której kobiety chętnie pracują.

Chcemy się odnieść też do PRL-u i pokazać, jak wtedy kształtował się właśnie nie feminizm, tylko emancypacja, i pokazać tę różnicę. Będzie kapsuła wokół międzynarodowego zjazdu kobiet w walce o pokój w 1975 roku.

Kapsuła o walce o prawa reprodukcyjne, już z bardzo współczesnej perspektywy, która raczej pokazuje, jak się manipuluje obrazami, żeby ciągle te prawa ograniczać. Czwarta kapsuła jest postfeministyczna, kwestionuje twardy podział na kobiety i mężczyzn, czyli pokazuje rozpłynięcie się kwestii genderowej poza binarny podział.

[15.11.2025]

Kiedy galeria sztuki staje się miejscem oporu

[*Jakub Majmurek rozmawia
z Waldemarem Tatarczukiem*]

*Jakub Majmurek: Kierowałeś, z krótką przerwą,
Galerię Labirynt w Lublinie od 2010 do 2025 roku.
Co w tym okresie zmieniło się w twoim rozumieniu
roli galerii sztuki współczesnej?*

Waldemar Tatarczuk: Kiedy zaczynałem prowadzić galerię w 2010 roku, najważniejszym ideałem, jaki mną kierował, była sztuka. Labirynt był dla mnie bardzo ważnym miejscem jeszcze w czasach studenckich, trafić tam – to było nieosiągalne marzenie młodego artysty.

Galerią kierował wtedy Andrzej Mroczek, on w latach 70. był bardzo progresywnym dyrektorem, pokazującym dzieła neoawangardy tamtej dekady, ale po roku 2000 jego program był już trochę konserwatywny. Artyści, których prezentował, stawali się coraz starsi, a młodzi, na których jego galeria też zawsze mocno stawiała, często wpisywali się w języki starszego pokolenia, ja byłem takim przykładem pod koniec lat 90. i długo później.

Gdy zacząłem kierować galerią, nawiązałem do tradycji Mrocza, z jednej strony odwołując się do neoawangardy lat 70., z drugiej – pokazując młodych artystów

i artystki. Jednocześnie planowałem współpracę z Ukrainą, z artystami z Azji, pokazywanie sztuki performance.

Już na początku, sporadycznie, w Labiryncie pojawiała się też tematyka społeczna i polityczna, związana z prawami mniejszości. W 2011 roku w ramach festiwalu Trans-Europa Paweł Leszkowicz przygotował wystawę *Love is Love*, która pokazywała kampanie na rzecz praw społeczności LGBT+ w różnych krajach. W 2015 Magda Linkowska wspólnie z Pawłem Leszkowiczem i Tomkiem Kitlińskim kuratorowali wystawę *Wojna i pokój*, podejmującą temat militarny w sztuce polskiej – trafiła jednak też na nią ukraińska artystka z Donbasu – Anasiasia Mikhno.

W 2015 roku PiS wygrywa w Polsce wybory. To zmienia działanie galerii?

Na pewno przełomowym projektem była *De-mo-kra-cja* – wystawa i dwudniowe spotkanie w maju 2016 roku, gromadzące osoby ze świata sztuki: artystów, kuratorki, dyrektorów instytucji, galerzystki, krytyków. To była reakcja nawet nie tyle na przejęcie władzy przez PiS, ile na to, co partia robiła z sądami i mediami.

Premier i minister kultury Piotr Gliński zaczął też robić wówczas „porządki w kulturze”. Labirynt nie dostał dotacji, których się spodziewał na kolejny rok, przestrzeń stała pusta. Natura, jak wiemy, nie znosi próżni, stąd pojawił się pomysł na błyskawiczne zorganizowanie wystawy i spotkania.

W ciągu następnych lat Labirynt pod twoim kierownictwem zorganizuje cały szereg takich mocno interwencyjnych projektów. Patrzysz na De-mo-kra-cję jak na moment, od którego Labirynt zmienia się w instytucję interwencyjną, bardziej zainteresowaną działaniem w sferze społecznej niż sztuką?

Na pewno w wyniku tej wystawy zacząłem patrzeć inaczej na rolę galerii sztuki współczesnej. Doskonale wiemy, jak działają takie instytucje. Im większy, ambitniejszy projekt, tym dłużej trzeba nad nim pracować, risercz zajmuje przecież kupę czasu. Tempo wygląda na ogół tak, że odkąd stawiamy problem i zaczynamy zbierać pracę na wystawę, do momentu wernisażu mijają co najmniej dwa lata. W efekcie trudno mówić, że sztuka pokazywana na takiej wystawie jest jakoś bardzo współczesna – zwłaszcza jeśli powstawała w odpowiedzi na problem sprzed dwóch lat.

Przy okazji pracy nad *De-mo-kra-cją* zacząłem interesować się nie tyle sztuką współczesną, ile współczesnością, która jest w sztuce. Chciałem, by instytucja zaczęła pokazywać tę współczesność. To wymagało zmiany modelu pracy, odejścia od trwającego miesiącami czy latami riserczu. Jeśli mamy pokazywać współczesność, to trzeba działać szybko. *De-mo-kra-cja* pokazała mi, że taki model pracy jest możliwy, i że znajduje to też zrozumienie wśród artystów.

Jak powstawała ta wystawa?

Zacząłem od dzwonienia do artystek i artystów i pisanie maili z krótkim tekstem odnoszącym się do jednego z wykładów Piotra Piotrowskiego. Byłem bardzo pozytywnie zaskoczony tym, jak wiele osób chciało wziąć udział – część pytała, którą bym chciał pracę, inne same coś proponowały. Pytałem jednocześnie kolejnych rozmówców, czy znają inne osoby artystyczne, które mogłyby chcieć wziąć udział w projekcie.

De-mo-kra-cja i kolejne wystawy uczyniły z galerii forum publicznej debaty? Otworzyły na działanie polityczne, postartystyczne, aktywistyczne?

Krytycy działań Labiryntu z prawej strony oskarżali galerię o udział w sporze politycznym. Ja na to na ogół odpowiadałem, że po prostu otwieram galerię na sztukę artystek i artystów, którzy chcą wypowiedzieć się na aktualne tematy. Bo żadnej z tych wystaw by nie było, gdyby nie artyści, którzy komentowali rzeczywistość w swoich pracach. Nadal tak uważam. Czy to jest aktywizm?

Jakie jeszcze poza De-mo-kra-cją wystawy wymienilibys w tym kontekście?

Kolejną była *Jesteśmy ludźmi* z 2020 roku. Powstała w reakcji na słowa Andrzeja Dudy w kampanii prezydenckiej, który powiedział wtedy o społeczności LGBT+: „próbuję się nam, proszę państwa, wmówić, że to ludzie. A to jest po prostu ideologia”. On w swojej wyborczej pielgrzymce

zawędrował też do Lublina. Poszedłem na kampanijny wiec i po jego zakończeniu wracałem wkurzony, zastanawiając się, co z tym można zrobić.

Następnego dnia zacząłem pisać maile do osób artystycznych. Ze względu na pandemię to był wyjątkowy rok, nasza przestrzeń znowu stała pusta, a wystawa została otwarta już dwa tygodnie później. Przy tym inaczej niż *De-mo-kra-cja* tamta wystawa zmieniała się, ewoluowała w czasie, w sumie miała cztery otwarcia.

Najpierw zajmowała tylko jedną salę, potem przeszła też do drugiej, w sumie wzięło w niej udział około 80 osób. Niekoniecznie nawet ze świata sztuki – na wystawie obecne były też głosy osób, które po prostu chciały zamanifestować swoją obecność albo wsparcie. Obecny był więc na przykład Bart Staszewski, mieszkający w Warszawie Lublinianin i aktywista. Zorganizował między innymi akcję, w ramach której przyklejał tabliczkę z napisem „strefa wolna od LGBT” do nazw miejscowości, których władze lokalne przyjęły niesławne deklaracje przeciw „ideologii LGBT”.

Ta wystawa była bardzo chaotyczna. Im więcej prac się pojawiało, tym bardziej starałem się aranżować przestrzeń, by jeszcze bardziej pogłębić ten chaos. Tak, by wystawa przypominała manifestację w przestrzeni publicznej.

W tym samym roku Labirynt pokazuje wystawę reagującą na protesty kobiet przeciw orzeczeniu Trybunału

Przyłębskiej ograniczającemu prawo do aborcji – Nigdy nie będziesz szła sama.

Myślenie o tej wystawie zaczęło się podczas pierwszej demonstracji po wyroku Trybunału, jaka się odbyła w Lublinie. Znajoma, z którą szliśmy przez jakiś czas, powiedziała mi: „zobacz, jakie niesamowite wizualne rzeczy dzieją się na tym proteście, Labirynt powinien zrobić z tego wystawę”.

Odpowiedziałem, że nie dam rady, jestem zmęczony. Cały zespół był zmęczony pracą przy *Jesteśmy ludźmi*, bo ta wystawa ciągle się zmieniała, a praca nad nią była ciężka emocjonalnie. Ale zgłosiła się do mnie Nadia Wójcik, młoda artystka, która zaproponowała, żeby przed Labiryntem wystawić instalację złożoną z tektur, jakie pojawiały się na lubelskich protestach. Podobna instalacja stanęła w Warszawie przed MSN i ona się tym zainspirowała. Uznaliśmy wtedy, że zrobimy jednak nie instalację na zewnątrz, tylko wystawę w środku.

Jej centrum stanowiła wielka ściana z tektur, których większą część zebrała Nadia, do tego dokumentacja fotograficzna protestów wydrukowana i rozwieszona na ścianach galerii oraz projekcje zdjęć z protestów, jakie dostaliśmy od osób z całej Polski. Kiedy ludzie dowiedzieli się o wystawie, zaczęli nam wysyłać swoje materiały – zdjęcia, wideo, obrazy. Wystawa więc ciągle się rozwijała.

Labirynt przeszedł tą wystawą z pola artystycznego w aktywistyczne?

Raczej w pole dokumentacji aktywizmu. Uznaliśmy, że w mieście dzieją się ważne wydarzenia i warto, by galeria je dokumentowała. Jednocześnie w informacjach o wystawie pisaliśmy, że jeśli ktoś chciałby wyrazić wsparcie dla protestów, ale boi się wyjść na ulicę, to może wziąć udział w „stacjonarnej manifestacji” w Labiryncie. Bo na protestach nie zawsze było bezpiecznie, a w galerii stworzyliśmy przestrzeń, do której policja nie wchodzi. Wtedy też zespół edukacyjny galerii uruchomił „otwarte studio transparentów”, można było przyjść, namalować sobie tekturę i wziąć ją ze sobą na kolejny protest albo zostawić na wystawie.

Wymieniłbyś jakieś podobne interwencyjne wystawy?

Można jeszcze wymienić wystawę kuratorowaną przez Magdę Linkowską i Agnieszkę Cieślak *Trzy plagi* (2019), która wpisywała się w tematykę roku antyfaszystowskiego. To była bardziej konwencjonalna, kuratorska wystawa, badająca pewien temat, a nie tylko reagująca na rzeczywistość. Miała dwie części, w pierwszej pokazaliśmy mierzące się z tematami rasizmu, nacjonalizmu i fundamentalizmu religijnego prace wybranych, zaproszonych artystów, druga była wyłoniona w wyniku open calla skierowanego do młodych osób artystycznych.

Jak z dystansu oceniasz próby reagowania galerii na polityczną rzeczywistość? Jako udane czy nie? Jakimi kryteriami to właściwie mierzyć?

To jest bardzo ciekawe pytanie, zadawałem je sobie w ostatnim roku pracy w galerii. Tłem dla tych rozważań była też wystawa z 2023 roku *Curort Vieniava*, w ramach której oddaliśmy przestrzeń galerii młodym osobom. Mogły one „robić co chciały” w przestrzeni galerii, pokryć na przykład jej ściany rysunkami, zorganizować koncert albo performans. To był pomysł, by odwrócić hierarchie instytucji sztuki: zamiast oferować widowni naszą wiedzę i ekspertyzę, zaprosić ją do tworzenia galeryjnej przestrzeni.

Tuż przed końcem mojej kadencji organizowaliśmy też wystawę *Głosy z Ukrainy*, dokumentującą doświadczenie wojenne Ukraińców. Zastanawiałem się, na ile ta wystawa może sprawić, że widzowie nie tylko usłyszą głosy Ukraińców, ale może zmienią zdanie na przykład na temat wojny. Na początku pracy z takimi wystawami jak *Jesteśmy ludźmi* zakładałem dość naiwnie, że sztuka może zmienić zdanie ludzi, że może mieć bezpośredni polityczny efekt. Dziś wiem już, że to nie działa tak prosto, że skuteczność sztuki trzeba mierzyć w zupełnie inny sposób.

Jaki?

Po chyba drugiej odsłonie *Jesteśmy ludźmi* rozmawiałem z przyjaciółką, aktywistką LGBT+, pytałem ją, czy z jej perspektywy jest sens robić podobne wystawy, czy one cokolwiek zmieniają. Odpowiedziała, że takie działanie ma sens, bo w ten sposób społeczność widzi, że ktoś

o niej myśli, coś dla niej robi. Na wystawę przyszła też praca w formie niewielkiej fotografii przedstawiającej wielki szary blok, gdzie w jednym oknie zawieszona jest tęczowa flaga. Autorka zdjęcia napisała nam, że gdy idzie ulicą i widzi tę flagę, to czuje się lepiej, bo ma poczucie, że ktoś o niej myśli.

Na jednym z otwarć wystawy zobaczyłem wiele par osób tej samej płci trzymających się za ręce. I pomyślałem sobie wtedy: warto było stworzyć tę wystawę choćby po to, by pary jedнопłciowe miały publiczną przestrzeń, gdzie mogą się czuć bezpiecznie.

Ten program realizowałeś w stolicy województwa uchodzącego za bardzo konserwatywne. Jak działalność galerii postrzegana była w lokalnym kontekście politycznym? Przez władze miasta czy lokalnych polityków, jak na przykład Przemysław Czarnek, który w grudniu 2015 roku zostaje wojewodą lubelskim?

Czarnek był jednym z naszych największych PR-owców (śmiech). Opowiadał w sejmie o jednej z wystaw w Bibliotece Azył, dzięki czemu wzrosła na niej frekwencja. Jeśli chodzi o władze lokalne, to Labirynt jest galerią miejską i nigdy nie miałem problemów ze strony miasta, żadnych uwag do organizowanych przez nas wystaw czy innej działalności galerii. Prezydent Lublina Krzysztof Żuk powtarzał, że tak długo jak on rządzi, w miejskich instytucjach kultury nie będzie cenzury i faktycznie jej nie było.

Przy okazji wielu z tych wystaw, o których mówiliśmy, TVP Lublin robiła materiały niechętnie Labiryntowi, gdzie lokalni politycy wypowiadali się o tym, jakie okropne rzeczy dzieją się w galerii i to skandal, że prezydent na to pozwala, Labirynt był używany do ataków na prezydenta. W tych materiałach pracownicy Ratusza pytani przez dziennikarzy odpowiadali, że zgodnie z ustawą o prowadzeniu działalności kulturalnej to dyrektor odpowiada za prowadzenie instytucji kultury i organizator nie ma prawnej możliwości ingerencji w jej program.

Antyaborcyjna aktywistka Kaja Godek zorganizowała nawet petycję w sprawie zatrzymania finansowania Galerii Labirynt, trafiła ona pod obrady rady miasta, ale przepadła niewielką większością głosów.

A próbowałeś nawiązać jakieś kontakty z konserwatywnymi środowiskami?

Jakoś w okolicach pandemii wspólnie z Edwinem Bendykiem organizowaliśmy w galerii spotkania z młodymi aktywistami: przedstawicielami organizacji pozarządowych grup nieformalnych, zapraszaliśmy też młodzieżówki partii politycznych. Nikt ze środowisk prawicowych nie przyszedł.

Jednocześnie w 2022 roku na chwilę przestajesz być dyrektorem, gdy przegrywasz konkurs. Jak do tego doszło?

Ta chwila trwała osiem miesięcy. Konkurs był nierozstrzygnięty. Komisja miała dziewięć członków.

Dwóch wysłało ministerstwo kultury, dwie kolejne osoby reprezentowały związek zawodowy NSZZ „Solidarność”, bliski ówczesnemu rządowi. Do tego jednym z przedstawicieli środowisk twórczych był przedstawiciel Związku Polskich Artystów Plastyków, organizacji o raczej konserwatywnym profilu – miałem więc pięć pewnych osób przeciw sobie.

Pamiętam pytania od przedstawicieli Solidarności. Prosili na przykład, bym zdefiniował, czym jest sztuka współczesna. Pytali też: „mówi pan, że chce stworzyć w galerii przestrzeń dla osób nieheteronormatywnych, ale co z osobami heteronormatywnymi”?

W tym samym roku odbył się jednak drugi konkurs, który już wygrałeś.

Tak, w międzyczasie zmieniła się sytuacja związkowa w galerii. Duża grupa osób, które należały wcześniej do Solidarności, zrezygnowała i zapisała się do Inicjatywy Pracowniczej. Więc jedno miejsce Solidarności przypadło przedstawicielowi IP. Ostatecznie, z tego co pamiętam, pięć osób głosowało za, jedna przeciw, trzy się wstrzymały.

Drugim tematem obecnym w galerii w trakcie twojej kadencji była sztuka ukraińska. Skąd takie silne skupienie na tym kierunku?

Ze sztuką ukraińską miałem kontakt od 2006 roku, gdy ówczesny dyrektor Instytutu Polskiego w Kijowie Jerzy

Onuch zaproponował mi przygotowanie polsko-ukraińsko-białoruskiego wydarzenia performatywnego. Brałem potem udział w kilku podobnych projektach, jeździłem do Ukrainy co najmniej raz do roku i zacząłem poznawać lepiej białoruskie i ukraińskie środowisko artystyczne.

Gdy w 2009 roku stanąłem do konkursu na dyrektora Labiryntu, było dla mnie jasne, że jesteśmy w mieście położonym 100 kilometrów od granicy i pokazywanie w nim ukraińskiej sztuki jest oczywistością. Wcześniej sztukę z Ukrainy pokazywała szeroko Monika Szewczyk w Galerii Arsenał w Białymstoku, także w Lublinie ośrodek Brama Grodzka zapraszał pisarzy z Ukrainy, czasem organizował też wystawy. Jako dyrektor od początku pokazywałem sztukę ukraińską, jeździłem też do Ukrainy, gdzie prowadziłem warsztaty, organizowałem wydarzenia z obszaru performance czy kuratorowałem wystawy prezentujące polską sztukę.

Wojna zwiększyła zainteresowanie galerii Ukrainą?

Tak, przy tym w pierwszym roku wojny ja na chwilę przestaję być dyrektorem galerii. Nie mogę więc użyć instytucji, by pomóc artystom, w momencie, gdy szczególnie potrzebują tej pomocy. Wtedy powstał pomysł projektu, który teraz znów się rozwija, strony The Sky is Open. To internetowe archiwum prac powstających dziś w Ukrainie, w realiach pełnoskalowej wojny – w projekt zaangażowało się wiele instytucji sztuki w Polsce.

W ten sposób możemy dokumentować sztukę powstającą w bardzo wyjątkowych warunkach, ale też wypłacać artystom honoraria.

Jednocześnie chciałbym podkreślić, że nie uważam organizowania wystaw sztuki ukraińskiej za formę wsparcia dla artystów. Na tym polega praca galerii – na pokazywaniu sztuki. Pokazuję dobrą, często wybitną sztukę, z którą warto zapoznać polską publiczność.

Wystawy sztuki ukraińskiej adresowałeś do polskiej publiczności, nie do mieszkających w Polsce Ukraińców?

Nie, te wystawy były robione z myślą o nieukraińskiej publiczności. Dla osób z Ukrainy są często po prostu zbyt mocne, mają zbyt duży ładunek emocjonalny. Zwłaszcza dla osób z terenów okupowanych – z Donbasu, Mariupola czy Melitopola – które nie mają dziś możliwości powrotu do domu. Sztuka, jaką pokazujemy, często w bardzo emocjonalny sposób mówi o doświadczeniu wojny i potrafi być ciężka także dla polskiej publiczności.

A co jest dla Ciebie stawką pokazywania współczesnej ukraińskiej sztuki Polakom?

Nie wierzę, że zmienię w ten sposób nastawienie polityczne publiczności. Ale jednocześnie traktuję pokazywanie ukraińskiej sztuki jako działanie dekolonizacyjne. Polska i duża część Europy została wychowana w micie o wielkiej kulturze rosyjskiej i najczęściej nie mamy pojęcia, że to, co nazywa się „wielką kulturą rosyjską”, wcale

nie pochodzi z Rosji. Jako artyści rosyjscy funkcjonują na przykład urodzony w Kijowie Kazimierz Malewicz, Charkowie Tatlin czy pochodzący z Dnipra Ilja Kabakow.

W sztuce ukraińskiej widać też bardzo ciekawą zmianę pokoleniową, coraz wyraźniejszą obecność interesujących artystek i artystów z młodego i bardzo młodego pokolenia, 20–30 latków. Niewielką ich część zaprosiliśmy wraz z Daryną Skrynnyk-Myską do udziału w wystawie *Głosy z Ukrainy*. Wojna nie zmniejszyła zainteresowania sztuką w Ukrainie, wręcz przeciwnie, wydaje mi się, że sztuka stała się jednym z narzędzi przetrwania – i chciałem to wszystko pokazać publiczności w Polsce.

[06.12.2025]

Nie ma solidarności bez praw
człowieka, które obejmują „obcych”.
Lekcja z Gdańska

[*Michał Sutowski rozmawia z Basilem Kerskim*]

Michał Sutowski: W filmie Miejsca transformacji z 2010 roku widzimy mocno podupadłe tereny po Stoczni Gdańskiej – tuż po tym, jak zainteresowali się nimi artyści. Poprosili oni trzy wybrane grupy ludzi o namalowanie swojej wizji przyszłości tego miejsca. I tak: sami artyści chcą, by spodziewane tam inwestycje prywatne, głównie deweloperskie, uwzględniły w planowaniu architektury i całej przestrzeni historyczną tożsamość tego miejsca. Okoliczni mieszkańcy chcieliby czegoś w rodzaju zielonego parku rekreacyjnego, a byli stoczniowcy – żeby w tym miejscu dalej budowano statki. Minęło 15 lat, a na historycznych terenach stoczni powstało między innymi Europejskie Centrum Solidarności, którego dyrektorem byłeś przez blisko półtorej dekady. Która z tamtych grup mogłaby być dzisiaj najbardziej zadowolona z tego, co faktycznie zbudowano?

Basil Kerski: Twoje pytanie dotyczy tak naprawdę kwestii, gdzie my, Europejskie Centrum Solidarności (ECS), się znajdujemy, w jakiej przestrzeni obywatelskiej i historyczno-symbolicznej. Warto bowiem odczytać historię rewolucji Solidarności w przestrzeni miasta:

topograficznie Stocznia Gdańska jest w takim miejscu, jakby Nowa Huta była przy Starym Rynku w Krakowie. Patrząc z lotu ptaka na Gdańsk, tuż obok terenów stoczniowych znajdziemy przecież część historyczną miasta, średniowieczną i renesansową, częściowo odbudowaną po wojennych zniszczeniach.

Ale stocznia to jednak nie jest, jak Nowa Huta, socjalistyczno-robotniczy stempel wbity tuż przy arcymieszczańskim grodzie.

Bynajmniej, choć jest to również efekt interwencji, jak by nie było, autorytarnego państwa pruskiego w XIX wieku. Bo po rozbiorach Polski to protestanckie, niemieckie, ale wpisane politycznie w strukturę Rzeczypospolitej miasto portowe straciło znaczenie, zwłaszcza gospodarcze. Przestało być oknem na świat całej Europy Środkowo-Wschodniej. Głównie dlatego, a także z powodu wojen napoleońskich i ogólnej izolacji upadło, a centrum regionu stał się Królewiec z dużym portem i znaczącym uniwersytetem. W połowie XIX wieku w Berlinie zapadła jednak decyzja, by zbudować pierwszą w historii Niemiec państwową – królewską, pruską, a potem cesarską – stocznię, służącą budowie floty wojennej. Ekonomicznie, co prawda, większy sens miałoby zbudowanie jej przy Królewcu, ale chodziło o integrację polityczną odległego od stolicy Prus Gdańska. Powstał w ten sposób silny ośrodek przemysłowy, modernizacyjny i militarny, właściwie w samym środku średniowiecznego miasta. Powstała

też Politechnika Gdańska, czyli wyższe szkolnictwo na użytek rozwoju stoczni, a zarazem ośrodek innowacji.

I przy okazji pewnie fermentu...

Na pewno ośrodek konfliktu społecznego, bo już w 1911 roku doszło w stoczni – wojennej w końcu, symbolicznie związanej z niemieckim państwem – do jednego z największych strajków robotniczych w historii Gdańska. Kilkadziesiąt lat później to też będzie symbol nowoczesności i modernizacji, tym razem w wydaniu socjalistycznym – i w tym też symbolicznym miejscu swój początek znajdzie pokojowy ruch Solidarności. Z kolei twórczy ferment, o który pytasz, również ma związek z topografią, bo wszelkie protesty, właściwie wszystko to, co się dzieje w stoczni, jest zarazem w samym centrum miasta. Stąd interakcja między miastem a stoczną, między robotnikami a inżynierami i intelektualistami, a właściwie szerzej – mieszczaństwem, młodymi ludźmi, studentami.

Tylko czy ta interakcja robotników i mieszczaństwa, ten twórczy ferment, nie zakończył się aby wraz z upadkiem stoczni w latach 90.?

Gdy patrzemy na współczesną mapę Gdańska, widzimy co najmniej kilka przestrzeni. Mamy centrum z wszystkimi problemami gentryfikacji, dominacji interesów turystyki nad potrzebami mieszkańców itd. Mamy całą – drugą, po latach 40. i 50. – współczesną falę odbudowy

Gdańska ze środków kapitału prywatnego i samorządowych, co widać na przykład na Wyspie Spichrzów, ale także po rozwoju peryferyjnych dzielnic. Nadal mamy też przestrzeń stoczniową, w której jest silnie obecny przemysł. Tylko tego nie widać z najbliższej perspektywy Placu Solidarności.

No tak, tylko w Stoczni Gdańskiej za PRL pracowało nawet 17–20 tysięcy ludzi, którzy współtworzyli tkankę społeczną miasta. Teraz ich nie ma.

Za to w pobliżu ECS działa jeden z największych przemysłowych zakładów pracy w polskich rękach, czyli Stocznia Remontowa, która nie tylko przebudowuje, ale także buduje nowe statki i zatrudnia 8 tysięcy ludzi. Mamy mniejsze podmioty, mamy transformację – chyba wreszcie udaną – firmy, która nadal nazywa się Stocznia Gdańska, choć produkuje już nie statki, tylko infrastrukturę dla energetycznego wykorzystania Bałtyku. Działa w naszym sąsiedztwie duńska stocznia produkująca kutry. Inny zakład budujący statki, stocznia Christ, przeniósł się do Gdyni, ponieważ przestrzeń w Gdańsku była niewystarczająca dla jego rozwoju. Mówię o tym wszystkim, bo teza, że w Gdańsku upadł przemysł stoczniowy, jest zwyczajnie nieprawdziwa.

Ale chyba mocno dostał po głowie.

Nawet jeśli ta branża doświadczyła wszystkich zjawisk transformacji w Polsce – od totalnego załamania, przez

nieudane inwestycje, nieudane prywatyzacje, nieudane lokowanie pieniędzy publicznych i prywatnych itd., to całkowicie negatywny obraz rozwoju mija się z prawdą. Wraz z uczelniami i wielkim portem kontenerowym to wszystko sprawia, że Gdańsk zachował swoje kompetencje i znaczenie w gospodarce morskiej. Nadal jest ważnym ośrodkiem stoczniovym.

I gdzie w tym wszystkim mieści się wielki statek na lądzie, czyli Europejskie Centrum Solidarności? Skoro to nie tak, że kiedyś byli robotnicy, maszyny i statki, a teraz tylko turyści mają fajne muzeum?

Pomiędzy tymi wszystkimi przestrzeniami w centrum Gdańska, miejskim i przemysłowym, pozostał fragment, do którego odwołałeś się na początku. W latach 90. Stocznia Gdańska pozbywała się części terenów, które nie nadawały się do nowoczesnej produkcji. To były tereny najstarsze historycznie i zarazem najbardziej symboliczne. Wchodzą tutaj deweloperzy, którzy nie za bardzo wiedzą, co z tym zrobić, bo jeszcze nie ma kapitału, ale zarazem w ogóle nie ma dyskusji o tym, że to jest teren o znaczeniu symbolicznym, z obywatelską tradycją – i że powinien służyć także funkcjom niekomercyjnym, kulturalnym. I aby ożywić ten teren postoczniovym, deweloperzy zapraszają artystów.

Na przykład ludzi związanych z Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”.

Tak, Aneta Szyłak, kuratorka, wizjonerka, która nadała temu formę i sens, oraz wybitny artysta Grzegorz Kłaman chyba jako pierwsi tak wyraźnie dostrzegli, jak ważna symbolicznie jest to przestrzeń, jak głębokie procesy społeczne i mentalne tu zachodziły. Pytali nie tylko o historię stoczni czy ruchu Solidarności, ale i o to, dlaczego w tym właśnie miejscu wybrzmiał z taką mocą język i temat praw człowieka – i co z tym potencjałem zrobić dalej. Zaprosili tu do pracy artystów z całego świata – po latach ich pracy przyszedłem ja i powstało ECS. Którego, dodajmy, nie było w ogóle w planach dla tego miejsca, bo ono miało przejść transformację na wzór terenów dawnego garnizonu we Wrzeszczu, czyli w kierunku budowy loftów i biurów.

Czyli zapanowałby radosny kapitalizm deweloperski.

Faktycznie, powstał nawet plan zagospodarowania, który nie zakładał żadnych ograniczeń: biura, apartamentowce, proszę bardzo, ale o wartości symbolicznej, obywatelskiej tej przestrzeni można zapomnieć – to byłby naprawdę turbokapitalizm. Tyle że w Polsce nie było wtedy inwestorów zdolnych to zagospodarować, a po 2008 roku, po światowym kryzysie finansowym, także zagraniczni deweloperzy mocno osłabli. Równocześnie trwał cały ten artystyczny ferment, co to zmieniał świadomość ludzi miasta – do tego doszedł fakt, że Gdańsk ubiegał się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury na rok 2016. Władze wtedy zrozumiały, że bez tej tradycji – stoczniowej,

solidarnościowej, ale i prawnoczułowieczej – trudno go będzie uzyskać.

I wtedy postanowiliście wejść w sojusz z artystami?

Tak. Ta współpraca powstała w naturalny sposób, przez troskę o dziedzictwo stoczni. Szczególnie ważny był dla mnie i mojej zastępczyni w ECS, Patrycji Medowskiej, dialog ze wspomnianą już Anetą Szyłak. Duży wpływ na naszą percepcję miasta miały też pierwsze biura ECS. Maciej Zięba, od 2008 do 2010 dyrektor ECS – wtedy jeszcze instytucji bez stałej siedziby przy Pomniku Poległych Stoczniowców – wynajął pomieszczenia dla nas w budynku dyrekcji stoczni, miejscu początku strajku, z niesamowitą, skumulowaną historią. Z moim zespołem weszliśmy na ten teren, widząc cały jego potencjał, ale i wszystkie zaniedbania. Wtedy dialog z lokalnymi społecznikami na temat historii stoczni i jej znaczenia dla kultury przekształcił się w naturalny sojusz.

Dlaczego naturalny?

I ich, i nas przeraża niszczenie, upadek tej wybitnej przecież architektury, ale także ignorancja, której mur oddziela tę niegdyś robotniczą część miasta od centrum. Właśnie w tym momencie wydarzyły się dwie ważne rzeczy naraz. Po pierwsze, ECS zaczęło za własne pieniądze robić pierwszą dokumentację zabytków na tym terenie i z konserwatorem zabytków nadaliśmy tym budynkom charakter chroniony. Pomogła Unia

Europejska, bo staramy się o tytuł European Heritage Label dla „politycznych” obiektów stoczni, Pomnika Poległych Stoczniovców na Placu Solidarności, Bramy nr 2 Stoczni i Sali BHP, w której 31 sierpnia 1980 roku podpisano Porozumienie Gdańskie. W tej historycznej przestrzeni w sierpniu 2014 roku otwarto nową siedzibę ECS – zupełnie nowy obiekt, którego otwarta przestrzeń publiczna tworzy współczesną agorę, nawiązującą do tamtej, którą zbudowali stoczniovcy w sierpniu 1980 roku, aby zmusić komunistyczne władze do prawdziwego dialogu ze społeczeństwem. A siedziba samego ECS jest także elementem European Heritage Label, programu promującego najważniejsze miejsca dla historii Europy, pod nazwą „Historyczna Stocznia Gdańska”.

Ale problem z logiką deweloperów w otoczeniu ECS – niektórzy powiedzą, że „rabunkowego” dążenia do zysku – chyba nie zniknął?

Faktycznie, do gry wszedł kapitał prywatny, szczególnie ten polski, który wykorzystuje do maksimum ten bardzo liberalny plan zagospodarowania z początku wieku. W efekcie powstaje przestrzeń bardzo niespójna. Mnie nie chodzi o to, żeby wykluczyć funkcję komercyjną tych terenów wokół ECS, ale żeby zachować dostępną przestrzeń obywatelską. Jakoś, co prawda, sprzyja nam zmiana topografii kultury młodzieżowej Trójmiasta, od tej wysokoartystycznej po czysto komercyjną.

Na czym ta zmiana polega?

Inne miasta, jak Gdynia, a szczególnie Sopot, straciły pod tym względem na znaczeniu. A o ile dzisiaj historyczne centrum Gdańska to przede wszystkim turystyka masowa, o tyle już tutaj, na terenie stoczni, bije serce i tej komercyjnej, i tej niezależnej kultury młodzieżowej. My, artyści, a także przemysł, jesteśmy dla młodych ludzi ciekawym tłem. To jednak nie zmienia faktu – w ECS cały czas to podkreślamy – że państwo polskie i samo miasto powinny być silniejszym moderatorem tej nowej odbudowy Gdańska, by funkcje komercyjne łączyć ze świadomością kulturową, nie tylko historyczną. Po to na przykład w styczniu 2025 roku zaproponowałem budowę Centrum Obywatelskiego im. Pawła Adamowicza w pobliżu ECS i historycznej bramy stoczni, które by wzmocniło charakter Placu Solidarności jako prawdziwej agory. Powstałoby silne europejskie centrum demokratyczne. Ale debaty na ten temat brakuje i w Gdańsku, i w Polsce. Dużo mówimy o micie Stoczni Gdańskiej, o Solidarności, o pamięci, o dawnych zasługach i przewinach, ale trudny jest dialog między deweloperami, politykami, mediami i ludźmi kultury na temat mądrego rozwoju terenów stoczniowych, który będzie łączył perspektywę obywatelską, kulturową i komercyjną.

A właściwie dlaczego tej debaty nie ma?

Chyba z dwóch powodów. Po pierwsze, wszystkie partie polityczne są bardzo powściągliwe w tym temacie. Tak

jak się kłóć o każdy szczegół biografii dawnych bohaterów czy o wystawę *Nasi chłopcy* o powierzchni 200 mkw., tak jakoś nie wchodzi w spór na temat funkcji terenów stoczniowych. Mimo patriotycznej retoryki NSZZ „Solidarność” jest bardzo pasywna, gdy chodzi o stoczniowe dziedzictwo, PiS również. Miasto oczywiście argumentuje, że plany zagospodarowania przestrzeni są takie, a nie inne, że każda zmiana to koszty, że nie stać ich na korektę. Nikt, moim zdaniem, nie był przygotowany na to, że te tereny powrócą jako obywatelskie centrum miasta. I że nie muszą symbolizować tylko walki o demokrację w czasach imperium sowieckiego, ale mogą też organizować codzienność demokracji, której potrzebne są takie miejsca spotkań.

Jest jeszcze drugi problem, czyli media. U nas legalne są tak zwane partnerstwa medialne, więc wszyscy inwestorzy prowadzą bardzo sprytną politykę wizerunkową, integrując różne grupy interesu i blokując krytyczną debatę. Kupują po prostu opinię mediów na temat swoich inwestycji. Trudno w takich warunkach spierać się o jakość budowanej architektury, o możliwość uzyskania sytuacji *win-win* – żeby funkcje komercyjne nie zabijały DNA tego miejsca.

Ktoś potrafi postawić temu granice?

Ważna była w ostatnich latach rola wojewódzkich konserwatorów zabytków. Ciekawy przykład: dzięki Igorowi Strzokowi, pomorskiemu konserwatorowi zabytków

za czasów rządu Zjednoczonej Prawicy, udało się przynajmniej wymusić obniżenie o dwa piętra budynku stawianego obok ECS, dzięki czemu Centrum i Sala BHP nie zostały zupełnie przytłoczone. Ale to było indywidualne działanie człowieka przeciwko mainstreamowi. A ja bym chciał normalnej, publicznej dyskusji o jakości miast. Pamiętam, jak gościłem w ECS polityków z Hamburga – żadna z nich lewica, raczej probiznesowe centrum. Wtedy akurat powstawała Wyspa Spichrzów, szliśmy spacerem przez miasto i oni pytali: na jakich warunkach te obiekty zostały wybudowane? Ja pytam: ale o co wam chodzi?

Jakie warunki? Przyszedł inwestor, kupił, to buduje!

A oni: „ale ile przestrzeni i mieszkań publicznych, ile przedszkoli, miejsc w szkołach...”. To naprawdę byli hamburscy liberałowie, dla których oczywisty był dialog między prywatnymi a publicznymi interesami w mieście. Oni zakładali, że jak się interes kapitału zderza z żywą tkanką miasta, to będą negocjacje, jakieś kompromisy. Byli mocno zdziwieni, że tu nie ma czegoś takiego. Dla nas było zawsze oczywiste, że nie możemy w naszych miastach być wyłącznie konsumentami. Miejscami spotkań nie mogą być tylko galerie handlowe, bo to dzięki instytucjom kultury możemy czuć się obywatelkami i obywatelami. Silnie tej obywatelskości doświadczamy w ECS. Potrzebujemy więcej niekomercyjnych przestrzeni spotkań w większych i mniejszych miastach.

Tylko czy takie instytucje nie prowadzą nieraz – nawet wbrew intencjom twórców – do gentryfikacji całego obszaru? Atrakcyjne, ciekawe architektonicznie centrum kultury podnosi przecież ceny nieruchomości.

Wszystkie instytucje kultury i artystyczne – z tych rozpoznawalnych poza Gdańskiem – wniosły coś ważnego do zmiany przestrzeni miasta. Tak było z Muzeum II Wojny Światowej, tak było z Teatrem Szekspirowskim, budowanym z perspektywy Placu Solidarności po drugiej stronie historycznego centrum miasta, tak jest wreszcie z ECS. To są przykłady ambitnej współczesnej architektury, która buduje połączenia.

Co to znaczy?

Choć sama w sobie jest autonomiczna, to bardzo silnie odnosi się do miejsca, to znaczy jest nowoczesna, ale wpisana w tradycję. Podobnie było z Łażnią, dziś już instytucją publiczną, ale powstałą z oddolnej inicjatywy artystów, która odmieniała przestrzeń Dolnego Miasta – robotniczej, niegdyś bardzo biednej dzielnicy Gdańska. To nie są przykłady gentryfikacji, lecz nobilitacji; podobnie jak Łażnia 2 w Nowym Porcie, też dzielnicy peryferyjnej. Te wszystkie instytucje kultury pełnią funkcje kulturalne na najwyższym poziomie, jak rezydencje dla artystów czy wystawy, a jednocześnie są na przykład biblioteką lokalną czy po prostu miejscem spotkań mieszkańców. Czasem też, jak Muzeum Bursztynu w Wielkim Młynie, po prostu nadają nowe życie znaczącym zabytkom.

Ale czy te „przekształcenia przestrzeni” zawsze odpowiadają mieszkańcom?

W Gdańsku tworzenie instytucji kultury zawsze zderzało się z dynamiką społeczną i często była to, przyznaję, niełatwa debata: ale co w tym miejscu powstanie? Czy ten obiekt będzie ładny? Czy on będzie ludziom służył? Dyskusję wokół ECS jako zespołu bardzo przeżywaliśmy. Nieufności było wiele: po co to właściwie powstaje? Czy to będzie Ministerstwo Solidarności, taki wielki biurowiec, gdzie znajdą się synekury dla bohaterów Sierpnia 1980? Przecież to nie będzie dla nas! Ta inwestycja była naprawdę bardzo niepopularna, z Teatrem Szekspirowskim było zresztą podobnie. Ale to są spory, które bardzo dobrze się zakończyły, bo wszystkie te instytucje mają dziś niezwykłą renomę obywatelską, mimo często trudnej, ambitnej misji. A zespoły tych nowych instytucji kultury i ich kierownictwa mają świadomość, że kultura służy dzisiaj przede wszystkim obronie godności i wolności człowieka. W przypadku ECS promocja idei solidarności opartej na uniwersalnych prawach człowieka, nie narodowych czy etnicznych egoizmach, jest wręcz wpisana w naszą publiczną misję.

A czy wymienione instytucje kultury zdobyły publiczność?

Najwyraźniej tak, w ubiegłym roku ponad milion gości z całego świata odwiedziło ECS. Na bardzo wysokim poziomie jest frekwencja w każdej nowej gdańskiej instytucji muzealnej czy kulturalnej. Ludzie do

nas przychodzą i to buduje siłę instytucji, która pomaga przetrwać wielkie konflikty polityczne. Zwłaszcza te w ostatniej dekadzie, bo wcześniej panował jednak konsensus – i na szczeblu samorządowym, i ogólnokrajowym – że musimy naszą historię opowiedzieć. I Muzeum POLIN, i Muzeum Powstania Warszawskiego miały, co prawda, długą i burzliwą historię, ale panowała zgoda, że tu się przydarzyło coś ważnego dla nas i dla świata. I trzeba to właśnie sobie i światu opowiedzieć.

Mówisz o konsensusie wokół opowiadania historii, ale przecież spory, co ma się w takim muzeum jak ECS – a wcześniej na przykład w POLIN – znaleźć, trwały chyba od zawsze?

Zgoda, ale w środowiskach profesjonalnych muzealników panowała solidarność i wzajemny respekt, przekonanie o sensie takich działań, mimo różnic ideowych czy środowiskowych. Przypomnę, że jak w 2005 roku podpisywaliśmy akt erekcyjny ECS na Placu Solidarności w Gdańsku, to na miejscu był i Janusz Śniadek z NSZZ „Solidarność”, i Lech Wałęsa, i prezydent Aleksander Kwaśniewski, i przedstawiciele rządu Marka Belki. Konsensus obejmował wtedy środowiska postkomunistyczne i postsolidarnościowe. A kiedy 30 sierpnia 2014 roku otworzyłem siedzibę ECS z wystawą stałą, to jednym z pierwszych, którzy mi pogratulowali, był Jan Ołdakowski, dyrektor Muzeum Powstania Warszawskiego – świadomy przecież, że nasze muzea wywodzą się z różnych środowisk politycznych. Ważne było jednak,

by we wzajemnym szacunku pokazać, jak bardzo potrzebujemy tych wszystkich opowieści o polskich losach, szczególnie XX wieku.

A kiedy skończył się konsensus polityczny w sprawach kultury pamięci?

Ja za cezurę uważam rok 2010. Wszyscy słusznie kojarzymy z nim katastrofę smoleńską, ale ona wtedy rzuciła też cień na 30. obchody rocznicy narodzin Solidarności. To było wtedy, gdy jeszcze wszyscy protagoniści sceny politycznej razem obchodzili tę rocznicę, a Henryka Krzywonos wstała i zapytała: ale co się stało z tą naszą Solidarnością? Kiedyś szukaliśmy tego, co nas łączy, a teraz szukamy tego, co nas dzieli. To było też pokłosie kampanii prezydenckiej, w której Jarosław Kaczyński przegrał z Bronisławem Komorowskim. A przecież jeszcze w listopadzie 2007 roku, gdy ECS rejestrowano jako instytucję, to formalnoprawnie jego współzałożycielem był rząd Jarosława Kaczyńskiego.

Czyli ECS to także dziecko PiS-u?

To właśnie tamten rząd zatwierdził ten charakter instytucji pamięci, który potem był bardzo trudny dla polityki historycznej PiS-u. Założyciele ECS – Miasto Gdańsk, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałek Województwa Pomorskiego i NSZZ „Solidarność” – zmienili pierwotną koncepcję. Nie powstało po prostu muzeum Solidarności, choć ono też, ale ośrodek, który

ma dbać o uniwersalne prawa człowieka, o rozwój społeczeństwa obywatelskiego i demokracji. O takie zatem pojęcie solidarności, które nie jest tylko narodowe, nie jest tylko chrześcijańsko-katolickie, lecz uniwersalne, związane z ideą subsydiarną, obywatelską i europejską. Integracja europejska to tak samo ważny element aksjologii naszej instytucji, jak polska samorządność.

Ktoś mógłby zarzucić, że to bardzo współczesna i stronnicza interpretacja.

Akt założycielski ECS to jest translacja programu NSZZ „Solidarność” z 1981 roku: Samorządna Rzeczpospolita, suwerenna Polska możliwa tylko w ramach solidarności europejskiej, ruch nie tylko robotniczy, lecz praw człowieka. Jak mówił francuski socjolog i badacz Solidarności, Alain Touraine – ruch mówiący językiem praw, a nie interesów. Rząd Kaczyńskiego się pod tym w 2007 roku podpisał! Tylko za chwilę upadł, więc ludzie pamiętają głównie prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza i premiera Donalda Tuska jako polityków wspierających budowę ECS.

To co się takiego zmieniło? Czy polska polityka tak bardzo się spolaryzowała, że Muzeum II Wojny Światowej czy ECS mogły być już tylko albo Platformy, albo PiS-u, a nie całej Rzeczpospolitej?

W 2010 roku, kiedy zapadła decyzja o finansowaniu budowy siedziby ECS, pierwszy raz w historii Komisja

Krajowa NSZZ „Solidarność” przestała być zdominowana przez ludzi z Pomorza, którzy wszyscy się tu znają, więc czują się jakoś zmuszeni do zawierania kompromisów. Przyszła ekipa z drugiej strony Polski – co samo w sobie było dobre – ze Śląska, z Małopolski, ludzie Piotra Dudy. Piotr jest tu obcy i nie bardzo może się odnaleźć w Gdańsku. A do tego wszystkiego od 2008 roku mamy nowego metropolitę gdańskiego, arcybiskupa Sławoja Leszka Głódzia. Skończyła się na Pomorzu epoka mądrego i charyzmatycznego biskupa Tadeusza Gocłowskiego, a wraz z nim ekumenizm polityczny i dialog. Głódź najpierw zachęcał Solidarność do radykalizacji partyjno-politycznej, mieszał się też w konflikty o pamięć – jego bardzo ważnym odkryciem politycznym jest zresztą Karol Nawrocki. To są niby detale, ale te wszystkie detale...

*...połączyły się w całość, gdy PiS wygrał wybory
w 2015 roku?*

Wybory mieliśmy jesienią 2015 roku, ale sierpniowe obchody, jubileusz 35-lecia Solidarności, odbyły się jeszcze wspólnie latem. ECS było już otwarte, Piotr Duda był na rocznicy razem ze mną, uroczystości finansował rząd Ewy Kopacz. Ale już w czasie kampanii wyborczej Jarosław Kaczyński w Poznaniu skupił całą swą politykę historyczną na dwóch kwestiach: budowano wtedy Muzeum II Wojny Światowej, więc trzeba je odzyskać, bo to „niemieckie” muzeum itp. Równocześnie

krytykował też ECS, ale tu miał problem braku wpływu, bo było już otwarte, a nie można było za bardzo zmienić ekspozycji stałej. No i do tego instytucja była i jest współprowadzona przez Gdańsk i marszałka Pomorza. Z tych wszystkich powodów niełatwo wywierać bezpośredni wpływ na ECS. A Muzeum II Wojny Światowej jest finansowane wyłącznie przez rząd.

Ale rozumiem, że zawsze można się przyczepić do treści czy wydźwięku wystawy. Że ktoś pomija czy nadto eksponuje.

Oczywiście, tyle że tworzyliśmy ją w konsultacji z wieloma środowiskami, także bliskimi prawicy, jak na przykład profesor Wojciech Polak, bliski tradycji Porozumienia Centrum. Podobnie wiceminister kultury PiS Jarosław Sellin nie bardzo miał za co skrytykować wystawę – bo przecież Andrzej Gwiazda czy Anna Walentynowicz zajmują w niej eksponowane miejsca. Były potem za czasów rządów PiS próby zmiany naszej wystawy stałej pod populistycznym hasłem: „zmieniła się ocena historycznej roli Wałęsy po publikacji teczek Kiszczaka”, co nie miało nic wspólnego z obiektywną perspektywą naukową. Według mnie jednak bardziej od narracji historycznej polityków Zjednoczonej Prawicy bolało co innego. To mianowicie, że jako instytucja kultury odgrywamy rolę kontrolną wobec władzy, bo pytamy głośno: a gdzie ta solidarność oparta na prawach człowieka? Bo włączamy się w spory publiczne na tematy migracji, praw mniejszości. To są też niewygodne

pytania wobec każdego rządu, także aktualnej lewico-wo-liberalnej koalicji. Ale to stawianie trudnych pytań jest wpisane w rolę instytucji kultury w Polsce z misją taką jak nasza.

*Na początku działalności ECS profesor Ireneusz Krze-
miński przeprowadził badania na temat stosunku do
Solidarności i wykazał bardzo ciekawy wzorzec pokolenio-
wy. Starsi – wtedy to byli ci urodzeni przed rokiem 1964 –
byli zainteresowani przede wszystkim tym, jak jest ukaza-
na historia ruchu i jak rozłożono zasługi bohaterów. Choć
współczesna polityka wydawała się tak bardzo ich nie in-
teresować, po latach to pokolenie zaczęło się polaryzować.
Jedni zaangażowali się w ruchy w rodzaju KOD-u, widząc
w PiS nowe wcielenie komuny, inni zaczęli ex post żałować,
że PRL upadł bez radykalnych rozliczeń. Czy Europejskie
Centrum Solidarności może w takich warunkach opowia-
dać całościową historię – skoro tu nie chodzi tylko o plu-
ralizm perspektyw, ale po prostu o ich sprzeczność? Z ko-
lei młodsze pokolenie spośród tych przebadanych przez
Krzemińskiego najbardziej interesowało się tym, jaką aksjo-
logię niosła Solidarność, a jeszcze bardziej: co z tej historii
mogłoby wynikać na przyszłość.*

ECS miał te oczekiwania połączyć, co było bardzo ambitne, przyznaję. Pesymizm w czasie, gdy powstawa-
liśmy, był naprawdę duży: a po co taka instytucja, a czy
nie za późno na opowieść o Solidarności? Pamiętam, jak
próbowałem rozładować sytuację żartem, choć żartem

na poważnie. Mówię: dobrze, szanowni państwo, ale ile lat po rewolucji francuskiej powstało w Paryżu Muzeum Rewolucji Francuskiej? Użyłem takiej przepięknej polskiej metody „autorytarnej wiedzy”: wiesz, nie wiesz, już masz stres... Cisza na sali, ludzie zestresowani, że nie wiedzą. Ja mówię: kochani, spokojnie, nigdy tam nie powstało. Wyobraźcie sobie Europę, nie tylko Francję, 25–30 lat po rewolucji francuskiej: przecież nawet Francuzi by się o to muzeum pozabijali. To, co robimy, jest zatem bardzo ambitnym i odważnym projektem bez precedensu i mam tego świadomość.

A co z tamtej historii najbardziej warto przypominać w kontekście tych rozjeżdżających się poglądów?

Cóż, dynamika pamięci u świadków nie ma wiele do czynienia z faktyczną historią, co Krzemiński w tych późniejszych badaniach dobrze pokazał. Część świadków zapomina zupełnie, w jakim kontekście międzynarodowym odbywały się na przykład rozmowy Okrągłego Stołu i 25 lat później woleliby mieć bardziej radykalną, krwawą rewolucję niż ta „samoograniczająca się” Solidarności pod przywództwem Wałęsy. Ale jeśli chodzi o tę część normatywną – jakie wnioski na dziś z tego płyną – to mam wrażenie, że my, Polacy, trochę się oszukujemy, relatywizując wartości, na których nasza demokracja się opiera.

Jakie konkretnie?

Ruch Solidarności to była oświeceniowa rewolucja, ale prowadzona ze świadomością, jak bardzo każda rewolucja ze swoim utopijnym potencjałem może wejść w fazę przemocy. Nie tylko w sensie czołgów radzieckich, czyli potencjału przemocy w ówczesnym bloku sowieckim, ale też tego, jak krwawe konflikty niosły ze sobą polityczne i społeczne rewolucje przez 200 lat w całej Europie. Inaczej mówiąc: zapominamy, że pokojowy charakter tamtej rewolucji nie był żadną miękkością czy naiwnością.

Tylko wyrazem zrozumienia konieczności?

Czymś więcej, bo programem. Pamiętam rozmowę z Joanną Penson, profesorką Akademii Medycznej w Gdańsku, była więźniarką niemieckiego obozu koncentracyjnego Ravensbrück, a od 1980 roku lekarką Lecha Wałęsy. Mówiła mi: wiesz, dlaczego podziwiam Wałęsę? Bo nigdy nie widziałam przywódcy, który miałby tyle władzy nad masami i zarazem wiedział, gdzie jest granica, której nie może przekroczyć, granica przemocy. On naprawdę był pokojowo nastawiony, naprawdę o tę granicę dbał. Joanna Penson jako ofiara totalitaryzmów była Wałęsie wdzięczna za to jego pokojowe przywództwo. Dziś wielu Polaków tej politycznej mądrości liderów i liderów historycznej Solidarności nie szanuje. Wielu fascynują te bardziej krwawe, militarne doświadczenia w historii Polski.

A więc po pierwsze: non-violence.

Druga rzecz – to Bogdan Borusewicz pięknie powiedział – nawet te 10 milionów czy więcej ludzi nie wystarczyło, żeby zmienić sytuację geopolityczną w Europie Środkowej. Potrzebna była rewolucja europejska. Więcej takich ludzi, odważnych kobiet i mężczyzn, nie tylko w Polsce. I oni się pojawili. Na Węgrzech, w Czechosłowacji, w sowieckiej Ukrainie, krajach bałtyckich, w NRD, w środowiskach obrońców praw człowieka, komitetach helsińskich, kościołach, wśród artystów i ludzi kultury. Dlatego mówienie o europejskim wymiarze antykomunistycznej, antysowieckiej rewolucji nie jest żadną ucieczką od interesów narodu polskiego. To był i jest warunek rewolucyjnej zmiany, która otworzyła Polsce drogę do niepodległości i demokracji.

Zatem po drugie: nie da się zrobić rewolucji w jednym kraju, tym bardziej pokojowej.

I teraz dalej: kompletnie zapominamy, że jesteśmy współautorami nowej integracji europejskiej, bo ta nasza rewolucja Solidarności i rozpad Związku Sowieckiego wywróciły cały tutejszy porządek, nie tylko na wschodzie kontynentu, po 1989 roku. Porządek całej Europy zmienił się także dlatego, że największe państwo demokratyczne Europy, czyli Niemcy, stało się po upadku muru berlińskiego częścią postkomunistycznej transformacji. A zjednoczenie Niemiec przyspieszyły zmiany polityczne na całym kontynencie. Właśnie dzięki tym zmianom powstał nowy ład Europy, dla Polski korzystny,

ponieważ nasz kraj znalazł się w przestrzeni demokratycznych sojuszy militarnych, politycznych i ekonomicznych. To był obiektywny warunek, o którym nie chcemy pamiętać przy obecnym konflikcie niemiecko-polskim. Inaczej mówiąc, kiedy się rozpadały Sowiety, to Thatcher nie wiedziała, co robić, Mitterrand patrzył z boku, ale rząd zachodnioniemiecki kanclerza Kohla był w to włączony na całego. Kohl, wspierany przez prezydenta USA George'a Busha seniora, dążył do szybkiego zjednoczenia Niemiec.

Tylko co z tego wynika na dziś?

W Niemczech połączyły się dwa światy: transformacji zachodniej Europy i tej postkomunistycznej. Nasza polska rewolucja wywołała zmiany europejskie i musiała się do nich odnieść: polska suwerenność potrzebowała nowej kultury relacji międzynarodowych. Potrzebowaliśmy integracji europejskiej, żeby zjednoczone Niemcy połączyć z interesami reszty narodów, kontrolować i utrzymać w Europie. Nie chcieliśmy przecież „neutralnych” Niemiec, jak chciał kiedyś Stalin, bo to byłaby po prostu strefa wpływów mocarstw, w tym Rosji. Integracja europejska jest zatem drogą wyjścia z polityki stref wpływu mocarstw i to dlatego młoda polska demokracja tak bardzo chciała silnej integracji, silnej Unii Europejskiej, która, nawiasem mówiąc, powstała przecież po upadku żelaznej kurtyny. W tym sensie dzisiejsza Unia Europejska jest dzieckiem rewolucyjnych

przemian wywołanych przez Solidarność. Warto to dziś przypomnieć nacjonalistycznym polskim politykom, którzy odwołują się do jej dziedzictwa.

A zatem po trzeciej: bez wspólnej Europy nie będzie naszej suwerenności?

Tak, bo też musimy pamiętać, że współczesny etap integracji europejskiej, czyli Traktat z Maastricht z 1993 roku, na podstawie którego powstała Unia Europejska i wspólna waluta euro, to są w dużej mierze francuskie inicjatywy polityczne, które miały ograniczyć potęgę zjednoczonych w 1990 roku Niemiec. Po to, żeby Republika Berlińska nie mogła zdominować Europy. To znaczy: bez europejskiego, instytucjonalnego ograniczenia polityki mocarstw będzie znacznie groźniej, a już zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej, która bez bezpiecznych, demokratycznych sąsiadów nie przetrwa. Dlatego właśnie dla mnie temat integracji europejskiej, a także misja europejska ECS, to nie jest tylko dyskurs na temat środków unijnych i wspólnego rynku, ale postawa, w której chodzi o pokój w Europie. Wspólna Europa to projekt budowy silnej wspólnoty państw demokratycznych, opartych na prawach człowieka, który przeciwstawia się mocarstwowej polityce budowania globalnych stref wpływów. A dziś ta wizja europejska nie tylko przeciwstawia się autorytarnym mocarstwom takim jak Chiny czy Rosja, ale także nacjonalizmowi amerykańskiej plutokracji Donalda Trumpa.

Wśród wartości, które przyświecały ruchowi społecznemu lat 80., wymieniałś subsydiarność, czyli coś wprost z katalogu aksjologii unijnej. To nie jest aby anachronizm?

Aby zrozumieć czasy, w których żyjemy, warto także odczytać przeszłość, wiedzieć, skąd idziemy. Ja nie jestem muzealnikiem nostalgicznym, który uganiałby się za retrotopią i który uważa, że rewolucja Solidarności była doskonała. Ale chcę, byśmy pamiętali, że w tej historycznej Solidarności, która była efektem wielkich konfliktów, napięć, sporów i budowania konsensusu, panowały pewne zasady, o które i dzisiaj trzeba zadbać. I to jest między innymi subsydiarność: zdecentralizowane państwo narodowe, oparte na silnym samorządzie i jakiejś formie solidarności europejskiej. Przy czym ten silny samorząd obywatelski obejmuje nie tylko władze lokalne, niezależne od władzy centralnej. Rozmawialiśmy na początku o tym, czym jest kultura i przestrzeń miejska. Otóż one muszą być dostępne dla wszystkich obywateli i obywateli, nie mogą być poddane wyłącznie logice komercyjnej. Już Kołakowski mówił o tym, jak cenna jest symbioza tradycji demokratycznych, pisał o konserwatywno-liberalnym socjalizmie.

Demokracja, do której to wszystko się sprowadza, zakłada jakiś demos. Jak go wyprowadzić z tradycji Solidarności?

Dopełnieniem tej solidarnościowej tradycji – mówię to także w kontekście naszej koszmarnej kampanii prezydenckiej – jest definicja narodu polskiego jako narodu

politycznego, a nie etnicznego. Weźmy uchwałę o mniejszościach narodowych I zjazdu NSZZ „Solidarność” z 1981 roku. Jej przesłanie jest następujące: jesteśmy za tym, żeby Ukraińcy, Niemcy, Żydzi i inni mieli swoje prawa. PRL to oczywiście negował, a przecież te mniejszości etniczne czy religijne są integralną częścią Polski. Bo Solidarność, powtórzę, definiowała naród polski na przekór moczarystwom i na przekór endecji, właśnie jako naród polityczny, obywatelski. Cóż, mam nadzieję, że to jest przekonujące: nie jesteśmy fabryką retrotopii, tylko środowiskiem, które mówi, że nasza tradycja demokratyczna przed kilkudziesięciu laty sformułowała odpowiedzi na wyzwania, które nadal są aktualne i nadal mogą być instrumentem rozwiązywania problemów naszych czasów.

Jeszcze 15 lat temu powiedziałbym, że to byłaby świetna puenta. Pasująca jakoś do opowieści, że przecież „zaczęło się w Gdańsku”, to znaczy cała ta droga do zjednoczonej Europy praw człowieka, z Polską silnych samorządów i jakąś uniwersalną wizją „dobrego życia” dla wszystkich. Ale dzisiaj? Co ECS chce powiedzieć o przestaniu Solidarności po brexicie, z Trumpem w Waszyngtonie, z wojną w Ukrainie i przy powszechnym kwestionowaniu fundamentów świata liberalnego?

Z wyzwaniami jak najbardziej współczesnymi mierzymy się od dawna. Sądzę, że byliśmy tak dużym problemem dla PiS-u w drugiej kadencji także dlatego, że byliśmy azylem dla wielu nowych aktorek i aktorów społecznych, ruchów miejskich, obywatelskich, genderowych,

broniących praw mniejszości, ale także samorządowych. Pamiętam też, jak silne reakcje – uderzające także w moją wiarygodność – dostaliśmy w grudniu 2021 roku.

Za co?

Podczas obchodów rocznicy stanu wojennego powiedziałem, że to słabe, że rząd, który tyle mówi o pamięci i patriotyzmie, właśnie w rocznicę stanu wojennego wprowadza stan wyjątkowy na części terytorium naszego kraju, na pograniczu przy Białorusi. I że nawet zwalczając wojnę hybrydową Putina i Łukaszenki, można używać innych metod niż ograniczanie praw obywatelskich – oraz że to świadczy o kompletnym braku wyobraźni i świadomości historycznej.

Ale to są argumenty, które można zastosować także wobec obecnego rządu. Nie tylko w kontekście granicy polsko-białoruskiej, lecz także ignorowania praw mniejszości, ulegania językowi nacjonalistycznemu wobec Ukraińców...

Zgoda, mamy bardzo trudną misję w czasach, kiedy również polityczne centrum próbuje się umocnić, obronić swą pozycję czy po prostu przetrwać, sięgając po argumenty prawicowego populizmu. Moim zdaniem to jest fatalna strategia przetrwania, bo przejmowanie języka tamtej strony podważa same fundamenty demokracji. Na przykład taki, że demokracja, podobnie jak solidarność, musi być oparta na uniwersalnych prawach człowieka. Nie może być tylko solidarnością dla moich

najbliższych, rodziny, religii czy narodu. A to jest przecież dzisiejsza obietnica populizmu: czy to Trump, czy to Putin, czy to jakiś demokratyczny populistą, czy totalitarny, jak chiński, oni wszyscy mówią: zawężajmy solidarność, ograniczmy jej zasięg. Wtedy będziemy politycznie skuteczni, będzie bezpiecznej i lepiej dla rozwoju naszego narodu. My zaś, obrońcy solidarności opartej na szacunku do każdego człowieka, nie jesteśmy naiwni ani oderwani od rzeczywistości. Bardzo trzeźwo patrzymy na świat, ale mam świadomość realiów funkcjonowania demokratycznych systemów.

Co to znaczy?

My też chcemy bezpieczeństwa i szerokiego dobrobytu. Ale dla nas demokracja, czyli wspólnota wolnych obywateli i obywateli, funkcjonuje jak ekosystem. Każda drobna zmiana jego postaw może doprowadzić do poważnych naruszeń systemowych. Nieposzanowanie godności innych ludzi, nawet dla nas obcych, prowadzi do zasadniczych ograniczeń praw człowieka, które w efekcie będą dotyczyły wszystkich. Bo to, co się dzieje złego na krańcu ekosystemu, w końcu uderzy także w sam jego środek. To jedno z najważniejszych doświadczeń XX wieku. Dlatego nasze demokracje i państwa prawa po II wojnie światowej, po doświadczeniu Zagłady, zostały tak mocno oparte na uniwersalnych prawach człowieka, na szacunku wobec innych, obcych, wobec mniejszości.

[17.12.2025]

Pawilon Tańca startuje nad Wisłą.
Eskapizm dla wybranych czy otwarta
miejska scena?

[Katarzyna Kowalewska rozmawia
z Magdaleną Komornicką]

Katarzyna Kowalewska: W stolicy działa tyle instytucji kultury. Po co nam kolejne miejsce – Pawilon Tańca?

Magdalena Komornicka: W Warszawie nie ma samodzielnej miejskiej przestrzeni dla tańca. Programy choreograficzne w teatrach dramatycznych są często dodatkiem. Podobnie jest w galeriach i muzeach zajmujących się sztuką współczesną – projekty performatywne to najczęściej projekty towarzyszące wystawom. Dlatego środowisko związane z tańcem i choreografią od dawna komunikuje potrzebę posiadania siedziby i potraktowania tańca, choreografii poważnie, jako pełnoprawnej dziedziny sztuki, którą jest. Legenda głosi, że te postulaty pojawiają się już od stu lat.

Pawilon Tańca otworzy się w styczniu jako oddział Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w dawnej siedzibie przy Bulwarach Wiślanych. Na razie nie będzie samodzielną instytucją, w dodatku rozpocznie dopiero swój rok pilotażowy. Dlaczego?

Ktoś powie, że to „tylko” czy „dopiero” pilotaż i będzie się denerwować, że taniec powinien od razu „dostać” instytucję, a nie przechodzić „sprawdzian”. Ja uważam, że rok pilotażowy to świetny, progresywny pomysł i super ruch władz miasta. Urzędnicy nie mówią: „ma być tak i tak” ani nie dają sztywnych wytycznych, lecz przestrzeń na wypracowywanie ostatecznej formy nowego miejsca kultury w toku konsultacji, biorąc pod uwagę badania i pogłębiony proces ewaluacyjny. Dopiero decyzją Rady Miasta może powstać autonomiczna instytucja. Życzyłabym sobie, żeby to był częściej stosowany model pracy.

Jakie argumenty mogłabyś przedstawić radnym – po co w Warszawie ma powstać Pawilon Tańca, ale z perspektywy mieszkańców, potencjalnych odbiorców, a nie środowiska?

Dla publiczności ogromną wartością będzie jeden czytelny adres. Do tej pory działania z obszaru tańca i choreografii były w Warszawie bardzo rozproszone – odbywały się w różnych instytucjach, studiach, lokalizacjach, często przy okazji festiwali. Trzeba było ich szukać, a to utrudniało systematyczną, długofalową pracę nad rozwojem publiczności tańca.

Tymczasem przez ostatnie lata zainteresowanie nową choreografią wyraźnie rośło, szczególnie od tak zwanego zwrotu choreograficznego sprzed kilkunastu lat. Widać to choćby po frekwencji – z wydarzeń oglądanych przez

kilkanaście osób do wypełnionych po brzegi sal i wykupowanych na pniu biletów. To pokazuje, że potencjał jest duży, a choreografia staje się coraz ważniejszym językiem współczesnej komunikacji.

Czyli kto będzie publicznością pawilonu?

Program zaprojektowany przez Joannę Szymajdę, Renatę Piotrowską-Auffret i Alicję Berejowską opiera się na koncepcji, którą kuratorki opisują metaforą ośmiornicy. Pawilon ma być zatem jak elastyczny, żywy, uczący się organizm, który łączy artystów i artystki z publicznością. Zaprasza do współtworzenia programu różne inicjatywy i organizacje, daje im przestrzeń i widoczność, a jednocześnie łączy ich publiczności. Zatem w pierwszej kolejności dotrzemy do istniejących już, acz do tej pory rozproszonych, publiczności tańca. Chcemy im zaproponować odkrywanie nowych formatów, estetyk czy wrażliwości.

Najbardziej jednak cieszy mnie wyzwanie, jakim jest dotarcie do szerokiej publiczności. Program roku pilotażowego zakłada między innymi formaty edukacyjne, zajęcia dla dzieci, młodzieży, seniorów, działania na Bulwarach Wiślanych – przy ich pomocy będziemy starały się dotrzeć też do tych osób, dla których to będzie pierwszy kontakt z działaniami tego typu.

Ważną grupą są też oczywiście osoby już zainteresowane ofertą kulturalną Warszawy – bywalcy i bywalczynie teatrów, galerii, muzeów. Liczymy, że zainteresuje

ich nowe miejsce. Chcemy też docierać także do tych, którzy z różnych powodów nie decydują się na uczestnictwo w kulturze, między innymi poprzez rozwiązania ułatwiające dostęp, jak opieka nad dziećmi, która pozwoli osobom rodzicielskim spokojnie uczestniczyć w wydarzeniach.

Cały ten proces będziemy na bieżąco sprawdzać. Chcemy łączyć planowanie z badaniem i gotowością do wprowadzania zmian. Rok pilotażowy ma nam dać dużo nowej wiedzy i danych, a także przestrzeń do korekt w trakcie jego trwania. Łączymy tu siły z Warszawskim Obserwatorium Kultury, które zleciło ewaluację Ośrodkowi Ewaluacji, i wspieramy się ogromnym doświadczeniem zespołu Działu Obsługi i Rozwoju Publiczności MSN.

Pilotaż, czyli pewna próba, wypracowywanie na bieżąco.

Co będzie dalej?

Wierzę, że liczny udział publiczności w wydarzeniach programu pilotażowego upewni Radę Miasta Stołecznego Warszawy, że warto ten projekt kontynuować, a w przyszłości powołać nową instytucję. Bardzo mnie cieszą deklaracje, że dalsze decyzje też mają być podejmowane w dialogu i w ramach konsultacji, a nie poprzez narzucanie rozwiązań z góry.

Powołanie instytucji, co leży w kompetencjach radnych, to byłby niezwykle ważny, historyczny moment dla tańca i choreografii – realne uznanie potrzeb środowiska po wielu latach.

Czujesz ciężar odpowiedzialności, otwierając pierwsze takie miejsce w Warszawie?

Dla mnie to ekscytujące! Budowanie, ale z zachowaniem elastyczności i gotowości do zmiany wydaje mi się niezwykle inspirujące. Jest to z pewnością wyzwanie, dla mnie i dla całego zespołu Pawilonu, ale bardzo na nie już czekam.

Moment inicjowania tego projektu zbiegł się w czasie z dużymi zmianami w instytucjach kultury – z konserwatywnym zwrotem i wymianą dyrekcji w wielu miejscach. To uruchomiło szeroką dyskusję o tym, czym są instytucje kultury, jak mogą wyglądać, jak powinny być zarządzane i przez kogo.

Dziś – kilka lat później – jesteśmy po kolejnej zmianie. W wielu instytucjach pojawiły się nowe osoby dyrektorskie, często z młodszego pokolenia. Dyskusja o tym, czym ma być współczesna instytucja kultury i jak ma funkcjonować, ucichła, bo nadszedł czas działania i sprawdzania nowych pomysłów. Koncepcja roku pilotażowego Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych jest tego najbardziej radykalnym przykładem.

Prototypując, łączycie namysł nad kształtem i działanie.

Tak. I na razie nie wybiegam daleko w przyszłość. Trzymam kciuki i wkładam całą energię w realizację celów, jakie teraz przed nami stoją w związku z pilotażem. Mam nadzieję, że te plany się powiodą i niedługo przyjdzie czas na myślenie o kolejnych krokach oraz snucie długofalowych wizji.

Po premierze performansu NarcoSexuals Driesa Verhoevena w Nowym Teatrze serwis wPolityce skomentował, że „naćpani homoseksualiści będą kopulować w warszawskim teatrze”. Spodziewasz się, że możecie się mierzyć z podobnymi reakcjami na pokazywanie nagości i cielesności na scenie?

Nie zakładam z góry, że coś takiego nas spotka. Po tylu latach pracy w kulturze nie obawiam się mierzyć z różnymi komentarzami ani rozmawiać z widzami i widzkami o tym, co jest dla nich trudne.

Program w obecnym kształcie jest pomyślany jako dostępny i otwarty – dla różnych odbiorców i odbiorczyń, dla różnych grup wiekowych itd. Spektaklom towarzyszyć będą wprowadzenia i rozmowy, będziemy więc z publicznością w dialogu i w razie potrzeby będziemy reagować.

Taniec jest językiem abstrakcyjnym, dla wielu osób hermetycznym i niezrozumiałym. Gdzie tu dostępność i otwartość na różnych odbiorców?

Taniec uważam za najbardziej wspólnotową ze sztuk. Jest też najbardziej dostępny – w tym sensie, że każdy z nas ma ciało i doświadczenie ruchu. I to jego największa siła: możliwość przekraczania barier i realnego oddziaływania.

W czasach, w których żyjemy, pełnych nakładających się kryzysów, kontakt z drugim człowiekiem i kontakt z własnym ciałem stają się absolutnie podstawowe. Język tańca okazuje się dziś wyjątkowo adekwatny do

współczesnych wyzwań oraz do potrzeby szukania nowych form komunikacji. W świecie narastającej samotności, starzejących się społeczeństw, wykluczenia, polaryzacji potrzebujemy nowych języków. Dlatego wierzę, że program Pawilonu, wyposażony w formaty edukacyjne, nie zostanie odebrany jako hermetyczny i niezrozumiały – wręcz przeciwnie.

Oczywiście nie chcę sprowadzać tańca wyłącznie do doświadczenia fizycznego. To także medium służące opowiadaniu historii i przestrzeń intelektualnej refleksji. Takie propozycje też znajdują się w programie: od nowej choreografii ukraińskiej, silnie naznaczonej doświadczeniem wojny, po projekty odnoszące się do kontekstu miejsca, choćby bliskości Wisły.

Czyli będziecie wychodzić z tańcem na bulwary?

Mamy zaplanowane działania plenerowe na lato. Bulwary to świetne audytorium. Pomiedzy Pawilonem a Centrum Nauki Kopernik są schodki stanowiące formę amfiteatru. My widzimy w nich scenę i widownię. Zresztą z tego, co wiem, takie było pierwotne założenie projektu Bulwarów, że ta ich część będzie służyć pokazom artystycznym. Przetestujemy to.

Na festiwalach tanecznych w Polsce najczęściej oglądam małe, krajowe produkcje. Duże projekty są zapraszane z zagranicy. Czy dzięki Pawilonowi będzie więcej dużych produkcji tanecznych w Polsce?

Moim marzeniem jest stworzenie osobom zajmującym się tańcem i choreografią realnych warunków do pracy – takich, których dziś mają bardzo mało. Chodzi o możliwość pracy na większych budżetach, o myślenie skalą. Przez lata mówiono o „pokoleniu solo”. Rzeczywiście dominowały choreograficzne prace solowe czy duety, bo na większe produkcje zwyczajnie nie było środków czy scen. Produkcje kilku- czy kilkunastoosobowe wciąż są rzadkością, mimo że część instytucji i organizacji – jak na przykład Komuna Warszawa czy Nowy Teatr – podejmowała ten wysiłek.

Mam nadzieję, że Pawilon będzie miejscem, które umożliwi większe produkcje na stabilniejszych warunkach. Zależy nam też na budowaniu widzialności polskiej choreografii w świecie, obecności na festiwalach polskich i zagranicznych, zapraszaniu zagranicznych kuratorów na pokazy itd. Wierzę, że choć część z tych planów uda nam się zrealizować.

Być może zwiększy się też uzwiązkowienie środowiska.

Przy obecnym rozproszeniu nie istnieje gildia choreografów czy związek zawodowy osób tańczących.

Tak, w innych branżach artystycznych są związki zawodowe, natomiast tańca – w jego różnorodności – formalnie nie reprezentują organizacje tego typu. Ważne jest, by osoby pracujące w tańcu i choreografii miały przestrzeń do rozmowy o stawkach, warunkach pracy i standardach – podobnie jak odbyło się to w sztukach wizualnych

czy na przykład w środowisku reżyserów i reżyserek teatralnych. Zespół Pawilonu nie jest w stanie wykonać pracy za środowisko. To są i powinny być działania oddolne. Może jednak stać się katalizatorem takich procesów. Zaś sam Pawilon – miejscem spotkań i dyskusji środowiska.

Jest jakaś instytucja, na której się wzorowaliście, planując Pawilon? W Polsce nie ma analogicznej, więc może posłużył wam wzór z zagranicy?

Oczywiście są miejsca, do których można się odnosić. Od pewnego czasu trwa w Polsce dyskusja o idei centrów choreograficznych. W Lublinie powstaje właśnie teraz Krajowe Centrum Choreograficzne.

Przygotowując się do procesu inwestycyjnego, wykonaliśmy wiele wizyt studyjnych w warszawskim i ogólnopolskich instytucjach. W procesie konsultacji środowiskowych brano pod uwagę wiele przykładów zagranicznych. To zresztą specyfika polskiego środowiska choreograficznego – wiele osób ma wykształcenie zdobyte za granicą i doświadczenie pracy na różnych scenach, więc wносиło do dyskusji własne międzynarodowe perspektywy. Kluczowym odniesieniem architektonicznym okazał się Pawilon ADC w Genewie – budynek o bardzo zbliżonej kubaturze, mierzący się z podobnymi ograniczeniami funkcjonalnymi.

Jak to się stało, że dopiero teraz odpowiedziano na potrzebę środowiska?

To splot bardzo wielu różnych czynników. Według mnie ważnym momentem okazała się debata w Komunie Warszawa w 2023 roku pod zaczepnym tytułem: „Po co nam tyle teatrów w Warszawie?”. Wśród panelistów znajdowała się między innymi zastępczyni prezydenta Warszawy Aldona Machnowska-Góra i dyrektor Biura Kultury Artur Jóźwik, a wśród widowni – bardzo dużo osób zajmujących się tańcem i choreografią. Wtedy te wielokrotnie formułowane wcześniej postulaty zostały silnie wyartykułowane. Mam wrażenie, że nastąpiło pewne przesilenie. Potrzeba powołania miejsca odpowiadającego specyfice medium, pracującego na budowanie publiczności, została usłyszana.

Czyli ta jedna debata zmieniła tak wiele?

Wystąpiła synergia. W tym samym czasie jako Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie szykowaliśmy się do otwarcia nowej siedziby na Marszałkowskiej. Było wiadomo, że Pawilon nad Wisłą pozostaje do zagospodarowania. Myślę też, że nie bez znaczenia jest fakt, że wiceprezydentką Warszawy jest Aldona Machnowska-Góra, wywodząca się ze środowiska teatralnego, pracująca wiele lat między innymi w Teatrze Studio, w którym odbywała się Scena Tańca Studio. Bez lat pracy środowiska tańca, ale też bez zrozumienia i zaangażowania ze strony Biura Kultury i Zarządu Miasta, nie byłoby to możliwe.

[20.12.2025]

Narodowe, czyli dla wszystkich

[*Martyna Nowicka rozmawia z Andrzejem Szczerskim*]

Martyna Nowicka: Jak opisałby pan muzeum, którego jest pan dyrektorem?

Andrzej Szczerski: Myślę, że kluczem do rozumienia jego specyfiki jest sama nazwa, czyli Muzeum Narodowe w Krakowie. Trzy człony tej nazwy pozwalają określić, kim jesteśmy, czym się zajmujemy i dla kogo działamy.

Najpierw „muzeum”, a więc instytucja, która zajmuje się dbaniem o kanon wiedzy i jego aktualizację, opiekuje się dziełami sztuki i pokazuje ich historię w taki sposób, by była ważna dla współczesnego widza. Druga kwestia to „narodowe”, co podkreśla, że to konkretne muzeum ma za zadanie budować wspólnotę, którą nazywamy narodem. Czyli jednocześnie pokazywać treści wspólnotowe, które pozwalają każdemu czuć się tutaj u siebie, a po drugie – wskazywać na elementy kluczowe dla istnienia i przetrwania tej wspólnoty. Po trzecie – jesteśmy w Krakowie, który jest symbolem polskiej historii i kultury, a jednocześnie bodaj najbardziej europejskim z polskich miast i wreszcie – miastem środkowoeuropejskim. Jest on też jednym z coraz bardziej widocznych

polskich punktów na kulturalnej mapie świata, które przyciąga ludzi zewsząd.

Kraków nie jest też na stałe taki sam, ciągle się zmienia, nawet w trakcie tych pięciu lat mojego urzędowania. Te przemiany musimy brać pod uwagę – to, jak w krótkim czasie zmieniają się modele pracy i spędzania wolnego czasu, jak coraz bardziej wymagająca jest krakowska publiczność, ilu pojawiło się obcokrajowców w Krakowie, jacy przyjeżdżają do nas turyści. Nasze muzeum mówi z tego właśnie, konkretnego miejsca i jego *genius loci*.

Opowiadając o przymiotniku „narodowy”, mówi pan o wspólnocie, o tworzeniu miejsca, gdzie wszyscy czują się u siebie. Kim właściwie są ci „wszyscy”?

„Wszyscy” to faktycznie pojemna kategoria, niby łatwa i powszechnie zrozumiała, ale podobnie jak z innym tego typu słowem, czyli przymiotnikiem „normalny”, wymaga zdefiniowania. W moim rozumieniu w tę kategorię wpisują się ludzie, którzy identyfikują się z kanonem polskości, niezależnie od miejsca pochodzenia i zamieszkania. To mogą być osoby o różnych przekonaniach i różnym trybie życia, natomiast ważne, żeby w ten osobisty sposób odnosiły się do polskiego dziedzictwa, szanowały je, chciały się z nim zapoznać czy zmierzyć. Taką osobą może być i student, który właśnie przyjechał tu na studia, i ktoś, kto w Krakowie mieszka od pokoleń, i ten, kto do Polski przeprowadził się nawet na chwilę i próbuje poznać naszą rzeczywistość.

Muzeum prowadzi też szeroko zakrojoną działalność promocyjną sztuki polskiej za granicą. Więc dla mnie to „wszyscy” oznacza też gości z tego roku na naszej wystawie Młodej Polski w Kioto czy wystawie portretów Stanisława Wyspiańskiego w Narodowej Galerii Portretu w Londynie. Są polskością zainteresowani, skoro postanowili poświęcić swój czas, by zapoznać się z twórczością polskich artystów.

Zdaję sobie sprawę, że polskość jest dziś pojęciem wymagającym. Właściwie niewiele instytucji zajmujących się sztuką w ogóle chce się tą tematyką wprost zajmować, prawda? Jest dziś dużo innych sposobów prowadzenia instytucji muzealnej, z perspektywy bardziej uniwersalistycznej czy globalnej. Ale skoro pracuję w tym właśnie miejscu, to przymiotnik „narodowe” wyznacza kierunek działania i jest kluczowy.

A co z osobami, które się z tą polskością wadzą, z tymi, dla których jest ważną kategorią, ale podchodzą do niej krytycznie?

Moim zdaniem, jeśli dla kogoś jest na tyle ważna, by się z nią wadzić, by spoglądać na nią krytycznie, ale nie destrukcyjnie, to wystarcza. Zresztą wartość wielu artystów, których pokazujemy, polega też na tym, że oni się z polskością w taki właśnie sposób mierzą. I to od największych, jak Wyspiański, a kończąc na tych, których na pierwszy rzut oka nie ocenilibyśmy jako zainteresowanych taką kategorią, jak na przykład twórcy abstrakcji geometrycznej. Popatrzmy na Edwarda

Kraśińskiego – niebieska taśma, przyklejana przez niego w różnych miejscach na świecie, na wystawie w warszawskiej Zachęcie symbolicznie znaczyła reprodukcję *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki.

Od razu nasuwa mi się pytanie, czy w takim razie w Muzeum Narodowym w Krakowie mógłby zagościć budzący ostatnio tyle emocji portret marszałka Piłsudskiego pędzla Karola Radziszewskiego? Jest to przecież niewątpliwie praca, która kategorię polskości traktuje serio.

W tym wypadku – myślę, że nie, uważam, że to nie jest obraz o jakiejś wyjątkowej wartości artystycznej. Po drugie – nie każde wadzenie się z polskością daje dobry efekt. Po trzecie, taki rodzaj karykatur Piłsudskiego w naszych zbiorach jest mocno reprezentowany i są wśród nich ciekawsze niż ta konkretna praca Radziszewskiego.

Myślę, że odnoszenie się do polskości daje po prostu różne efekty, są artyści, którzy robią to w sposób twórczy, wnoszą coś nowego, i tacy, którzy osiągają efekt moim zdaniem nieszczególnie trafiony. Ale to jest moja osobista opinia i mogę też domyślać się, czemu dla wielu osób może to być ważny obraz i czemu MOCAK zdecydował się go pokazać.

Mówi pan o tym, że zadaniem muzeum jest prezentowanie kanonu kultury polskiej. Czy ma pan na myśli raczej reprodukcję utartych opinii na temat kanonu, czy raczej dyskusję o tym, co powinno do niego należeć?

Według mnie to są procesy w zasadzie wzajemnie od siebie uzależnione i toczące się równolegle. Kiedy patrzymy na tę kwestię historycznie, choćby na przykładzie kanonu polskiej literatury, to 100 lat temu inaczej rozkładały się akcenty, inne teksty uważano za najważniejsze niż dziś. Podobnym, choć pewnie nie tak drastycznym przemianom, ulegał i ulega kanon polskiej historii sztuki. Jednym słowem kanon to pojęcie, które zawiera w sobie zarówno trwanie stałych wzorców, jak i ciągłe poszerzanie granic, włączanie dodatkowych zjawisk, które jednakże nie podważają tego, co jest fundamentem.

Dla mnie przykładem takiej równoległości jest pokazywanie w ostatnich latach dużych wystaw Jana Matejki i Olgi Boznańskiej, a jednocześnie budowanie kolekcji designu, który jeszcze do niedawna nie mieścił się w zbiorach narodowych muzeów. Ewenementem pośród muzeów narodowych w Polsce jest też nasza kolekcja i stała wystawa architektury. Traktujemy kanon nie jako coś, co wymaga drastycznej rewizji czy całkowitego zakwestionowania, ale staramy się badać, co można do tego kanonicznego obrazu dodać.

A czy uważa pan, że kanon należy nie tylko rozbudowywać, ale również okrajać? Dyskusja o nowych obszarach, które warto do historii dopisać, wydaje mi się łatwiejszą częścią tej rozmowy.

Myślę, że dobrą metaforą ilustrującą myślenie o kanonie jest magazyn muzealny. W muzeach na całym świecie, ale

w Polsce szczególnie, bo mamy nawet utrudniający ten proces mechanizm wpisany w ustawodawstwo, w zasadzie nie prowadzi się deakcesji zbiorów, czyli usuwania pozycji z inwentarza i tym samym z kolekcji i muzealnego magazynu. Nawet najbardziej radykalni muzealnicy uważają, że fascynujące jest nie tylko to, co w danym momencie uważamy za cenne, ale i przemiany gustu, to że coś kiedyś było dla kogoś ważne i znalazło się w zbiorach. Może w tej chwili nas akurat ten obiekt nie interesuje, ale nie wiadomo, czy kiedyś się nie okaże, że my byliśmy w błędzie i ktoś, kto po nas przyjdzie, stwierdzi, że jednak jest to coś warte.

Nawet pomyłki czy porażki są zapisem procesu historycznego, który muzeum powinno konserwować. To, o czym pani mówi, czyli odejmowanie, dokonuje się *de facto* często w bieżącej działalności muzealnej, zmieniają się hierarchie, niektóre dzieła, style, tematy są ważniejsze w danym momencie, inne mniej. Natomiast według mnie błędne jest przekonanie, że coś powinno się całkowicie usunąć. Perspektywa wietrzenia magazynów może się wydać atrakcyjna, ale wartością magazynów jest to, że one są niezmiennie. Po latach możemy z nich wydobywać rzeczy zaskakujące, pokazywać, jak następowały rozmaite historyczne przemiany, będąc gotowi na to, że nasze wybory też mogą kiedyś zostać podane w wątpliwość. Najgorzej, kiedy jakaś epoka przyznaje sobie prawo do bycia nieomylną.

Jestem ciekawa, jak w takim razie podchodzi pan do kolekcjonowania sztuki, której wartość z dzisiejszej perspektywy nie jest jeszcze bezpiecznie ustalona przez ekspertów, czyli sztuki współczesnej. MNK ma od początku swojego istnienia bogatą tradycję pokazywania i kupowania sztuki współczesnej, a kolekcję tworzy się nie tylko z myślą o aktualnych odbiorcach, ale i o tych, którzy w przyszłości będą dzięki niej poznawać kanon.

Myślę, że w ciągu ostatnich pięciu lat procentowo najwięcej kupowaliśmy właśnie sztuki XX i XXI wieku. Pamiętając o tym, że jesteśmy w Krakowie, tworząc kolekcję, liczymy się z tym, że działamy w kontekście innych instytucji, które kolekcjonują sztukę współczesną i jej kupno jest z ich perspektywy bardziej naturalne niż z naszej. Mówię tu oczywiście o MOCAK-u, który na pewno jest coraz ważniejszym punktem na kolekcjonerskiej mapie Krakowa, ale sztukę współczesną, z naciśkiem na lokalną scenę artystyczną, kupuje też Muzeum Krakowa czy Bunkier Sztuki.

Druga sprawa – zakupy są robione właśnie tak, żeby nasza kolekcja zachowała swoją ciągłość historyczną, czyli de facto zbieramy dzieła sztuki zgodne z logiką zbiorów, które już posiadamy. W przypadku sztuki najnowszej przede wszystkim te prace, które w nowy sposób interpretują pryncypia tej kolekcji. Uzupełniamy też brakujące zjawiska, które historycy sztuki definiują teraz jako kanoniczne, a które do tej pory były niedoceniane.

A trzeci aspekt tej sprawy jest taki, że muzeum z mojej perspektywy nie powinno być aktywnym podmiotem na rynku sztuki. Jestem sceptycznie nastawiony do tezy o neutralności czy przezroczystości zbiorów muzealnych w stosunku do rynku. Nie powinno się kupować artystów, których kolekcjonerzy i galerie komercyjne chcą dopiero pokazać jako wartościowych, a tym samym budować ich kapitał symboliczny, a potem rynkowy, poprzez instytucje muzealne. Dyskusja o rzeźbie Bałki, którą miało w depozycie MSN, jest tutaj symptomatyczna, na tym przykładzie widać wyraźnie, jak trudne bywają to związki. Nie ma co ukrywać, że powiązania między rynkiem a instytucjami istnieją i nie powinno się w nie angażować.

Muzeum nie kupuje tego, co modne, ale z drugiej strony, jeżeli chce próbować kreślić pełen obraz współczesnej sztuki, czy nie lepiej podjąć więcej mniejszych ryzyk, wspierając jednocześnie artystów, niż potem inwestować dużo większe sumy w prace, których rynkowa wartość jest już w pewnym sensie ustalona?

Nie jestem zwolennikiem kupowania artystów początkujących, kolekcja muzeum narodowego ma po prostu inny charakter. Kiedy kupujemy prace – jak w zeszłym roku – Moniki Sosnowskiej i Piotra Uklańskiego, to chociaż są to artyści obecni na rynku, nasz zakup nie jest istotnym czynnikiem wpływającym na ich pozycję rynkową: ceny ich prac są ustabilizowane, mają swoich kolekcjonerów

i nic tu się dzięki nam nie zmieni. Natomiast gdybyśmy kupili kogoś, kto się dobrze zapowiada, kto właśnie miał pierwszą wystawę w komercyjnej galerii, to wyraźnie wpływalibyśmy na sytuację, potencjalnie windując ceny.

Oczywiście zdarza się, że pojawiają się postaci, po których od razu widać, że odnajdą się w ramach takiej jak nasza historycznej kolekcji. Moim zdaniem takim artystą był przed niewielu laty na przykład Kuba Wojnarowski czy wcześniej Jarosław Kozakiewicz. Natomiast wiele dzieł sztuki, która dzisiaj cieszy się popularnością rynkowo-ekspozycyjną, galeryjną, wcale by się tu dobrze nie odnalazło. Chcę też podkreślić, że zarówno nasze zbiory, jak i zbiory pozostałych muzeów narodowych w Polsce, jeśli chodzi o sztukę współczesną, są wciąż zbyt małe. W MNK to nasza ambicja i troska, by kolekcję uzupełniać, bo wiemy, że wiele świetnych prac zostało sprzedanych na rynku sztuki w latach 2000, często poza Polską, i ciężko jest teraz pozyskać ważne prace z tego czasu. Uzupełnianie tych braków to ogromne wyzwanie.

Kogo ma pan na myśli?

W kolekcji MNK mamy nieadekwatną reprezentację wielu zjawisk, takich jak sztuka krytyczna, malarstwo z początków XXI wieku, nie ma też zbyt wielu prac performatywnych. Zresztą pytanie o to, jak je kolekcjonować, to wyzwanie samo w sobie. Brakuje nam na przykład takich artystek jak Joanna Rajkowska czy Paulina Ołowska, wielu prac ze sceny krakowskiej, grafiki,

prac dźwiękowych... Symptomatycznym testem była dla mnie praca nad wystawą *Transformacje. Nowoczesność w III RP* i sprawdzanie, jakie prace mogą pozyskać z kolekcji publicznych – niewiele. Na szczęście udało się zdobyć część dzieł z kolekcji prywatnych, a nawet od artystów, a bez nich byłoby bardzo trudno taką wystawę zorganizować.

Niedawno dwie instytucje, które zajmują się stricte sztuką współczesną – Bunkier Sztuki i MOCAK – dołączyły do porozumienia z Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej w sprawie wprowadzenia standardowych wynagrodzeń dla artystów za udział w wystawach. Czemu MNK nie podpisało tego porozumienia?

Najkrótsza odpowiedź jest taka, że nikt nas nie zaprosił do rozmów na ten temat, chociaż oczywiście wiemy o takim porozumieniu i działaniach w tym kierunku podejmowanych od kilku lat. Nie mam zresztą o to pretensji, uważam, że dobrze świadczy to o rozeznaniu członków OFSW w polu sztuki i wyborze takich instytucji, których praktyka faktycznie koncentruje się na sztuce współczesnej. Wokół takich galerii czy muzeów funkcjonuje prekariat artystyczny i dla nich to bardzo ważna regulacja.

W naszym wypadku kwestię honorariów i zakupów rozstrzygają wewnętrzne regulacje, które z kolei wynikają z możliwości budżetowych. Trzeba też pamiętać, że instytucje publiczne nie zarabiają na swoich wystawach,

żeby potem wypłacać zyski członkom jakiegoś zarządu, ale te pieniądze wracają do budżetu muzeum, pozwalają nam na zakupy prac do kolekcji, organizację kolejnych wystaw i codzienne funkcjonowanie. Ale Muzeum Narodowe w Krakowie niezależnie od tego, czy podpisało się pod porozumieniem, czy nie, płaci artystom honoraria za zamawiane prace czy wypożyczanie od nich dzieł i oczywiście za zakupy. Płaci też za każdym razem, kiedy wymaga tego sytuacja, na przykład występuje potrzeba nadzoru autorskiego nad montażem.

Czy gdyby OFSW zwróciło się do Muzeum Narodowego w Krakowie, to byłby pan gotów rozważać publiczne zadeklarowanie pewnego poziomu stawek?

Myślę, że w naszym wypadku to nie byłaby trafiona decyzja. My i tak działamy według naszych stawek, które, na przykład w stosunku do niektórych mniejszych instytucji, są wyższe. To nie znaczy, że są one zadowalające dla wszystkich, tylko po prostu – jeśli nie stać nas na współpracę z twórcą, to z niej rezygnujemy. Wydaje mi się, że inicjatywa Obywatelskiego Forum dotyczy przede wszystkim innego typu instytucji, w bardziej oczywisty sposób zaangażowanych w sztukę współczesną.

Skoro porozmawialiśmy już o relacjach z żyjącymi twórcami, wróćmy do tych, dla których prace się pozyskuje, czyli o publiczności. Pańska dyrekcja w MNK rozpoczęła się w 2020 roku, niedługo potem wybuchła pandemia

i zamiast otwierać nowe wystawy i prezentować swoją wizję muzeum, musiał je pan zamknąć. Jak to doświadczenie wypłynęło na pana podejście do prowadzenia instytucji?

To doświadczenie bardzo wyraźnie pokazało mi, że bez widzów muzeum nie ma sensu, że zawsze pracuje się dla publiczności. Najważniejsze, żeby traktować ją podmiotowo, a nie używać jako pretekstu, który prowadzi do popkularyzacji instytucji i poszukiwania widzów za cenę jakości. W trakcie pandemii dostawaliśmy propozycje organizacji efekciarskich wystaw multimedialnych, gdzie można było zachować wymagany dystans między widzami, a przy okazji nadrobić braki finansowe w kasach, ale na to się po prostu nie zgodziłem.

Druga sprawa – w pandemii łatwo było zobaczyć, jak istotne są wystawy stałe. Na co dzień czytamy działalność muzeów zwykle przez wystawy czasowe, ale z perspektywy długiego trwania wystawa czasowa jest efemeryczna, przyciąga widzów w stosunkowo krótkim czasie, a nawet jeżeli jest zapamiętana, to funkcjonuje po zakończeniu tylko przez pośrednictwo dokumentacji. W czasie pandemii niektóre wystawy czasowe były otwarte przez kilka dni lub co najwyżej tygodni. I dlatego w 2020 roku podjęliśmy intensywną pracę nad pięcioma nowymi wystawami stałymi, które nasza publiczność zwiedza do dziś i które będą nam służyć przez lata. Powstały wystawy sztuki polskiej XX i XXI wieku w Gmachu Głównym, galeria polskiego designu XX i XXI wieku, galeria polskiej architektury XX i XXI wieku, obie w Kamienicy

Szołayskich, wystawa w nowym Muzeum Stanisława Wyspiańskiego i galeria sztuki starożytnej w Arsenale.

A trzecia kwestia to relacje społeczne. Jak nigdy dotąd w pandemii doceniliśmy, że muzeum to zespół różnorodnych ludzi w nim zatrudnionych, który wymaga dbałości o relacje międzyludzkie, o organizację pracy. Zobaczyliśmy, jak bardzo pracownicy od siebie nawzajem zależą, jak konieczna jest dobra współpraca między wszystkimi działami.

A czy pandemia wpłynęła jakoś na pańskie myślenie o tym, jakimi kanałami muzeum może docierać do swojej publiczności?

Tak, to kolejny aspekt podkreślony przez doświadczenie pandemii, czyli komunikowanie z publicznością przy pomocy mediów społecznościowych i gwałtowny rozwój zasobów cyfrowych. Na pewno wiele się nauczyliśmy i te doświadczenia zostaną z nami na zawsze, choćby dlatego, że wykorzystaliśmy dostępne wtedy środki finansowe na cyfryzację. Paradoksalnie jednak korzystanie z zasobów cyfrowych utwierdziło mnie w przekonaniu, że dzieło sztuki jest najważniejsze i te interakcje w sieci to tylko zachęta do tego, by odwiedzić muzeum, kiedy już będzie to możliwe.

Jedno drugiego nie wyklucza, ale najważniejsza jest fizyczna obecność przy dziele sztuki. Wiele osób zwracało na to uwagę, że w pandemii dowiedzieli się, jakie mamy wspaniałe zbiory, i potem chcieli do nas

przyjść! Dokonała się fenomenalna demokratyzacja wiedzy, która zaraz po pandemii dała efekt w postaci wzrostu frekwencji. Widać to zwłaszcza na tle innych muzeów europejskich, zwłaszcza tych największych opartych na turystyce globalnej, gdzie powrót do frekwencji sprzed pandemii był powolny, a w niektórych przypadkach do dziś nie nastąpił. Polskie muzea są cały czas w dużej mierze oparte na turystyce krajowej, a ta po pandemii szybko się rozwinęła. Dzięki cyfryzacji zbudowaliśmy u odbiorców przekonanie, że są u nas rzeczy, które warto zobaczyć w oryginale.

Pańskie kadencje jako dyrektora MNK są w gruncie rzeczy pełne kryzysów politycznych i społecznych na różną skalę. Z naszej rozmowy, można nie bezpośrednio, ale jednak wynika, że za ogromną wartość muzeum narodowego uważa pan trwałość, stabilność. Czy te kryzysy zachęcają pana do reakcji, pokazują kruchość instytucji, czy tylko umacniają pana w przekonaniu, że muzeum nie powinno być zbyt reaktywne?

Pandemia, wojna w Ukrainie, różnego rodzaju kryzysy społeczne w Polsce – faktycznie żyjemy w tak zwanych ciekawych czasach. Powiedziałbym, że odpowiednią reakcją muzeum na rozedrganie współczesnego świata jest dokładnie to, o czym pani mówi, czyli trwanie, wprowadzanie elementu stabilności, do którego można się odwołać w sytuacjach kryzysowych.

Są oczywiście koncepcje, które zakładają, że instytucja muzealna powinna być podmiotem tych kryzysów,

angażować się bezpośrednio po którejś stronie albo przynajmniej próbować pokazać różne głosy w formie agonicznej. Natomiast dla mnie dużo ważniejsza jest inna perspektywa: przekonanie o tym, że muzeum powinno wyznaczać taki obszar w życiu społecznym, który nie ulega zmianom dyktowanym przez najgłośniejsze współczesne kontrowersje, i jako takie jest kluczowym elementem budowy wspólnoty.

Dzisiejszy świat jest hiperindywidualistyczny, poczucie wolności osobistej jest oczywiście bezcenne, ale myślę, że mimo wszystko ważne są też obszary wspólne i trzeba o nie zadbać. Nie chodzi o unikanie konfliktów czy ucieczkę od trudnych kwestii, ale o budowanie platformy wspólnego porozumienia dla tych „wszystkich”, o których rozmawialiśmy na początku. Muzeum powinno działać na przekór dynamice życia społecznego opartej na konfliktach, na nieustannym zderzaniu rozmaitych postaw, na generowaniu zainteresowań sytuacjami konfliktowymi. Współczesna kultura lubi takie wyraziste postawy, a my staramy się szukać czegoś odwrotnego.

To, o czym pan mówi, stanowi w pewnym sensie lustrzane odbicie koncepcji muzeum krytycznego Piotra Piotrowskiego. Wiem, że dla pana jako badacza ta koncepcja była w pewnym momencie ważna i jestem ciekawa, czy i jak wpływa na pańską praktykę muzealną.

Ta koncepcja ma już swoje lata i myślę, że kiedy powstawała, była naprawdę nowatorskim spojrzeniem

na muzeum z perspektywy i profesora historii sztuki, i dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Trudno było obok niej przejść obojętnie. O ile szczegółowe rozwiązania, które tam są proponowane, niekoniecznie podzielam, to bardzo aktualny jest dla mnie ogólny wydźwięk tej publikacji – przekonanie o tym, że muzea to nie są wieże z kości słoniowej czy aksamitne więzienia, w których możemy zamykać dzieła sztuki. Od Piotra Piotrowskiego nauczyłem się, że dla muzeum interakcja z otoczeniem społecznym i bycie aktywnym podmiotem w życiu publicznym to kluczowe zadanie. Konserwacja, opracowywanie dzieł sztuki, organizacja wystaw – to wszystko są środki do osiągnięcia celu, jakim jest budowanie wspólnotowej przestrzeni publicznej.

[25.12.2025]

Muzeum POLIN. Między historią Żydów, antysemityzmem a cierpieniem Palestyńczyków

[*Kaja Puto rozmawia z Ewą Chomicką
i Jakubem Woźniakiem*]

Kaja Puto: Mieszkańcy warszawskiego Muranowa, szczególnie ci starsi, obawiali się powstania Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. W 2013 roku w spokojnej, raczej emeryckiej dzielnicy mieszkaniowej pojawił się budynek muzeum, a wraz z nim – zagraniczne wycieczki, smrodzące autokary, kolejki w sklepach.

Ewa Chomicka: Początki nie były łatwe, bo POLIN to potężny gmach, który „zawłaszczył” mieszkańcom sporą część zielonego, centralnego dla dzielnicy skweru, przez lata służącego im jako miejsce do spacerów z psem czy opalania. Budowa rozpoczęła się w 2009 roku – to nie były czasy konsultacji społecznych, nikt nie pytał mieszkańców o zgodę czy chęć. Co gorsza, budynek otoczony był przez kilka lat budowy wysokim płotem.

Druga sprawa to tematyka poruszana przez muzeum. Choć obejmujemy tysiąc lat historii Żydów polskich, na początku byliśmy postrzegani przez Warszawiaków przede wszystkim jako muzeum Holokaustu. Miejsce opowiadające o trudnej, mrocznej historii, niekojarzone z wypoczynkiem – w opozycji do pierwotnej funkcji skweru.

Mieszkałam na Muranowie przez kilka lat i chyba jestem w stanie zrozumieć, o co chodzi. Pagórek skrywający szczątki Mordechaja Anielewicza, przywódcy powstania w warszawskim getcie, był dla mnie jak ogródek – przychodziłam tam poczytać książkę, zapalić papierosa. Ale na widok izraelskiej wycieczki zrywałam się na nogi w obawie, że moja obecność może kogoś urazić.

Jakub Woźniak: Nikt nie lubi mieszkać na cmentarzu. Żydowska Dzielnica Północna, która funkcjonowała tu przed wojną, zniknęła z powierzchni ziemi. A powojenny Muranów był praktycznie pozbawiony śladów przeszłości. Naszych sąsiadów niepokoiło to, że muzeum będzie przypominać tę tragiczną i wypartą historię. Dlatego od samego początku staraliśmy się ich z nią oswajać. Pokazywać, że POLIN to nie tylko pamięć o morzu gruzów i getcie, że to dużo dłuższa i wielowymiarowa historia, która mieści bliższe nam i naszej misji hasło: „muzeum życia”.

EC To zresztą kontynuacja architektonicznej idei Bohdana Lacherta, który zaprojektował Muranów jako „dzielnice życia”. To osiedle – jedno z pierwszych wybudowanych po wojnie – miało być zielone, jasne, komfortowe. Miało być miejscem społecznym i wspólnotowym, a jednocześnie pomnikiem trudnej historii pogrzebanej w podziemiach.

Jak więc oswajaliście mieszkańców POLIN?

EC Zaczęliśmy to robić jeszcze przed budową muzeum. W 2006 roku na Skwerze Willy’ego Brandta stanął „ohel”,

co po hebrajsku oznacza namiot. Miejsce to zapowiadało muzeum, ale też zachęcało mieszkańców do opowiadania tak zwanych mikronarracji, czyli osobistych historii związanych z historią tego miejsca, które zaprezentowaliśmy później w formie wystawy plenerowej. Powstające muzeum budziło obawy, ale również zainteresowanie.

Gdy budynek otworzył się w 2013 roku dla publiczności, nie było jeszcze stałej wystawy.

EC Ta powstała dopiero w 2014 roku. Ale jeszcze przed jej otwarciem do skrzynek pocztowych naszych sąsiadów i sąsiadek trafiły zaproszenia na dni otwarte muzeum. W holu głównym podczas otwarcia budynku powstał „las idei” – instalacja z drewnianych patyczków, które wspierały ścianę krzywoliniową w holu głównym, architektoniczny znak rozpoznawczy instytucji – i na których można było zawiesić życzenia czy oczekiwania względem muzeum i wspólnej przyszłości. Na stałą wystawę zaprosiliśmy sąsiadów i sąsiadki jeszcze przed jej oficjalnym otwarciem. Chcieliśmy, żeby byli pierwszymi gośćmi muzeum, żeby czuli, że są dla nas ważni, nie mniej niż goście z zagranicy.

Zachęcaliśmy szczególnie starsze osoby, by dzieliły się z nami swoimi wspomnieniami z wojennych i powojennych czasów. Organizowaliśmy spektakle i wykłady performatywne z udziałem osób sąsiedzkich, na których dziewięćdziesięciolatka ze swoją opowieścią i historią mogła spotkać się z muranowskim nastolatkiem.

Niektórzy przychodzili, bo interesowała ich historia Muranowa, inni trafiali do nas przypadkiem. Podejście to – zainteresowanie lokalnymi opowieściami, pamięcią naszych sąsiadów – towarzyszyło nam przez kolejne lata funkcjonowania muzeum. Budowa tych relacji trwała lata, bo nie można powiedzieć, że mieszkańcy Muranowa przełamali lęk przed wejściem do POLIN, jak tylko zostały zdjęte płoty ogradzające miejsce budowy.

Płotów już nie ma, ale na wejściu widzów wita kontrola bezpieczeństwa, przypominająca tę na lotnisku. To nie jest w polskich muzeach standardem i wywołuje poczucie wyobcowania.

EC Osobiście miałam w związku z tym wiele dylematów – z pewnością nie ułatwiało to budowania relacji, a wręcz stawiało dodatkową barierę. Ale w ostatniej dekadzie w muzeach żydowskich na całym świecie miało miejsce wiele incydentów – do najgłośniejszych należał zamach terrorystyczny w Brukseli. Zrozumiałam, że jest to konieczne. Staramy się ogrywać te bramki w aktywno-artystyczny sposób – zagrały one na przykład w spektaklu o wolności, jaki zrobiliśmy z Teatrem 21.

IW Bazowaliśmy na doświadczeniach podobnych, nowoczesnych instytucji na całym świecie. Smutna historia ostatniej dekady nie sprawia oczywiście, że przejście przez bramki stało się przyjemniejsze dla publiczności. Ale z drugiej strony, coraz więcej ludzi rozumie, że żyjemy w niestabilnym, pełnym napięć świecie i że

wymaga to stosowania niekiedy uciążliwych środków bezpieczeństwa. Staramy się przy tym robić wszystko, żeby proces przechodzenia przez bramki był możliwie przyjazny i profesjonalny.

A nie wydaje wam się, że te wyjątkowo wysokie standardy bezpieczeństwa są przeszkodą dla polsko-żydowskiego dialogu? Nie chcę przez to zaprzeczać długiej historii polskiego antysemityzmu ani dyskutować z traumą, z którą żyją miliony Żydów. Jednak mieszkańcy Muranowa czy krakowskiego Kazimierza czują się dotknięci, gdy widzą, że szkolne wycieczki z Izraela odwiedzają ich w towarzystwie ochroniarza. Nie trzeba być antysemitą, by skojarzyć to z polityką historyczną Benjamina Netanjahu, nie mniej paranoiczną niż ta w wykonaniu naszej prawicy.

IW Sposób, w jaki wycieczki izraelskiej młodzieży poruszają się po Polsce, regulują umowy międzynarodowe – nie mamy na to wpływu. Nie zainspirowało nas to również do postawienia w muzeum bramek, o powodach mówiliśmy przed chwilą. Zachęcamy natomiast operatorów tych wycieczek, by odwiedzali Muzeum POLIN. Nasza wystawa opowiada tysiąc lat historii Żydów w Polsce i nie redukuje jej do tych najtragiczniejszych lat.

EC Muzeum organizowało też przez lata projekty na rzecz dialogu polskiej i izraelskiej młodzieży. Wychodziły wspaniale, choć trzeba pamiętać, że do takich projektów zgłaszają się głównie osoby, które są z gruntu otwarte na inną perspektywę.

Zagraniczni turyści – nie tylko z Izraela – to druga po mieszkańcach Muranowa grupa, do której adresujecie swoje działania.

IW Jest tych grup znacznie więcej. Mamy lokalną społeczność Muranowa, później Warszawę i jej okolice. Następnie turystów z Polski i, rzecz jasna, polskich Żydów. Odwiedzają nas również turyści zagraniczni, w tym turyści żydowscy. Proporcja widzów polskich do zagranicznych jest zmienna w ostatnich latach – od 70 do 30 na korzyść odwiedzających z Polski, do mniej więcej pół na pół.

Wyjeżdżamy też w kraj, na przykład z projektem *Muzeum na kółkach*. Od pandemii prowadzimy również program online. Zdarza się, że działamy międzynarodowo – organizujemy koncert w Izraelu albo Nowym Jorku. Ogromną akcją, która skleja te wszystkie społeczności, jest Akcja Żonkile, czyli upamiętnienie 19 kwietnia, rocznicy powstania w getcie warszawskim. Tradycja opowiadania o tym pierwszym miejskim zrywie w okupowanej Europie wypączkowała właśnie ze skali lokalnej, muranowskiej, do ogólnopolskiej, a dziś właściwie globalnej.

EC Muzeum prowadzi też działania dla aktywistów i aktywistek, którzy indywidualnie w swoich społecznościach działają na rzecz kultywowania pamięci – to dla nich powstała Nagroda POLIN. Ważną grupą są również mniejszości, z którymi współdziałamy, na przykład ukraińska czy romska. Są też specjalne programy wspierające osoby artystyczne i think tanki sieciujące

osoby pracujące w innych muzeach i galeriach, które są otwarte na eksperymentalne myślenie i wzajemną inspirację.

W ostatnich latach POLIN dało się poznać jako muzeum zaangażowane – na przykład w pomoc uchodźczyńiom po wybuchu pełnoskalowej wojny w Ukrainie.

IW Wraz z operatorem naszej restauracji zorganizowaliśmy projekt Kuchnia dla Ukrainy – dostarczaliśmy żywność dla mam z dziećmi.

EC Jak również rezydencje dla osób artystycznych z Ukrainy.

IW Podobnie jak w całej Polsce, wybuch wojny wywołał u nas odruch wsparcia. Poza tym mieliśmy osobiste kontakty z naszymi przyjaciółmi z Ukrainy. Imperialna wojna Rosji rezonuje z demonami przeszłości, o których opowiadamy na co dzień – zwłaszcza że Rosja fałszywie gra w niej kartą historyczną. Mamy w zespole osoby narodowości ukraińskiej, nasze koleżanki i koledzy mierzą się z tą traumą bezpośrednio.

Wreszcie, uważamy, że taka jest rola współczesnych instytucji kultury – zabierać głos, bo trzeba, bo dotyczy to naszej społeczności, bo sami jesteśmy wojną dotknięci.

EC Podobnie było zresztą w pandemii. Wybuchła, gdy przygotowywaliśmy się do wystawy *Tu Muranów* – wystawy o sąsiedztwie, bliskości, byciu razem. Jej otwarcie było wielokrotnie odraczane przez to globalne doświadczenie, które na jakiś czas zniosło bliskość. Kombinoowaliśmy, jak ją odzyskać, na przykład przez projekty

artystyczno-społeczne, które szybko reagowały na zmieniające się obostrzenia i przybierały formułę online, hybrydową bądź tę wyczekaną, bezpośrednią.

A potem wydarzył się 7 października 2023 roku – atak Hamasu na Izrael.

IW Wpłynął na naszą działalność znacznie silniej niż inne globalne kryzysy, chociaż nie mamy bezpośrednich związków z państwem Izrael, jak niektóre żydowskie muzea na świecie. Jednak Izrael jest dla nas niezwykle istotnym miejscem. Na poziomie historycznym – bo było to państwo częściowo zakładane przez polskich Żydów, ukształtowane przez polski ruch syjonistyczny oraz wojennych i powojennych uchodźców, ale również na poziomie emocjonalnym, bo część osób pracujących w muzeum i naszej społeczności ma rodziny i przyjaciół w Izraelu.

Jednocześnie dotyka nas antysemityzm. Nie chcę przez to powiedzieć, że antysemityzmem jest krytyka działań Izraela w Strefie Gazy – jednak cała ta sytuacja ośmieliła antysemitów, uczyniła ich agendę wypowiedalną w debacie publicznej. Oczekuje się od nas, że będziemy odpowiadać za działania i politykę Izraela – zapewne dlatego, że jesteśmy rozpoznawalni jako żydowska instytucja w Polsce, podczas gdy jesteśmy polską instytucją kultury opowiadającą historię społeczności Żydów polskich głównie nieżydowskim odbiorcom i odbiorcom. Zdarzyło się również, że któraś z zewnętrznych firm współpracujących odmówiła nam

swoich usług, manifestując w ten sposób sprzeciw wobec polityki Izraela. Dodajmy, że większość zespołu to nie są osoby żydowskie.

Do takiego stanu rzeczy znacząco przyczyniło się państwo Izrael, dokonując zbrodni wojennych na Palestyńczykach.

EC Bez dwóch zdań. Chciałabym to wyraźnie powtórzyć: nie uważamy, że krytyka państwa Izrael za działania w Gazie jest przejawem antysemityzmu.

IW Chociaż osoby, które krytykują Izrael za to, co robi w Gazie, również potrafią być antysemitami.

Jednak wasza krytyka tych działań nie wybrzmiewa dziś głośno. Nie stajecie po stronie palestyńskich ofiar tak, jak stanęliście po stronie tych ukraińskich. Dyrekcja POLIN wydała kilka oświadczeń, w których pojawia się wątek współczucia cywilnym ofiarom tego konfliktu, jednak każde zaczyna się od wspomnienia 7 października – jakby w roli usprawiedliwienia tego masowego cierpienia.

IW Porównanie konfliktu izraelsko-palestyńskiego do rosyjsko-ukraińskiego jest nieuczciwe na wielu poziomach, choćby wobec Ukrainy, bo władze Ukrainy nie rozpoczęły tej wojny od ataków terrorystycznych na Rosję. A 7 października powraca, bo w istocie zapoczątkował tę aktualną fazę konfliktu. Był traumatycznym wydarzeniem dla całej społeczności żydowskiej, w tym wielu naszych pracowników i przyjaciół. W wyniku ataku bojowników Hamasu porwany został i zginął nasz bliski

współpracownik, Alex Dancyg, orędownik dialogu izraelsko-palestyńskiego.

EC 7 października nie jest usprawiedliwieniem dla działań Izraela. Ale jest historycznym faktem, którego nie możemy unieważnić. Ofiary 7 października były realne. Ofiary palestyńskie w Gazie są realne. Ważne, żeby podkreślać skalę dysproporcji, by to zestawienie nie stawało się nadużyciem. Skala tego konfliktu, spirali przemocy, śmierci i cierpienia ludności cywilnej w Gazie wywołuje rozpacz i słuszny sprzeciw. Z perspektywy takiej placówki jak nasza – polskiej instytucji zajmującej się historią i współczesnością mniejszości żydowskiej w Polsce – ta wojna przełożyła się też na realne wyzwania tu, w Polsce. Jak mówił Kuba, niechęć do rządu Izraela zaczęła być przekładana na całą diasporę żydowską. Również bardzo niejednorodną w swoich ocenach polityki Izraela, nieraz bardzo krytyczną. Ale w debacie publicznej dochodzą do głosu skróty myślowe, język polaryzacji. Wzrost antyżydowskich nastrojów, wykluczenia, zerwanie współpracy budzą wśród polskich Żydów i Żydówek uzasadniony lęk, którym w oczywisty sposób chcemy również się opiekować.

Ważne jest chyba też to, że oświadczenia dyrekcji odwzorowują różnorodność postaw w samym muzeum. Wszyscy zgadzamy się co do tego, że w Strefie Gazy dzieje się zło, które należy nazwać złem i dyrektor również o tym mówił. Jednak w interpretacji wielu szczegółów tego konfliktu jesteśmy podzieleni. Podam przykład: ja jako osoba

prywatna nazywam działania Izraela w strefie Gazy ludobójstwem, dla części osób pracowniczych to nadużycie.

IW Sprawa budzi tak wiele emocji, że potrzebowaliśmy osobnego kanału wymiany, w którym możemy siebie posłuchać, wszystko z siebie wyrzucić, podzielić się swoimi doświadczeniami i perspektywami. Organizowaliśmy na ten temat wewnętrzne spotkania całego zespołu, z czynnym udziałem dyrekcji muzeum. Dyskutujemy, spieramy się i wyrażamy otwarcie swoje indywidualne opinie i uczucia. Moim zdaniem bez tej synergii nie da się robić muzeum.

Przed 7 października były jednak dekady okupacji Strefy Gazy i blokada palestyńskich dążeń do niezależności.

Nie chcę w ten sposób usprawiedliwiać zbrodni dokonanych przez bojowników Hamasu – jednak to również historyczne fakty, które układają się w ciąg przyczynowo-skutkowy.

EC Przez lata mówiliśmy sobie, że nie zajmujemy się bieżącą polityką Izraela, tylko historią żydowską i współczesnym życiem żydowskim w Polsce – ale ta polityka po 7 października nas dopadła i stała się permanentnym elementem naszego funkcjonowania.

IW Część naszego programu poświęcamy na wyjaśnianie złożoności sytuacji na Bliskim Wschodzie – podcasty, debaty, konferencje naukowe. Nie chodzi o fałszywe symetryzowanie, ale fakty, na podstawie których odbiorcy będą mogli wyrobić swoje własne zdanie. Strony mają dwie wykluczające się narracje i obie znajdują argumenty,

by stworzyć ciąg przyczynowo-skutkowy tłumaczący przemoc. A ona nigdy nie jest rozwiązaniem – oddala nas od jedynego możliwego sposobu na zakończenie konfliktu, czyli negocjacji i porozumienia.

Obrazy ze Strefy Gazy w nieunikniony sposób kojarzą się z tragedią narodu żydowskiego. Tysiące cywilnych ofiar, ludzie, którzy nie mają dokąd uciekać. Historia się powtórzyła? Ofiara stała się katem?

IW Bardzo trudno znaleźć język, by to na bieżąco opisać.

Prosta analogia historyczna z gettem jest obrazowa, ale ma sporo ograniczeń. Doniesienia ze Strefy Gazy są przerażające. Morze ruin i cierpienie cywilnych ofiar narzucają skojarzenia z przeszłością i będą wpływać na percepcję i nauczanie o Holokauście. Dla polskiej młodzieży wojna ta jest doświadczeniem pokoleniowym. Nie mamy jeszcze odpowiedzi, jak to opisywać, jak o tym uczyć, ale zastanawiamy się nad tym, pytamy o to mądrych ludzi – właśnie zorganizowaliśmy na ten temat międzynarodową konferencję naukową.

Przede wszystkim jednak ta okrutna wojna musi się skończyć. Trzeba znaleźć rozwiązanie polityczne dla obu krajów. Dopiero wówczas, gdy kurz opadnie, będziemy mogli w pełni ocenić skutki tej wojny. Taka jest też rola muzeów zajmujących się historią – opowiadanie o faktach. Bez budowania nęcącej społecznie narracji opartej na popularnych opiniach czy odczuciach, choćby nawet najbardziej nam bliskich, ludzko.

EC W działaniach artystycznych widzę przestrzeń do tworzenia bardziej swobodnych, nieskrępowanych wypowiedzi, w tym wyrażania sprzeciwu wobec przemocy, wobec której nie możemy być obojętni. Oczywiście mamy świadomość, że język sztuki ma niewielki wpływ na wielką politykę. Ale potrafi reagować na trudną rzeczywistość szybciej niż deskryptywny język faktów historycznych. Znakomita część współczesnej sztuki żydowskiej jest o poczuciu zagubienia, lęku, bezradności też o solidarności z ofiarami i osobami cierpiącymi w Gazie – można było to zobaczyć w 2024 roku w POLIN w ramach rotacyjnej wystawy *Jesteśmy tutaj*. Czy przykład inicjatywy z tego roku – flaga HELLP Moniki Drożyńskiej, która zawisła przy naszym muzeum na zakończenie wystawy *1945. Nie koniec, nie początek*, przejmując wszystkie maszty przed muzeum. To ważny i mocny gest w przestrzeni publicznej. Wizualny krzyk łączący słowa „hell”, czyli „piekło” i „help”, czyli „pomoc”, który niósł antywojenne, antyprzemocowe przesłanie, zadając jednocześnie pytanie, czy słyszymy dziś tych, którzy wołają. I czy potrafimy na to wołanie odpowiedzieć – nie tylko odruchem, ale też świadomością konsekwencji.

[03.01.2026]

Autorzy i autorki

Jakub Majmurek – filmoznawca, eseista, publicysta. Aktywny jako krytyk filmowy, pisuje także o literaturze i sztukach wizualnych. Absolwent krakowskiego filmoznawstwa, Instytutu Studiów Politycznych i Międzynarodowych UJ, studiował też w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Publikuje m.in. w „Tygodniku Powszechnym”, „Gazecie Wyborczej”, OKO.press, „Aspen Review”. Współautor i redaktor wielu książek filmowych, ostatnio (wspólnie z Łukaszem Rondudą) *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*.

Daniel Muzyczuk – kurator i krytyk sztuki, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, wykładowca w szkole doktorskiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej. Laureat Grand Prix w konkursie Igora Zabła (2011 rok), nagrody Sybilla za Najlepszą Wystawę Sztuki (2012 rok) oraz za Najlepszą Publikację (2016 rok), jak również Nagrody Litewskich Krytyków Sztuki za rok 2023.

Joanna Mytkowska – krytyczka i historyczka sztuki, kuratorka wystaw. Dyrektorka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Agnieszka Wiśniewska – w latach 2009–2025 redaktorka naczelna KrytykaPolityczna.pl, w latach 2009–2015 koordynatorka Klubów Krytyki Politycznej. Absolwentka polonistyki na UKSW, socjologii na UW i studiów podyplomowych w IBL PAN. Autorka biografii Henryki Krzywonos *Duża Solidarność, mała solidarność* i wywiadu rzeki z Małgorzatą Szumowską *Kino to szkoła przetrwania*. Redaktorka książek filmowych m.in. *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*.

Waldemar Tatańczuk – performer, twórca instalacji, kurator. Ukończył Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (dyplom w pracowni malarstwa prof. Mariana Stelmasika). Od 1988 roku występuje jako performer. Prezentował swoje akcje w licznych ośrodkach artystycznych w Europie i Azji, biorąc udział m.in. w prezentacjach: Asiatopia (Bangkok, Tajlandia), KIPAF (Seul, Korea Południowa), Differences (Warszawa). Tatańczuk był jednym z współtwórców i kuratorem Europejskiego Festiwalu Sztuki Performance (EPAF) oraz współzałożycielem Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Od 2010 do 2025 roku pełnił funkcję dyrektora Galerii Labirynt.

Basil Kerski – niemiecko-polski menadżer kultury, redaktor, politolog i eseista pochodzenia iracko-polskiego, od 2011 do 2025 roku dyrektor Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku.

Michał Sutowski – politolog, absolwent Kolegium MISH UW, tłumacz, publicysta. Członek zespołu Krytyki Politycznej oraz Instytutu Krytyki Politycznej. Współautor wywiadów rzek z Agatą Bielik-Robson, Ludwiką Wujec i Agnieszką Graff. Autor książki *Aleksander Kwaśniewski. Biografia polityczna. Tom I 1954–1995*. Píše o ekonomii politycznej, nadchodzącej apokalipsie UE i nie tylko. Robi rozmowy. Długie.

Magdalena Komornicka – historyczka sztuki, członkini zespołu programowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako kuratorka programu performatywnego. Kierowniczka Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych, który od kwietnia 2024 roku jest oddziałem MSN. Wcześniej kuratorka w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki.

Katarzyna Kowalewska – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Sztuki

na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Bada konflikty i napięcia w teatrach publicznych w Polsce. Autorka tekstów o teatrze i książkach. W KP zajmuje się m.in. komunikacją.

Andrzej Szczerski – dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie (od 2020 roku), historyk i krytyk sztuki, wykładowca i kierownik muzealnych studiów kuratorskich (2005–2011) w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykładał także na Uniwersytecie Goethego we Frankfurcie nad Menem (2003) i na Uniwersytecie St. Andrews w Wielkiej Brytanii (2004). Jest autorem wielu publikacji oraz kuratorem wystaw *Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX wieku* w Pałacu w Wilanowie w 2006 roku, *Symbolism in Poland and Britain* w Tate Britain w Londynie w 2009 roku, *Modernizacje 1918–1939. Czas przyszły dokonany* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2010 roku, *The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland* w Centre for Fine Arts BOZAR w Brukseli w 2011 roku.

Martyna Nowicka – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka. Doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce, absolwentka teatrologii i historii sztuki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i programu CuratorLab na Konstfack (Sztokholm). Zajmuje się zagadnieniami

związanymi z dwudziestowiecznym muzealnictwem, szczególnie zaś z rozwojem muzeów sztuki. Pracuje na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej. Pracowała w Muzeum Fotografii w Krakowie oraz publikowała między innymi w „Gazecie Wyborczej”, „Magazynie Szum” i „Tygodniku Powszechnym”. Razem z Leoną Jacewską i Arkadiuszem Półtorakiem prowadziła w Krakowie Elementarz dla Mieszkańców Miast.

Ewa Chomicka – antropolożka kultury, kuratorka sztuki współczesnej, muzealniczka. Kieruje Laboratorium Praktyk Muzealnych w Muzeum POLIN, komórką zajmującą się rozwojem współpracy między muzeum i osobami artystycznymi, a także interdyscyplinarnych inicjatyw, łączących ze sobą sztukę współczesną, badania i aktywizm.

Jakub Woźniak – pełnomocnik dyrektora ds. komunikacji i marketingu. Absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Komunikacją społeczną zawodowo zajmuje się ponad 25 lat. Od 2016 roku jest kierownikiem działu komunikacji Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. W roku 2020 objął stanowisko pełnomocnika dyrektora Muzeum ds. komunikacji i marketingu.

Kaja Puto – redaktorka naczelna KrytykaPolityczna.pl. Dziennikarka, redaktorka i komentatorka spraw

międzynarodowych. Specjalizuje się w regionie Europy Wschodniej, Kaukazu Południowego i Niemiec. Pasjonuje się tematyką przemian społecznych, urbanistyki i transportu, w tym szczególnie kolejnictwa. Laureatka Polsko-Niemieckiej Nagrody Dziennikarskiej im. Tadeusza Mazowieckiego (2020), nominowana do Grand Press (2019) i Nagrody PAP im. Ryszarda Kapuścińskiego (2024). Publikuje w mediach polskich, niemieckich i międzynarodowych. Związana ze stowarzyszeniem n-ost – The Network for Reporting on Eastern Europe. W latach 2015–2018 wiceprezeska wydawnictwa Korporacja Ha!art. Absolwentka MISH i filozofii UJ, studiowała także wschodoznawstwo w Berlinie i Tbilisi.

Spis treści

- 5 Muzea w czasach polikryzysu
[*Agnieszka Wiśniewska*]
- 9 Awangarda w mieście kryzysu.
Jak działa dziś Muzeum Sztuki w Łodzi?
[*Jakub Majmurek rozmawia
z Danielem Muzyczukiem*]
- 22 Dwa tysiące wydarzeń rocznie.
Co dokładnie dzieje się w warszawskim
Muzeum Sztuki Nowoczesnej?
[*Agnieszka Wiśniewska rozmawia
z Joanną Mytkowską*]
- 36 Kiedy galeria sztuki staje się
miejscem oporu
[*Jakub Majmurek rozmawia
z Waldemarem Tatarczukiem*]

- 50 Nie ma solidarności bez praw
człowieka, które obejmują „obcych”.
Lekcja z Gdańska
[*Michał Sutowski rozmawia*
z Basilem Kerskim]
- 78 Pawilon Tańca startuje nad Wisłą.
Eskapizm dla wybranych czy otwarta
miejska scena?
[*Katarzyna Kowalewska rozmawia*
z Magdaleną Komornicką]
- 88 Narodowe, czyli dla wszystkich
[*Martyna Nowicka rozmawia*
z Andrzejem Szczerskim]
- 104 Muzeum POLIN. Między historią Żydów,
antysemityzmem a cierpieniem
Palestyńczyków
[*Kaja Puto rozmawia z Ewą Chomicką*
i Jakubem Woźniakiem]
- 117 Autorzy i autorki

Muzea w czasach polikryzysu

Warszawa 2026

Copyright © for this edition by

Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego, 2026

Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-68267-97-6

Redakcja: *Kaja Puto, Łukasz Łachecki, Patrycja Wieczorkiewicz*

Współpraca redakcyjna: *Dominika Wróblewska, Vendula Czabak*

Korekta: *Urszula Roman*

Projekt graficzny serii, skład i łamanie: *Marcin Hernas* | tessera.org.pl

Koordinacja projektu: *Martyna Jałoszyńska, Kaja Puto*

Publikacja powstała w ramach realizacji przedsięwzięcia
„Muzea w czasach polikryzysu” finansowanego przez
Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności (KPO).



Rzeczpospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU



Wydawnictwo Krytyki Politycznej

ul. Jasna 10, lok. 3

00-013 Warszawa

redakcja@krytykapolityczna.pl

krytykapolityczna.pl/wydawnictwo

Publikacja bezpłatna – nieprzeznaczona do sprzedaży

Twoje lewicowe medium potrzebuje Twojego wsparcia

Dołącz do społeczności: załóż konto,
komentuj, czytaj, słuchaj, oglądaj,
przyjdź na spotkania i wykłady.
Wspieraj nas.



Wspieraj

