

Martyna Nowicka-Wojnowska

Chybiając do celu.

Uwagi o niezrealizowanych projektach muzeów

W 2015 roku podjęłam się tłumaczenia *Krótkiej historii kuratorstwa* Hansa Ulricha Obrista. W książce tej, złożonej z wywiadów z jedenaściorgiem kuratorek i kuratorów, których praktyki ukształtowały współczesne rozumienie tego zawodu, moją uwagę zwróciło pytanie łączące wszystkie rozmowy, a mianowicie – pytanie o niezrealizowane projekty. Kiedy, już po przetłumaczeniu książki, przygotowywałam się do rozmowy z jej autorem, przekonałam się, że to pytanie powraca właściwie we wszystkich przeprowadzanych przez niego wywiadach, niezależnie od tego, czy jego rozmówcami są artyści, architekci czy kuratorzy (Obrist 2020)¹. Pod wpływem tego impulsu zdecydowałam się połączyć badanie historii XX-wiecznego muzealnictwa z zamiłowaniem do utopijnych projektów architektonicznych, manifestów artystycznych czy wreszcie powieści *science fiction*. Badanie niezrealizowanych koncepcji muzeów okazało się dużym wyzwaniem: o ile opracowań dotyczących realizacji, szczególnie tych najważniejszych, nie brakuje, literatura dotycząca projektów niezrealizowanych jest bardzo znikoma. Wyzwanie wydawało się jednak godne podjęcia nie tylko z uwagi na braki w literaturze z porządku historii sztuki, ale i na badawczą koniunkturę w rozmaitych nurtach nowej humanistyki – w tym zainteresowanie narracjami kontrfaktualnymi w naukach historycznych czy powracające od lat dziesięćdziesiątych zainteresowanie widmontologią. W niniejszym tekście chciałabym przedstawić kilka argumentów na rzecz rozwijania tego typu badań.

Tytuł niniejszego tekstu jest parafrazą tekstu poświęconego Cedrikowi Price'owi, architektowi-wizjonerowi i współautorowi projektu Fun Palace – jednego z najsłynniejszych niezrealizowanych projektów muzealnych, który wywarł jednak przemożny wpływ na inne realizacje. Podsumowując przedsięwzięcia urodzonego w 1934 roku brytyjskiego architekta, Roy Landau pisze, że Price w swojej praktyce *was aiming to miss* – a zatem: celował, by chybić (Landau 1985: 7). Odwracając to sformułowanie, postanowiłam zająć się projektami, które nazwać

1 Temat ten doczekał się nawet osobnej rubryki w magazynie „Flash Art”. Por. Obrist 2020.

można „chybieniem do celu”, za cel uznając zmianę sposobu myślenia o muzeum sztuki zachodząca w XX wieku. Projektu Price’a (i Joan Littlewood) nie zrealizowano według pierwotnych zamierzeń. Chybiając w ten sposób, architekt ofiarował jednak innym ważny punkt odniesienia. Projekt stał się inspiracją dla architektury Centre Pompidou stworzonej przez Renzo Piano i Richarda Rogersa, a wizja otwartej struktury, która umożliwiałyby widzom nie tylko bierny odbiór sztuki, ale także aktywne decydowanie o kształcie własnej wizyty, stawała się coraz bardziej kusząca na przełomie XX i XXI wieku. Do projektu Fun Palace w ostatnich latach nawiązywali m.in. projektanci The Shed w Nowym Jorku. Obok Fun Palace można mnożyć przykłady wielu innych „wyśnionych muzeów”, które wywarły wpływ na rzeczywiste instytucje, kształtujące dwudziestowieczne i współczesne życie artystyczne. Chociaż międzynarodówka nie stworzyła publicznego muzeum ze zbiorami obejmującymi cały świat, które marzyło się już rosyjskim kosmistom pod koniec wieku XIX, a Oskar Hansen nie dopasował architektury w Skopje do zmiennych muzealnych potrzeb, ich koncepcje przyczyniły się na różne sposoby – podobnie jak projekt Price’a i Littlewood – do redefinicji pojęcia muzeum.

Zajmowanie się podobnymi projektami może wydać się uzasadnione w kontekście rosnącej już od trzech dekad popularności narracji kontrfaktualnych w naukach historycznych, o której świadczy choćby wydanie zbioru esejów: *Virtual History. Alternatives and Counterfactuals* (1997) pod redakcją Nialla Fergusona czy zredagowanego przez Roberta Cowleya tomu *What If?* (1999). Lektura kontrfaktualnych tekstów poświęconych zjawiskom historycznym paradoksalnie zniechęciła mnie do spekulacji biorącej za punkt wyjścia pytanie zawarte w tym ostatnim tytule. Według Catherine Gallagher, autorki książki o historii narracji kontrfaktualnych, kluczową cechą takich opowieści jest „oparcie analitycznego czy opisowego dyskursu na kontrfaktualno-historycznej hipotezie, definiowanej jako wyrażone pośrednio lub bezpośrednio hipotetyczne, warunkowe przypuszczenie dotyczące czasu przeszłego przeprowadzone w sytuacji, gdy uprzednie wydarzenie jest niezgodne z faktami” (Gallagher 2018: 2). Warto podkreślić, że w ostatnich latach podobne hipotezy stawia się coraz chętniej nie tylko w twórczości literackiej i dyskursie historycznym, ale także w badaniach kulturoznawczych (por. m.in. Sugiera 2018). W przeciwieństwie do autorów, którzy w swoich naukowych rozważaniach stawiają pytania o losy dynastii czy państw w sytuacji, gdyby losy bitwy czy wojny potoczyłyby się inaczej, nie podejmują jednak próby odpowiedzi na pytanie „Co by było, gdyby?”. Moim celem nie jest ustalenie, jak wyglądałaby rzeczywistość, gdyby któryś z prezentowanych projektów udało się zrealizować. Zależy mi raczej na tym, by pokazać źródła przemian w myśleniu o muzeum sztuki, często leżące w innych dziedzinach nauki; na sprawdzeniu, jak impulsy te oddziaływały na rzeczywistość.

Słowo „impuls”, odnoszące się do wizjonerskiego projektu nie pada tutaj przypadkowo. Myśląc nad statusem opisywanych przeze mnie koncepcji muzeum, sięgnęłam po klasyczną analizę utopijnych form we współczesnej kulturze, czyli *Archeologie przyszłości* Frederika Jamesona. W jednym z pierwszych rozdziałów tej

książki autor wprowadza rozróżnienie między dwoma przejawami kultury utopijnej: obejmującymi całe systemy „programami” oraz „impulsami”, skupiającymi się na przeobrażeniu konkretnych zjawisk. To rozróżnienie nie ma jednak charakteru wartościującego. Z proponowanej przez Jamesona perspektywy lokalne impulsy zasługują na równie dużą uwagę co wielkie, totalizujące projekty.

Dla Jamesona reprezentatywnymi przykładami programów utopijnych – bezpośrednimi „spadkobiercami” oddzielonej od reszty świata wyspy Morusa – są między innymi programy reformy miast. Zaczynając od architektury, twórcy utopijnych modeli dążyli do odmiany wszystkich aspektów ludzkiego życia. Wektor skalowania można jednak odwrócić, spoglądając na miasto jako quasi-totalność, w obrębie której da się pomieścić wiele pomniejszych spekulatywnych projektów. „A skoro już wśród fundamentalnych form utopijnej wyobraźni wskazaliśmy miasto (podobnie jak wioska, miasto jest odzwierciedleniem wszechświata) – pisze Jameson – może powinniśmy też odnaleźć utopijną inwestycję w jednostkowym budynku – monumentalnej części, która nie może być całością, a jednak stara się ją wyrażać” (Jameson 2011: 4). Podobnie jak miasto, synekdochą większego projektu utopijnego może być więc pojedyncza budowla (jak choćby muzeum). Nie trzeba zresztą, by odzwierciedlała wiernie systemowy sposób myślenia, pewien *masterplan* – wystarczy, że wprowadza do rzeczywistości **impuls**, sugestię. Istotne w tym kontekście są dwa spostrzeżenia Jamesona. Po pierwsze, jak zauważa, każda utopijna narracja jest z konieczności ograniczona, definiuje ją bowiem usytuowane doświadczenie. Po drugie, punktem wyjścia dla utopii, w przeciwieństwie do sielanki, jest nie tyle gotowa wizja szczęśliwego społeczeństwa, co wola naprawy zastanego świata – wyrugowania istniejących nierówności, podskórnej przemocy, niesprawiedliwych stosunków, niewygód życia. Jak pisze autor, „utopista łączy w sobie umiejętność rozpoznawania problemu, który należy rozwiązać, i wynalazczą pomysłowość pozwalającą proponować i sprawdzać nowe rozwiązania” (Jameson 2011: 12). Dlatego właśnie niezbędnym warunkiem do pomyślenia całościowego utopijnego projektu jest enklawa: wyspa czy samowystarczalne miasto, w których ustroju zapisana jest zasadnicza zmiana dotycząca stosunków własności, administracji czy pożądania (Jameson 2011: 14–15).

Intuicje Jamesona łatwo potwierdzić na przykładzie muzeum, który Alexander Bogdanow opisuje w swojej powieści science fiction *Czerwona gwiazda* (1908). Opisane przez Bogdanowa muzeum czerpie w równym stopniu z filozofii kosmistów, upatrującej w tej instytucji mesjańskiego potencjału, umożliwiającego synom wskrzeszenie ojców, oraz wizji społeczeństwa złożonego z równych jednostek, posługujących się jednym językiem, odnoszącej się do wspólnego, prezentowanego w muzeum kanonu przedstawień. To właśnie muzeum, obok fabryki, szpitala i „kolonii dziecięcej”, czyli placówki wychowawczej, jest przestrzenią reprezentatywną dla marsjańskiej tożsamości. Chociaż Bogdanow opisuje (pokrótce) zarówno prezentowaną we wnętrzu gmachu sztukę, jak i muzealną architekturę, harmonijnie wpisującą się w otoczenie, dzieła pełnią tu rolę narzędzi służących formułowaniu

opowieści o społeczeństwie. Analizując działalność spekulatywnego muzeum, nie sposób więc odbiec od sposobu konstruowania szerszej wizji świata – alternatywnej rzeczywistości, w której spełnia się sen o wspólnotowym, równym społeczeństwie, pracującym razem na rzecz rozwoju. Wizja ta nie była jednak ledwie idiosynkratyczną wizją autora.

Książki napisanej przez Bogdanowa, polityka Socjaldemokratycznej Partii Rosji i bezpośredniego konkurenta Lenina w walce o przywództwo nad frakcją bolszewików, nie sposób czytać ignorując szerszy kontekst społeczno-polityczny. Sama zresztą powieść jest – podobnie jak później książki powstające w nurcie realizmu socjalistycznego – raczej nośnikiem pewnej wizji świata, niż dziełem o rozwiniętej warstwie literackiej. Opowieść o wizycie matematyka Leonida na Marsie, tytułowej czerwonej gwiazdzie, nosi zresztą podtytuł „bolszewicka utopia”. Książka Bogdanowa – utopijna powieść o idealnym porządku społecznym wpisuje się w rosyjską tradycję literacką i filozoficzną. Punktami odniesienia dla autora mogły być teksty takie jak niedokończony *Rok 4338* (z 1838 roku) księcia Władimira Odojewskiego czy *Sen* dekabrysty Aleksandra Ulybyszewa (wydany w 1819 roku), które w formie literackiej łączą analizę społeczną i refleksję filozoficzną. Co najmniej równie ciekawym punktem wyjścia dla lektury *Czerwonej gwiazdy* są aktualizacje utopijnych wizji autora, które zaistniały po publikacji książki – niekoniecznie, zresztą, w domenie literatury.

Od początku swojego istnienia (za który uznać można otwarcie Wielkiej Galerii w Luwrze pod koniec wieku XVIII) publiczne muzea sztuki służyły cementowaniu wspólnot narodowych. Prezentacja napoleońskich zdobyczy w Luwrze, obiektów ze wszystkich zakątków imperium w British Museum, a później także Victoria&Albert Museum, „narodowe” kolekcje sztuki w bawarskim Germanisches Nationalmuseum czy praskim Varterländisches Museum, pokazywały możliwości narodów w zakresie konserwacji i ochrony zbiorów – wspólnego dziedzictwa. Bogdanow, który swoje zainteresowanie instytucją muzeum zawdzięczał zapewne filozofii Nikołaja Fiodorowa, muzeum na Marsie uniezależnił od koncepcji narodowych. Było to możliwe dzięki zmianie zakresu wspólnoty z narodowej na globalną, z uczynienia planety „bolszewicką utopią”, zamieszkałą przez jedną rasę androgynicznych istot, przedkładających kolektywne dobro nad jednostkowe czy narodowe interesy. Ten właśnie aspekt świata przedstawionego w *Czerwonej gwiazdzie* okazał się szczególnie inspirujący z perspektywy świata sztuki. Sposób myślenia Bogdanowa o muzeum na Marsie – instytucji sztuki stworzonej przez społeczność równych sobie jednostek – wpłynął na kształt Muzeum Kultury Malarskiej. Muzeum założone tuż po rewolucji październikowej miało realizować opisane przez Bogdanowa założenie instytucji stworzonej dla szerszej – już nie narodowej, a globalnej wspólnoty. Z twórcami MKM spotkał się w Moskwie Alfred Barr, pierwszy dyrektor nowojorskiego Museum of Modern Art: prowadzona przez niego instytucja w swoich założeniach prezentowała osiągnięcia globalnej sztuki współczesnej, nie koncentrując się na budowaniu przy pomocy prezentowanych zbiorów narodowej tożsamości.

Trudno oczywiście traktować nowojorskie Museum of Modern Art, powstałe w zgoła innych warunkach społeczno-politycznych, jako materializację utopii Bogdanowa, ale prześledzenie związków między utopijnym rosyjskim impulsem do myślenia o sztuce jako przestrzeni globalnej wspólnoty a praktyką Barra, może prowadzić do inspirujących wniosków teoriopoznawczych. Dotyczą one tyleż trwałości utopijnych impulsów w kulturze nowoczesnej, co „ślepych plamek” w tradycyjnej historii sztuki i muzealnictwa. Analizę muzeów z perspektywy historyczno-artystycznej wzbogacano co prawda – zwłaszcza w ciągu ostatnich trzech dekad, a w szczególności po wydaniu *The New Museology* pod redakcją Petera Virgo – o perspektywę społeczną, pokazując je nie tylko jako miejsca prezentacji sztuki, ale podkreślając ich znaczenie dla reprodukcji obowiązujących wzorców oraz tworzenia obrazów nowej przyszłości². Jak sądzę, historia sztuki wciąż gospodaruje niewystarczająco wiele miejsca dla spekulatywnych sposobów poznania. Koncepcje takie jak muzeum na Marsie, „składane” muzeum-instrument Oskara Hansena zaprojektowane dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Skopje czy wreszcie nieistniejące muzeum wyłaniające się z manifestów futurystów, powstawały z myślą o nowej rzeczywistości społecznej, która miała jednocześnie warunkować ich funkcjonowanie. Muzeum Bogdanowa jest instytucją globalnej wspólnoty, przestrzenią spędzania czasu wolnego, przypominającą jednocześnie o nowym (z punktu widzenia Ziemiańsina) łańdźu społecznym. Fun Palace Joan Littlewood i Cedrika Price’a jest wyrazem przekonania o nadchodzącym świecie, w którym praca przestaje odgrywać w życiu jednostek kluczową rolę, a czas wolny przeznaczać można na rozwój. Dzięki Muzeum Kultury Malarskiej, Centre Pompidou czy The Shed podobne marzenia zyskały nowe życie, ale efektem owych „reanimacji” nie były ledwie proste powroty modernistycznego utopizmu. W każdym ze wspomnianych przypadków utopijne impulsy przyczyniły się do powtórnej artykulacji społecznej i kulturowej roli muzeum, odmieniając tym samym rzeczywistość doświadczaną „tu i teraz”.

Naprzeciw Bogdanowa i Fun Palace można wyróżnić wiele podobnych projektów, które nie odegrały jednakowoż znaczącej roli w czasie swojego powstania – radykalny projekt zniszczenia muzeów przez futurystów, czy futurystyczny zespół ruchomych pawilonów wystawowych Jana Głuszaka *Dagaramy* (Kiecko 2018: 122–155). Nie zawsze też redefinicja koncepcji muzeum sztuki była zadaniem, która stawiali przed sobą ich twórcy. Mimo to również w takich przypadkach warto wskazywać na zbieżność tych niezrealizowanych projektów z przemianami, które w XX wieku przeszło muzeum sztuki (jak i samo pojęcie muzeum). Kluczem do takiego myślenia jest dla mnie koncepcja preposternej historii sztuki, którą w swojej książce *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* szkicuje Mieke Bal. Holenderska badaczka, przyglądając się połączeniom pomiędzy sztuką współczesną a *oeuvre* Caravaggia, zamiast jednostronnie szukać wpływów malarza

2 Wątek ten można było prześledzić choćby na wystawach powstałych z okazji stulecia rewolucji październikowej, takich jak *Revolution: Russian Art 1917–1932*, Royal Academy of Arts, Londyn, 11.02 – 17.04 2017, *Imagine Moscow*, Design Museum, Londyn, 15.03 – 4.06.2017.

w praktykach współczesnych jej twórców, zauważa, że ich dzieła również kształtują krytyczne postrzeganie sztuki barokowej.

To zestawienie odsyła wcześniejsze prace jeszcze dalej w przeszłość. Takie re-wizje sztuki barokowej nie łączą przeszłości z przyszłością, jak dzieje się w wypadku źle pomyślanego prezentyzmu, ani nie czynią przeszłości obiektem możliwym do zrozumienia, jak w problematycznym pozytywistycznym historyzmie. Pokazują za to, jak możemy sobie radzić z „przeszłością dziś”. Odwrócenie, które to, co chronologicznie wcześniejsze („-pre”) czyni następstwem własnego późniejszego recyklingu („post”), chciałabym nazwać historią preposteryjną (Bal 1999: 6–7).

Bal zaznacza, że kwestię współczesnego warunkowania spojrzenia na dawne dzieła wielokrotnie poruszali badacze, a szczególnie – historycy literatury. Tym, co odróżnia jej koncepcję od wcześniejszych ujęć tematu, jest stosunek do czasowej relacji następowania – uznawanej nie za ograniczenie, które teoretyczka musi przezwyciężyć, ale raczej sytuację sprzyjającą bogatszej lekturze prezentowanych dzieł. Zgodnie z takim rozumieniem przywoływani przez nią artyści, tacy jak Dottie Attie, Ken Aptekar czy David Reed nie tylko cytują barokowe dzieła, ale ich prace rzucają nowe światło na źródło, na które się powołują.

Mechanizm działania preposteryjnej historii sztuki Bal zestawia z Freudowskim pojęciem opóźnionego działania, *Nachträglichkeit* (Bal 1999: 9). Wydaje się on szczególnie przydatny dla rozumienia proponowanej przez badaczkę koncepcji. Termin, dotyczący powstawania traumy, zakłada, że proces ten przebiega pomiędzy dwoma wydarzeniami, z których żadne samo w sobie nie musi być traumatyczne. Pierwsze z nich następuje we wczesnym dzieciństwie, a ponieważ jednostka pozbawiona jest narzędzi by je zrozumieć, zostaje zapomniane. Dopiero po drugim, późniejszym wydarzeniu, wcześniejsze zostaje „odpomniane” i staje się źródłem traumy³ (por. Leuys 2015: 109–137). Bal postuluje porzucenie tej rygorystycznej Freudowskiej interpretacji i chociaż w jej rozumieniu preposteryjna historia sztuki wiąże ze sobą dwa wydarzenia, połączenie między nimi jest obustronne. Źródło cytatu nie zostaje zapomniane, przeciwnie – cytujący świadomie powołuje się na wcześniejsze dzieła, a praktyka cytowania pozwala nam pomyśleć oryginał na nowo. Korzystając z psychoanalitycznego słownika, pisanie preposteryjnej historii sztuki porównać można do terapii, w trakcie której pierwotne wydarzenie zostaje rozpoznane, a wzajemna relacja przyszłości i przeszłości wyraźnie zarysowana. Bal wyobraża sobie czas historyczny nie jako biegnącą wciąż naprzód linię postępu, lecz płaszczyznę dwukierunkowego ruchu i ciągłej komunikacji.

W centrum zainteresowania Bal znajduje się nie proste następstwo dwóch faktów, ale proces zapożyczania, kadrowania, przycinania fragmentu źródłowego do współczesnych potrzeb. To właśnie rozróżnienie wydaje mi się kluczowe z perspektywy refleksji o muzealnictwie: interesować mnie będą nie tylko

3 Por. z: Ruth Leuys, *Freud i trauma*, tł. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Kraków: Universitas 2015, s. 109–137.

ciągi przyczynowo-skutkowe, ale różne sposoby hartowania (czy może odwrotnie – rozhartowywania) pojęcia muzeum sztuki. Projekty odkładane – często także przez swoich twórców – do lamusa, zbyt radykalne dla decydentów i potencjalnych sąsiadów, traktowane z przymrużeniem oka lub z dystansem, dopiero dziś mogą zostać „odpomniane” i potraktowane jako początki procesu przemian. Koncepcja preposteryjnej historii sztuki Mieke Bal, w połączeniu z rozpoznaniem w przywołanych projektach niezrealizowanych muzeów Jamesonowskiego „impulsu”, pozwala myśleć o ich wpływie na współczesną definicję instytucji sztuki. Takie podejście umożliwia śledzenie wpływu sposobów myślenia o instytucji bardziej skomplikowanych niż proste odniesienie do konkretnego niezrealizowanego projektu przez twórców późniejszego, powstałego. Metoda ta, podparta rzetelnymi badaniami, pozwala również dotrzeć do nieoczywistych początków najważniejszych przemian XX-wiecznego muzealnictwa, pokazując jak zjawiska pozornie odległe – np. zainteresowanie działaniami edukacyjnymi, mogą być częścią większych fenomenów kulturowych, takich jak zmiana środka ciężkości pomiędzy dbaniem o dziedzictwo, a udostępnianiem go kolejnym generacjom odbiorców.

Preposteryjna historia muzealnictwa, w przeciwieństwie do przywołanych narracji kontrfakturalnych, pozwala pełniej wprowadzić do dyskursu projekty niezrealizowane. Pojawiająca się w tytule tekstu metafora „chybiania do celu” wydaje mi się dobrym podsumowaniem proponowanej przeze mnie metody: cel, zgodnie, jak wskazuje pojęcie opóźnionego działania, stosowane przez Bal za Freudem, zostaje wyznaczony później – pomysły Bogdanowa, Price’a i Littlewood czy futurystów są symptomami przemian, który dopiero mają nadejść. Ich twórcy nie zawsze proponowali taki czy inny kształt muzeum sztuki z intencją przemiany – kierunek utopijnego impulsu wyznaczyć można dopiero śledząc historyczne następstwa tych projektów. Wreszcie – tytułowe „chybianie” staje się okazją, by przyjrzeć się temu, co pozornie chybione, nieudane – zaproponowane za wcześnie, zbyt radykalne, niezgodne z wyobrażeniami odbiorczyń. Pomysły te jednak, ze współczesnej perspektywy, dodającej według propozycji Bal znaczenia historycznym wydarzeniom, prowadzą do celu: przemiany oświeceniowej instytucji zajmującej się klasyfikacją i konserwacją narodowego dziedzictwa, do otwartego na widza, współczesnego muzeum o globalnym zasięgu.

Bibliografia

- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago.
- Gallagher, C. (2018). *Telling Like It Wasn't. The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kiecko, E. (2018). *Futurologiczne uniwersum Jana Głuszaka „Dagaramy”*. W: tejsze, *Futurologia i architektura w PRLu*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Landau, R. (1985). An Architecture of Enabling: The Work of Cedric Price. *AA Files*, 8.
- Leuys, R. (2015). *Freud i trauma*, tł. A. Rejniak-Majewska. W: Tomasz Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*. Kraków: Universitas.

- Jameson, F. (2011). *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Obrist, H.U. (2020). *The History of The Unrealised*, portal „Flash Art”, dostęp online: <https://flash---art.com/2020/05/a-history-of-the-unrealised-part-i/>
- Sugiera, M. (red.) (2018). *Fikcje jako metoda. Strategie kontr[re]fleksyjne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

Abstrakt

Tekst poświęcony jest dwudziestowiecznym projektom muzeów, które z rozmaitych względów nie zostały wcielone w życie, a jednak wywarły wpływ na myślenie o architekturze, a przede wszystkim – o powinnościach muzealnych placówek. Autorka postuluje, by takich projektów nie ignorować w historii sztuki, docenić ich spekulatywny potencjał i podejmować ich badania z perspektywy preposteryjnej.

Słowa kluczowe: muzeum, historia preposteryjna, praktyki spekulatywne, sztuka nowoczesna