

Awangarda: historia współczesna

Andrzej SZCZERSKI

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-3594-0070>

ABSTRAKT Awangarda należy do najlepiej zbadanych zjawisk w polskiej historii sztuki. Efektem badań jest dokonująca się współcześnie weryfikacja dominujących dotąd, a sformułowanych na początku lat 70. XX w. tez o zakresie pojęcia awangarda, powiązaniu radykalizmu jej artystycznego eksperymentu z hasłami społecznej rewolucji czy jednostronnych uwikłaniach politycznych. Zakres pojęciowy jest poszerzany, aby uwzględnić także udział artystów awangardowych w działaniach propaństwowych w II Rzeczypospolitej Polskiej, ich zainteresowania kwestiami pamięci i historii, jak również utopiami regeneracji i sprawczości sztuki, czego przykładem mogą być wielowątkowe obchody Roku Awangardy (2017). W konsekwencji awangarda staje się nie kontestacją, ale istotną częścią polskiego kodu kulturowego, a jej historia wpisywana jest we współczesną debatę na temat modeli nowoczesności, jakie wypracowała kultura polska w XX w.

SŁOWA-KLUCZE awangarda, Rok Awangardy, formiści, mit regeneracyjny, styl narodowy, nowoczesność

ABSTRACT *The Avant-garde: a Contemporary History.* The avant-garde is one of the best researched phenomena in Polish art history. This research results in an ongoing verification of the hitherto dominant theses, formulated at the beginning of the 1970s, concerning the scope of the concept of the avant-garde, the link between the radicalism of its artistic experimentation and the slogans of social revolution, or the avant-garde's one-sided political entanglements. The conceptual scope is broadened to include the participation of avant-garde artists in pro-state activities in the Second Republic of Poland and their interest in the issues of memory and history, as well as in the utopias of the regeneration and causality of art. These new approaches are exemplified by the multifaceted celebrations of the "Year of the Avant-garde" (2017). Consequently, the avant-garde has become not a contestation, but an essential part of the Polish cultural code, and its history is inscribed in the contemporary debate on the models of modernity developed by Polish culture in the 20th century.

KEY WORDS avant-garde, Year of the Avant-garde, Formists, regeneration myth, national style, modernity

Z PERSPEKTYWY ówczesnego życia artystycznego w Polsce powstanie Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów wiosną 1924 r. było wydarzeniem marginalnym, a pierwsza wystawa ugrupowania w salonie automobilowym Laurin & Klement przy ulicy Mazowieckiej w Warszawie najpewniej tylko jego członkom wydawała się „w obecnej dobie najdonioślejszym wydarzeniem w polskim ruchu plastycznym”¹. Po stu latach nastąpiła jednak znacząca zmiana tej oceny, a historia sztuki skłonna jest dziś przyznać rację twórcom Bloku. Ekspozowane miejsce przypisane awangardzie pokazuje, że jej historia stała się w miarę upływu lat szczególnie ważna i doceniana nie tylko jako zagadnienie badawcze, lecz także jako narracja istotna dla czasów nam współczesnych. Warto zastanowić się nad genezą tego fenomenu i rolę historii sztuki w jego ukształtowaniu, w tym zwłaszcza najnowszych publikacji i wystaw aktualizujących awangardowe doświadczenia i wpisujących je w oczekiwania dzisiejszych odbiorców.

Historia sztuki zajmuje się badaniem dziejów polskiej awangardy na coraz większą skalę co najmniej od połowy lat 60. XX w., a tematyka ta, podejmowana najpierw przez rodzimych badaczy, a z czasem również zagranicznych, wciąż cieszy się niezmienną popularnością. Można zaryzykować tezę, że historia awangardy należy do najlepiej zbadanych i najszerzej analizowanych zjawisk w polskiej historii sztuki, nie tylko nowoczesnej. Studia nad awangardą pokazują jednocześnie, że wciąż ważne są zarówno badania podstawowe, jak i nowe syntez czy interpretacje, odwołujące się do znanych już materiałów źródłowych. Przykładem może tu być właśnie działalność Bloku, którą ze szczególną uwagą warto analizować, patrząc na niedostrzeżone dotąd aspekty w kontekście zarówno polskim, jak i międzynarodowym (w tym wileńską genezę powstania ugrupowania²). Dzięki temu powstaje coraz bardziej zróżnicowany obraz awangardowej historii, pisanej często z perspektywy artystycznych biografii, konkretnych

ośrodków artystycznych czy programów działalności instytucji. W konsekwencji mamy do czynienia ze stałą weryfikacją opinii i sądów, która może prowadzić do zmiany sformułowanych jeszcze na początku lat 70. tez o zakresie pojęcia „awangarda”, powiązaniu radykalizmu jej artystycznego eksperymentu z hasłami społecznej rewolucji, promowaniem kulturowej transgresji czy jednostronnymi uwikłaniami politycznych i związkach z lewicą³.

Istotną kwestią pozostają też ramy chronologiczne. O ile większość badaczy akceptuje jako początek awangardowej historii w Polsce rok 1917 i debiut Ekspresjonistów Polskich w Krakowie, to wybór daty końcowej wynika z przyjętych definicji awangardy i jej treści ideowych. Przy całym zróżnicowaniu dominują tu dwie perspektywy. W pierwszej przyjmuje się jako górną datę graniczną wybuch lub koniec II wojny światowej, ewentualnie rok 1949 i zadekretowanie doktryny socrealizmu. Zwolennicy drugiej perspektywy podkreślają, że pojęcie „awangarda” stosowano powszechnie w PRL i nurt awangardowy w sztuce polskiej po 1945 r. (definiowany także jako „neoawangarda”) traktują w części jako kontynuację międzywojennego, a za koniec dominacji paradygmatu awangardowego uznają dopiero postmodernizm późnych lat 80.⁴ W pierwszej perspektywie ekspozowana jest wyjątkowość doświadczenia awangardy w Polsce międzywojennej, kiedy funkcjonowała ona na marginesie życia artystycznego, w drugiej podkreślana jest jego trwała obecność i wymiar emancypacyjny w czasach komunizmu, ale i rozmaite uwikłania w realia PRL. O zakresach znaczeniowych pojęcia „awangarda” dyskutuje się nie tylko w dziedzinie historii sztuki. Przykładem mogą tu być publikacje Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego, w tym antologia teorii awangardy, wskazująca na pluralizm zarówno postaw awangardowych, jak i współczesnej refleksji teoretycznej na ten temat, łączącej awangardę z tak różnymi kontekstami, jak „kultura

1. „Blok”, *Blok*, nr 1 (1924), s. 1.

2. Iwona Luba, „Wystawa Nowej Sztuki”, w: *Wilno. Vilnius. Vilne. Jedno miasto – wiele opowieści*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Giedrė Jankevičiūtė, Andrzej Szczerski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023), s. 383–385; Viktoras Liutkus, „Krótka wiosna awangardy”, w: *ibid.*, s. 391–395.

3. Andrzej Turowski regularnie podejmuje refleksję na temat swoich badań i ich rezultatów, o czym najlepiej świadczy jego ostatnia książka *Radykalne oko. O Witkacym, Kobro, Strzemińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu*, t. 1: *Argonauci*, t. 2: *Żołnierze* (Warszawa–Gdańsk: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, słowo/obraz terytoria, 2023).

4. Syntetyczne przedstawienie tych kwestii zob. Wojciech Włodarczyk, *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku* (Warszawa: Arkady, 2022).

kryzysu” początku XX w., totalitaryzmy czy związki ze współczesną kulturą cyfrową⁵.

Paradygmat dominujący dziś w studiach nad awangardą usystematyzował w latach 80. Mieczysław Porębski, przeciwstawiając tradycję awangardzie i charakteryzując postawę awangardową za pomocą cech takich jak wojowniczość, bezkompromisowość czy przewartościowanie tradycji, podkreślając tym samym jej nowatorski radykalizm⁶. Pojawiające się w najnowszych publikacjach inne perspektywy badawcze, porzucające ten dychotomiczny sposób myślenia, nie tylko pokazują, że jest to możliwe, lecz także, że prowadzi do nieoczekiwanych rezultatów. Awangarda nie przedstawiana jako *contra omnes* okazuje się historycznym dziedzictwem, do którego nie tylko chce się odwołać wielu badaczy i twórców, lecz które staje się także ważną częścią polskiego kodu kulturowego. Warto przypomnieć, że przykładem takiego widzenia był Rok Awangardy obchodzony w 2017 r. pod Honorowym Patronatem Prezydenta RP Andrzeja Dudy oraz pod auspicjami Polskiego Komitetu ds. UNESCO, kierowanego przez Sławomira Ratajskiego. Ogłoszony został w stulecie pierwszej wystawy Ekspresjonistów Polskich w krakowskim Pałacu Sztuki (listopad 1917) z inicjatywy trzech muzeów posiadających największe w Polsce zbiory sztuki awangardowej – Muzeum Sztuki w Łodzi (jego ówczesny dyrektor Jarosław Suchan był pomysłodawcą przedsięwzięcia), Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie. Wydarzenie zainaugurowało otwarcie 3 listopada 2016 r. Sali Formistów w Pałacu Prezydenckim w Warszawie – ekspozycji dziesięciu prac o tematyce religijnej autorstwa Tytusa Czyżewskiego, Jana Hrynkowskiego, Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków, Konrada Winklera oraz

Władysława Skoczylasa, oraz towarzysząca mu sesja naukowa⁷. Idea Roku Awangardy została na tyle dobrze przyjęta przez różne środowiska artystyczne w kraju, że projekt przekroczył ramy muzealne i stał się okazją do podjęcia wielu działań w dziedzinie teatru, literatury czy muzyki, a także licznych inicjatyw wydawniczych i konferencyjnych, pokazujących, jak istotna jest historia awangardowa we współczesnej Polsce i jak różne środowiska chcą się z nią identyfikować⁸.

Sukces Roku Awangardy wynikał z wielu powodów, wśród których wyróżnić należy przede wszystkim próbę rewizji wspomnianej definicji awangardy, wiążącej ją wyłącznie z artystycznym i politycznym radykalizmem. W katalogu wystawy formistów w Pałacu Prezydenckim jako jej kurator zwracałem uwagę na złożoność postaw awangardowych w Polsce, do których w początkach II RP przyznawali się także twórcy związani z ideami narodowymi i niepodległościowymi:

Formiści debiutowali niewiele ponad rok przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Krakowska wystawa pokazywała, że już wtedy przygotowywano się do odbudowy polskiego państwa, a integralną częścią tego procesu była debata na temat przyszłości polskiej kultury. Awangardowi artyści wyraźnie wskazywali, że nie ma sprzeczności między sztuką współczesną a tradycją narodową, co więcej, tradycja, aby trwać i inspirować kolejne pokolenia, powinna nie tyle zwracać się w stronę stylów historycznych, ile wyrażać się w nowoczesnej formie. Taką właśnie formę chcieli wypracować przez odwołania zarówno do tendencji we współczesnej sztuce europejskiej, jak i do dorobku sztuki polskiej. Formiści doceniali tym samym wartość narodowego dziedzictwa, jednocześnie wskazując na konieczność takiej jego interpretacji, która odpowiadałaby nowym czasom, jakie miały nadejść wraz z niepodległością, dzięki czemu dziedzictwo to mogło

5. *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020).

6. Mieczysław Porębski, „Tradycje i awangardy”, w: id., *Sztuka a informacja* (Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986), s. 171–178.

7. *Sala Formistów*, kat. wyst., Pałac Prezydencki w Warszawie, red. Andrzej Szczerski (Kraków: Kancelaria Prezydenta RP Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016); *Stulecie awangardy w Polsce. Sesja naukowa z okazji inauguracji obchodów Roku Awangardy połączona z otwarciem Sali Formistów w Pałacu Prezydenckim. Pałac Prezydencki, 3 listopada 2016* (Warszawa: Kancelaria Prezydent RP, 2016). Zob. też: *100-lecie awangardy w Polsce*, dostęp 22 czerwca 2024, <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/wydarzenia/inauguracja-obchodow-100-lecia-awangardy-w-polsce,379>.

8. Rok Awangardy, jak dotąd, nie stał się tematem szerszego opracowania, a jedynym dostępnym zapisem podejmowanych działań jest strona Muzeum Sztuki w Łodzi, będącego nieformalnym koordynatorem Roku; zob.: *100 lat awangardy w Polsce. Rok Awangardy*, dostęp 2 lipca 2024, <https://www.facebook.com/rokawangardy>. Zob. też: Piotr Kosiewski, „Co pozostało po Roku Awangardy?”, *Muzealnictwo* 59 (2018), s. 206–215, <https://doi:10.5604/01.3001.0012.1964>.

zachować swoją niezmienną aktualność, a w historii kultury polskiej mógł się otworzyć jej nowy rozdział⁹.

Rok Awangardy można uznać za potwierdzenie znaczenia definiowanej w ten sposób polifonicznej awangardy nie tylko dla historii sztuki polskiej, ale też szerzej – dla kształtującego się współcześnie modelu kultury polskiej i jej relacji z nowoczesnością. W tej perspektywie awangarda przestaje być tożsama wyłącznie z programem rewolucji społecznej, dokonującej się pod hasłami internacjonalizmu i kulturowej zmiany, której symbolem może być Faust opisywany przez Marshalla Bermana jako przykład modernizacji opartej na destrukcji starego porządku, w której – by zacytować Goethego – „dzieło stworzenia / zaprawdę warte jest zniszczenia”¹⁰. Przeciwnie, dążenie do zmiany świata wpisać można w inną definicję modernizacji, która służy zachowaniu aktualności tego, co w dziejach kultury powinno być stałe i niezmiennie.

Pozostając przy bliskim awangardzie pojęciu rewolucji, można zwrócić uwagę na jego konserwatywne odczytanie, które promował brytyjski pisarz i publicysta Gilbert Keith Chesterton, należący do pokolenia twórców pierwszej awangardy, obserwujący rozwój postaw rewolucyjnych przed I wojną światową. Pisarz cieszył się zresztą popularnością w Polsce międzywojennej ze względu na swoje propolskie sympatie i wsparcie dla niepodległości naszego kraju¹¹. Syntezą jego interpretacji pojęcia „rewolucja” jest wydana w 1908 r. książka *Ortodoksja. Romanca o wierze*, opublikowana w okresie narastania tendencji awangardowych w sztuce¹². W rozdziale *Odwieczna rewolucja* Chesterton analizował różne postawy wobec idei rewolucji, którą wartościował pozytywnie, przeciwstawiając przekonaniu, że bierne oczekiwanie na zmiany jest wystarczające, bo upływ czasu i tak przyniesie oczekiwany postęp.

W ujęciu Chestertona rewolucja była pojęciem niezwiązanym z konkretnym programem politycznym lub socjalnym, w tym zwłaszcza z postawami, które odrzucał, jak anarchizm i socjalizm. Zaproponowana autorska definicja wynikała z przyjętych przez pisarza tez na

temat stosunku do świata, zakorzenionych w chrześcijaństwie. Uważał on, że życie na ziemi należy ulepszać, do czego potrzebne jest nieco wiary, a ponadto niezadowolone, aby po zmianach czuć się zadowolonym, wreszcie nie można popadać w stoicką równowagę, ale działać na rzecz zmiany. Dążenie do takiej zmiany nazywał rewolucyjnym i widział w nim atrybut ludzkiej cywilizacji odróżniającej nas od natury, w której nie ma żadnych zasad, nie istnieje równość, ale i nie istnieje nierówność. Stan natury nie jest więc wzorcem rewolucji, ponieważ nie zawiera kryteriów, według których można stwierdzić, co jest rewolucyjne.

W interpretacji Chestertona rewolucja opierała się na kwestionowaniu współczesnych intelektualnych mód, służyła aprecjacji indywidualizmu, jak i podkreśleniu odpowiedzialności wobec wspólnoty ludzi, w której się funkcjonuje. Dlatego też nie uważał, że rewolucyjne mogą być osobiste wybory, które są zmienne i arbitralne, często nie prowadząc do żadnego celu. Poddawanie się zmiennym modom oznacza brak wizji zmiany. W efekcie zamiast postępu, który powinien oznaczać „ciągłe zmienianie świata w celu dostosowania go do naszej wizji”, mamy błędnie rozumiany postęp, który jest „ciągłą zmianą owej wizji”. Niewolnik, który nie dąży do wolności, ale cały czas zastanawia się nad tym, czy chce być wolny, nigdy się nie wyzwoli¹³. Rewolucja powinna więc być oparta na niezmiennym, powszechnym ideale, który chce zrealizować się i dokonywać gwałtownie, a nie w sposób ewolucyjny. Powolne zmiany oznaczałyby, że nie istnieje niezmienny standard do zastosowania natychmiast, a zmiany mogą być stopniowe, czyli np. na pewnym etapie rozwoju świata za dopuszczalne należałoby uznać istnienie niewolnictwa. Paradoksalnie to konserwatyzm zakorzeniony w religii, ufundowany na niezmiennych ideałach, mógł być źródłem tak definiowanej rewolucji. Jej wzorem jest uniwersalizm chrześcijaństwa i postawa ortodoksyjnych chrześcijan, którzy „zawsze są za rewolucją, bo muszą zmienić obecną sytuację, w której w ludzkim sercu Bóg został zdeptyany przez Szatana”¹⁴. Chesterton połączył tym samym pojęcia pozornie tylko sprzeczne, dowodząc,

9. *Sala Formistów*, s. 9.

10. Marshall Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczaniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster (Kraków: Universitas, 2022).

11. Ian Boyd, „Chesterton and Poland. The Myth and the Reality”, *The Chesterton Review* 5, nr 1 (1978), s. 22–41.

12. Gilbert Keith Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, tłum. Magda Sobolewska (Warszawa: Fronda, 2004), s. 179–217.

13. *Ibid.*, s. 185–188.

14. *Ibid.*, s. 193.

że to właśnie ortodoksi są zwolennikami rewolucji, bo rewolucja oznacza zbliżenie do doskonałości, którą opisuje metafora rajskiego ogrodu. Rewolucję opartą na innych ideałach pokazywał jako bynajmniej nie-rewolucyjną, zamieniającą się np. w paternalistyczny stosunek socjalistów do biednych. Uznają oni, że biedni dopiero po zdobyciu odpowiedniej edukacji i osiągnięciu pewnego poziomu zamożności będą mogli sprawować władzę. Rewolucja ma zatem służyć stworzeniu im takiej szansy, ale dopóki to nie nastąpi, trudno uznać ich za świadomych obywateli. Zdaniem Chestertona oznacza to odbieranie biednym ich przyrodzonych praw i godności, a także potwierdza błędne założenie, że bogaci i wykształceni potrafią rządzić. W rezultacie prowadzi to nie do radykalnej transformacji, ale zakwestionowania demokracji i powierzenia władzy najbogatszym i uprzywilejowanym z kasty biurokratów, którzy sami przyznają sobie prawo do zarządzania w imię wprowadzania stopniowych reform. Skoro istotą konserwatyzmu jest dbanie o to, aby rzeczy pozostały takimi, jakimi są, oznacza to, że nie pozostawia się ich na działanie negatywnych zmian, ale dba, aby do nich nie doszło. Konserwatysta, w imię zachowania najcenniejszych wartości naszej cywilizacji, musi przeprowadzać permanentną rewolucję na przekór światu, pojawiającym się w nim coraz to nowym tyranom, narzędziom cenzurowania czy źle funkcjonującym instytucjom.

Analizy Chestertona dotyczyły także społecznych konsekwencji fałszywie definiowanej rewolucji, w tym tych utożsamianych z rozwojem XIX-wiecznego modelu nowoczesnego miasta przemysłowego, zdominowanego przez negatywne skutki gospodarki kapitalistycznej, prowadzącej m.in. do degradacji mieszkań i przestrzeni publicznej¹⁵. Brytyjczyk potwierdzał jednocześnie, że postawa rewolucyjna jest integralnie powiązana z tradycją i humanizmem, także w dziedzinie artystycznej, czego wyrazem może być przywiązanie do mitów i baśni, traktowanych jako zapis ponadczasowych treści,

odnoszących się do fundamentów danej kultury, w tym definicji człowieka i wartości, jakimi się kieruje. Jego wizja ortodoksyjnej rewolucji inspirowała pisarzy takich jak Thomas Stearns Eliot czy John Ronald Reuel Tolkien, których można uznać za reformatorów literatury pięknej XX w., oddziałujących pośrednio na współczesne sztuki wizualne¹⁶. Z kolei za pozorną rewolucję uznawał Chesterton wczesną twórczość Picassa i futurystów, widząc w niej „jedno wielkie nic” i „artystyczną blagę”. Docenienie ich twórczości miało dowodzić, że rewolucja dokonująca się w imię zmiennych ideałów nie jest rewolucyjna i opiera się na kulcie nowości, a nie ulepszenia. W efekcie – konkludował – promotorzy Pabla Picassa i futurystów „z uporem twierdzą, że wszystko, co dziś rozumiemy i co myślimy na jakikolwiek temat, prędzej czy później musi okazać się mylne: toteż, w konsekwencji, wszystko czego dziś nie rozumiemy (jak biedny stary Picasso) musi kiedyś okazać się słuszne”¹⁷.

Analizując tezy Chestertona, należy zastanowić się, czy postawa awangardowa może być odczytywana jako rewolucyjna w tym znaczeniu, jakie proponował brytyjski pisarz. Nie oznacza to rezygnacji z tez o społecznym i politycznym radykalizmie awangardy, o jej utopizmie czy negacji historycznych faktów, jak spór toczący się w II RP między awangardą a tradycjonalistycznymi artystami nazwanymi przez Agnieszkę Chmielewską „państwowotwórczymi”¹⁸. Celem nie jest także zakwestionowanie awangardowego uniwersalizmu, o którym pisali zwłaszcza konstruktywiści i który stał się podstawą m.in. funkcjonowania kolekcji sztuki nowoczesnej a. r. oraz mitu uniwersalistycznej awangardy promowanego przez Muzeum Sztuki w Łodzi. Warto jednak zauważyć, że zmiana może dokonywać się także w dialogu z hasłami konserwatywnymi, a tym samym twórczość awangardowa wpisywać na przykład w działania na rzecz politycznej rewolucji prowadzącej do niepodległości. W tym ujęciu awangarda traci jednak swoje uprzywilejowane miejsce jako jedyny promotor postępu

15. Por. Suzanne Bray, „G. K. Chesterton and the Impossible Revolution”, *Études britanniques contemporaines* 56 (2019), <https://doi.org/10.4000/ebc.6305>; dostęp 22 czerwca 2024, <https://journals.openedition.org/ebc/6305#tocto1n1>.

16. Lee Oser, *The Return of Christian Humanism. Chesterton, Eliot, Tolkien and the Romance of History* (Columbia: University of Missouri Press, 2007). Por. Theresa Freda Nicolay, *Tolkien and the Modernists. Literary Responses to the Dark New Days of the 20th Century* (Jefferson: McFarland, 2014).

17. Gilbert Keith Chesterton, „Artystyczna blaga”, w: id., *Obrona człowieka. Wybór publicystyki 1909–1920*, tłum. Jaga Rydzewska (Warszawa: Fronda, 2008), s. 158. Por. też: *ibid.*, „Futuryści”, s. 165–168.

18. Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 2006), s. 214–224.



1 Teren Prywatny: Marcin Przybyłko i Anna Grzywa (projekt), okładka katalogu wystawy *Nowy początek. Modernizm w II RP* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2022)



2 Luiza Berdak (projekt), plakat wystawy *Nowy początek. Modernizm w II RP* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2022)

i rozwoju, stając się częścią szerszego procesu modernizacyjnych zmian, które dokonują się w imię hasel głoszonych przez różne strony politycznego i kulturowego sporu, a przede wszystkim różnorodnych, czasami wykluczających się programów ideowych. Dominujące znaczenie zyskuje za to kształtująca się dziś na nowo definicja modernizmu. Jak zwrócił uwagę Piotr Juszkiewicz, jest ona alternatywą wobec rozpowszechnionego ujmowania modernizmu jako fenomenu ufundowanego na uniwersalistycznej wizji człowieka, społeczeństwa i ich przyszłości, opierającą się nie na paradygmacie transgresyjnym, ale na idei regeneracji. Kluczem jest tu także zdefiniowanie pojęcia modernizmu, które odnosząc się do historycznej dynamiki, kontestuje jego uproszczoną definicję jako „efekt gwałtownego odrzucenia historii i tradycji, silnej wiary w potencję nowoczesnych maszyn, technologii i procedur produkcyjnych, utopijne niekiedy dążenie do kreacji nowego świata,

skłonność do abstrakcji i podstawowych form kosztem ornamentu i dekoracji i wreszcie jako rezultat tendencji do łączenia działalności artystycznej z ideami politycznymi oraz praktyką polityczną europejskiej lewicy”¹⁹. Tymczasem w okresie międzywojennym moderniści głosili na pozór sprzeczne hasła, z jednej strony chwając nowoczesne życie, z drugiej zaś kreśląc wizję upadku kultury i zagłady cywilizacyjnej, odrzucając tradycję, a jednocześnie szukając w niej inspiracji, gloryfikując miasto, ale i zwracając się w stronę natury i tego, co regionalne. Jednakże to właśnie ta ideowa i estetyczna różnorodność decydowała o sile modernistycznego programu, odpowiadając na złożony i niejednoznaczny obraz kształtującej się wtedy rzeczywistości. Stąd też modernizm, według Juszkiewicza, należy definiować jako wynik doświadczania społecznego i indywidualnego procesów modernizacyjnych, w tym zmian w pojmowaniu przestrzeni i czasu, ale także negatywnych skutków

19. Piotr Juszkiewicz, „Utopia sprawczości”, w: *Nowy początek. Modernizm w II RP*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022), s. 41. Wystawę przygotował pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Juszkiewicza i prof. dr. hab. Andrzeja Szczerskiego zespół kuratorski w składzie: Anna Budzałek, Magdalena Czubińska, Alicja Kilijańska, dr Bożena Kostuch, Joanna Regina Kowalska, prof. dr hab. Mirosław Kruk, Agata Małodobry, Monika Paś, Sabina Serafin, dr Agnieszka Smółucha-Sładkowska, Magdalena Święch, dr Katarzyna Uchowicz.



3 Latala Desing Studio (projekt aranżacji), wystawa *Nowy początek. Modernizm w II RP* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2022), fragment ekspozycji.
Fot. z archiwum autora

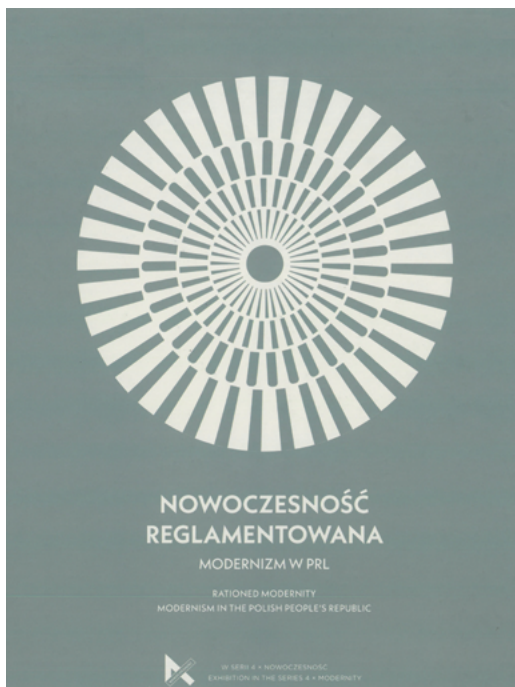
upadku starego porządku wynikającego z intensywności procesów cywilizacyjnych. W miejsce mitu postępu pojawia się doświadczenie degeneracji, a jednocześnie wynikające z niego przekonanie o konieczności nowego otwarcia i przebudzenia. Odpowiedzią modernistów staje się więc nie bierne oczekiwanie jutra, ale nowy początek i alternatywna nowoczesność pozbawiona dotychczasowych wad. Dlatego tak ważny jest już nie progres, ale powrót do przeszłości, zyskujący „walor regeneracyjny, ponieważ odnalezione tam wartości stają się podstawą nadziei na odnowienie dotkniętego negatywnymi skutkami modernizacji świata i jednocześnie zaczynem nowego początku, a więc nadziei na realizację utopijnych wizji doskonałej, pozbawionej chaosu rzeczywistości”²⁰. W tym kontekście Juskiewicz zauważa też, że definicja najbardziej wnikliwego badacza awangardy Andrzeja Turowskiego, podkreślająca jej radykalizm społeczny, polityczny i formalny, wyklucza takie zjawiska, jak design czy architektura, łączące radykalizm formy z ideologią państwa. Jednakże to właśnie często twórcy angażujący się w państwowe programy

reformatorskie najlepiej i najsukuteczniej wyrażali inną utopię modernistyczną – utopię sprawczości sztuki²¹.

Istotne znaczenie ma także rodzimість modernizmu, czyli dostosowanie konkretnych projektów artystycznych czy architektonicznych do lokalnych tradycji, możliwości i oczekiwanych rezultatów. Wynikająca stąd dyskusja o „policentrycznym modernizmie” kwestionuje tym samym istnienie uniwersalnego i niezmiennego wzorca modernizacji, którego jednoznaczna aplikacja jest jedyną szansą na zdobycie podmiotowości w nowoczesnym świecie. Wielość modernistycznych centrów pozwala analizować dzielące je różnice, w tym także wyjaśniać powody odrzucania wzorca rewolucyjnego i postrzegania programu reform nie jako zaprzeczenia przeszłości, ale jej aktualizacji. To nie radykalne przełomy, ale właśnie wpisanie się w dłuższe procesy historyczne stanowi dziś jeden z kluczy do zrozumienia całej historii modernizmu, analizowanej z „policentrycznej” perspektywy. Historia modernizacji okazuje się wówczas składać z wielu mikrohistorii, a modernizmu nie sposób traktować jako jednolitego i skodyfikowanego

20. Ibid., s. 47. Juskiewicz odwołuje się tu do badań nad związkami modernizmu i totalitaryzmu Rogera Griffina. Por. Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler* (Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan, 2007).

21. Juskiewicz, „Utopia sprawczości”, s. 51.



4 Teren Prywatny: Marcin Przybyłko i Anna Grzywa (projekt), okładka katalogu wystawy *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2023)



5 Luiza Berdak (projekt), plakat wystawy *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2023)

stylu. Okazuje się on zespołem pryncypiów i rozwiązań otwartych na interpretacje, poddawanych stałej redefinicji na podstawie treści kształtowanych zarówno przez metropole, jak i ich historyczne peryferia. W tej perspektywie to właśnie peryferia stają się (nawet na krótko) nowymi centrami i miejscem kreacji nowatorskich treści czy realizacji radykalnych eksperymentów, często wykorzystywanych potem wtórnie przez metropole. Każde z tych wielu centrów ma inną dynamikę i siłę oddziaływania, żadne jednak nie może pretendować do dominacji nad pozostałymi. Tym samym nie sposób mówić o istnieniu globalnego wzorca modernizmu, a pojęcie „stylu międzynarodowego” okazuje się mieć wartość wyłącznie historyczną, nie stanowiąc dziś istotnego narzędzia analitycznego opisującego faktyczną złożoność „modernizmów rodzimych”, wpisanych w poszczególne narodowe i regionalne historie. To wpisanie może mieć także zróżnicowany charakter – od poszukiwania wzorców estetycznych i ideowych w sztuce ludowej (jak m.in. w przypadku formistów),

po podkreślenie odrębności konkretnych środowisk artystycznych (jak Poznań zdominowany przez ekspresjonizm Buntu). Kwestie te zajmują zwłaszcza badaczy awangard Europy Środkowej, którzy starają się podkreślić ich lokalną specyfikę i odmiennosć od sztuki zachodnioeuropejskiej, odwołując się do koncepcji „horyzontalnej historii sztuki” Piotra Piotrowskiego²².

Wśród publikacji będących przykładem nowego odczytania historii awangardy po 1945 r. należy wskazać prace Anny Markowskiej, w tym zwłaszcza książkę *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* (2023). Jak pisze autorka, interesuje ją odkrywanie w dziełach sztuki „śladów, anachronizmów, rezyduów, niewspółmierności oraz znaczeniowych ambiwalencji, które właśnie tylko przez swą niejednoznaczność – odsłanianą w książce jako mającą ścisły związek z dylematami czasu rewolucji – mogły wybrzmieć w państwie, w którym działała cenzura, a wolność słowa została zastąpiona przez niedomówienia mowy ezopowej”²³. Konstrukcja książki opiera się na oryginalnym ujęciu

22. Zagadnieniom modernizmu w Europie Środkowej poświęcony jest cały numer drugi czasopisma „Umění” z roku 2021. Dla problematyki poruszonej w niniejszym tekście najbardziej istotny jest artykuł Marie Rakušanovej, „Writing on the History of Modern Art. From Particularism to a New Universalism”, *Umění* 69, nr 2 (2021), s. 168–174.

23. Anna Markowska, *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* (Kraków: Universitas, 2023), s. 7–8.



6 Paulina Zwolak-Nowak (projekt aranżacji), wystawa *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2023), fragment ekspozycji. Fot. z archiwum autora

problematyki, które autorka nazywa wieloperspektywizmem, służącym rewizji zastanych poglądów. Markowska kontestuje determinizm „historii sztuki pisanej bez empatii, z zacięciem wykorzeniania i odczarowywania”, a także „niechęć do sprowadzania wszystkiego do wspólnego mianownika oraz kompozytowe (asamblażowe) widzenie i ujmowanie świata”²⁴. Dlatego też w pracy Markowskiej obok siebie mogą znaleźć się socrealizm i wysoki modernizm jako dwie strony tej samej monety, za którą władza chciała kupić swoją wyższość nad „chamami” modernizowanymi w imię historycznego determinizmu. Idąc tropem takiego myślenia, powojenne obrazy Andrzeja Wróblewskiego pokazujące „nowego człowieka” można interpretować w kontekście twórczości Alberta Chmielowskiego i dramatu Karola Wojtyły *Brat naszego Boga* (1950)²⁵. Wieloperspektywizm pozwala autorce na nowe odczytanie treści zapisanych w Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie pozostawiony przez artystę na głównej osi, ozdobiony historyzującymi ornamentami żeliwny kaloryfer z dawnego burżuazyjnego pałacu Poznańskich zdaje

się wskazywać, że Strzebińskiego w czasie powstawania Sali Neoplastycznej interesowały nie tylko awangardowa rewolucyjność, lecz także kwestie pamięci oraz ich przestrzenny wyraz²⁶.

Współczesne definicje pojęcia awangarda można też postrzegać jako weryfikację nie tyle szczegółowych tez z czasów PRL, ile obowiązującego wówczas determinizmu w pisaniu historii sztuki, który szczegółowo został przeanalizowany przez Wojciecha Włodarczyka. Zdaniem badacza na przełomie lat 60. i 70. zaczęto tak pisać historię sztuki, aby wytłumaczyć, że przyszłość „ma być związana z awangardą”, a przeszłość należało tak zrekonstruować i uporządkować, aby nadać awangardzie czołową rolę²⁷. To wymuszone pierwszeństwo wynikało z ówczesnej polityki kulturalnej państwa, które chciało pokazać, że realizuje społeczne i polityczne postulaty awangardy, a jednocześnie dokonywało jej neutralizacji przez odwołanie do apolitycznego i ponadczasowego uniwersalizmu sztuki modernistycznej, izolowanej od bieżącego życia. Włodarczyk podkreślał także, że ukształtowała się wtedy mapa sztuki XX w.

24. Ibid., s. 9.

25. Ibid., s. 53–58.

26. Ibid., s. 179–185.

27. Włodarczyk, *Sztuka polska*, s. 20.

(z dominującą rolą awangardy), która nadal pozostaje aktualna, tym bardziej że wpisano w nią hasła emancypacyjne, kategorię „Zachodu” czy „nowoczesności”, funkcjonujące także we współczesnej refleksji o sztuce. Warto dodać, że w procesie takiej kanonizacji i neutralizacji awangardy uczestniczyły zarówno instytucje muzealne, jak i sami artyści. Przykładem może być Henryk Stażewski, który rekonstruując w czasie odwilży zaginione w latach wojny prace abstrakcyjne, wskazywał nie na ich wartości polityczne, lecz formalne i estetyczne jako najlepiej wyrażające dynamikę nowoczesności²⁸.

Aktualna debata na temat znaczenia awangardy pokazuje, że odziedziczone po PRL schematy można zakwestionować nie przez marginalizację awangardowego dziedzictwa, które jest nadal istotne, ale przez jego nową interpretację. Awangarda okazuje się tym samym elementem współczesnej debaty na temat takich pojęć jak modernizm i modernizacja, toczącej się nie tylko w dziedzinie badań nad sztuką, lecz dotyczącej specyfiki historii nowoczesności w Polsce w ogóle. Historia ta, nadal w pełni nienapisana, wyróżnia się jako szczególnie ważna dla współczesnej Polski, w której dokonują się dynamiczne zmiany cywilizacyjne, a ich cel, jakim jest porzucenie prowincjonalnego i półkolonialnego statusu kraju i awans do „centrum”, jest niemal powszechnie akceptowany²⁹. W procesie tym kulturowe wzorce nowoczesności, których dostarcza awangarda, okazują się dziedzictwem akceptowanym przez większość obywateli; co więcej, dają szansę na wypracowanie wspólnej pamięci o doświadczeniach modernizacyjnych kraju w XX w. Awangarda i jej historia wpisuje się tym samym w transformacyjną logikę, która zdominowała polskie

życie kulturalne po 1989 r., a ze względu na ilość/wielość możliwych interpretacji jest komplementarna wobec haseł zarówno zwolenników radykalnych reform, jak i promotorów modernizacji zakorzenionej w kulturowej tradycji³⁰. Wprawdzie rozbieżności między nimi pozostaną, łatwo jednak wskazać obszary współpracy, takie jak m.in. ochrona i konserwacja architektury modernistycznej czy odzyskiwanie pamięci o zapomnianych twórcach i dziełach sztuki awangardowej, czego przykładem może być odtworzenie w Koluszkach w 1999 r. pomnika Orła Białego autorstwa Władysława Strzeмиńskiego³¹. Projekt awangardowy ujawnia tym samym swoją nieoczywistą wartość jako jeden z elementów tworzących ciągłość kultury polskiej w XX i XXI w., na przekór historycznym cezynom, które, wydawało się, taką ciągłość definitywnie zrywały.

Dzisiejsza akceptacja awangardy jako elementu polskiego kodu kulturowego nie jest więc wymuszonym efektem państwowej polityki kulturalnej, jak w czasach PRL³², ale wielowątkowym procesem, kształtowanym organicznie przez różnorodne opiniotwórcze środowiska, dokonującym się w kontekście współczesnej modernizacji kraju. Należy zgodzić się z Wojciechem Włodarczykiem, który podkreśla, że sytuacja sztuki polskiej niewiele różni się od sytuacji w innych krajach Europy, a emancypacyjny trend współczesnej kultury jest dziś dominujący, i uznać „nowoczesność za kluczowy termin i zjawisko determinujące charakter przemiany sztuki współczesnej”³³. Generalizacja ta nie pozwala jednak dostrzec, że w Polsce popularność awangardy wpisanej w paradygmat nowoczesności to nie wyłącznie efekt historycznej ewolucji, na który,

28. Henryk Stażewski. *Późny styl*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. David Crowley (Muzeum Sztuki w Łodzi: Łódź, 2023).

29. Por. Marcin Piątkowski, *Europe's Growth Champion. Insights from the Economic Rise of Poland* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

30. Zob. *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po 1918 roku*, red. Joanna Kordjak (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2018); *Krzyżując: Polska! Niepodległa 1918*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Piotr Rypson (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018); *Nowy początek. Modernizm w II RP*, kat. wyst.

31. Mateusz Jaśkiewicz, „Koluszki. Niedokończony projekt Strzeмиńskiego”, *Powidoki*, nr 3 (2020), s. 186–191.

32. Peerelowskiemu modernizmowi była poświęcona kolejna wystawa z serii „4 × nowoczesność” w Muzeum Narodowym w Krakowie, przygotowana pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Juszkiewicza i prof. dr hab. Andrzeja Szczerskiego przez zespół kuratorski w składzie: Anna Budzałek, Magdalena Czubińska, Alicja Kilijańska, dr Bożena Kostuch, Joanna Regina Kowalska, prof. dr hab. Mirosław Kruk, Agata Małodobry, Monika Paś, dr Joanna Sapeta, Sabina Serafin, dr Agnieszka Smołucha-Sładkowska, Magdalena Świąch, dr Katarzyna Uchowicz. Zob. *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023).

33. Włodarczyk, *Sztuka polska*, s. 27.

jak pisze Włodarczyk, jesteśmy skazani, ale odpowiedź na bardzo konkretne oczekiwania dzisiejszych czasów, w tym zwłaszcza na dążenie do zerwania z historyczną marginalizacją i chęć dołączenia do cywilizacyjnego „centrum”, tworzącego kulturę zachodnią. Historia awangardy jest więc w dużej mierze historią współczesną, pisaną na potrzeby współczesnego odbiorcy. To, że podobne procesy aprecjacji awangardy dokonywały się już wcześniej (np. służąc legitymizacji polityki kulturalnej PRL), nie ma większego znaczenia i jest traktowane wyłącznie jako zamknięty rozdział z przeszłości. Awangarda spełnia wiele oczekiwań dzisiejszej Polski. Świadczy o podmiotowej partycypacji kultury polskiej w historii nowoczesności, podkreśla międzynarodowe uznanie, jakim cieszyli się jej twórcy, a jednocześnie oryginalność i niepoddawanie się zewnętrzny modom, o czym mówi zarówno twórczość

Witkacego ironizującego na temat Marcela Duchampa, jak i polemizującego z Kazimierzem Malewiczem Strzebińskiego. Z kolei design i architektura dowodzą, że twórcy awangardowi potrafili być skuteczni i nie zwracają się wyłącznie w stronę nieludzkiego idealizmu i utopii, ale faktycznie zmieniają świat w konkretnych realiach historycznych. Istotną wartością (inaczej niż to miało miejsce w czasach PRL) jest też powiązanie nowoczesności z niepodległością, czyli dostrzeżenie, jak znaczący był udział artystów awangardy w odbudowie państwa polskiego po I wojnie światowej. Historia awangardy nie jest więc dziś idealizowaną opowieścią o radykałach i reformatorach, których nie potrafiono docenić, ale szeroko akceptowaną i zakorzenioną w historii narracją o cywilizacyjnym rozwoju, oczekiwaną we współczesnej Polsce, co tłumaczy jej obecną popularność i atrakcyjność także w ramach historii sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in the Turn-of-the-Century Design.* Redakcja Nicola Gordon Bowe. Dublin: Irish Academic Press, 1993.
- Berman, Marshall. „Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności.* Tłumaczenie Marcin Szuster. Kraków: Universitas, 2022.
- Boyd, Ian. „Chesterton and Poland. The Myth and the Reality”. *The Chesterton Review* 5, nr 1 (1978): 22–41.
- Bray, Suzanne. „G.K. Chesterton and the Impossible Revolution”. *Études britanniques contemporaines* 56 (2019), <https://doi.org/10.4000/ebc.6305>, dostęp 2 lipca 2022, <http://journals.openedition.org/ebc/6305>.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Obrona człowieka. Wybór publicystyki 1909–1920.* Tłumaczenie Jaga Rydzewska. Warszawa: Fronda, 2008.
- Chesterton, Gilbert Keith. *Ortodoksja. Romanca o wierze.* Tłumaczenie Magda Sobolewska. Warszawa: Fronda, 2004.
- Gerle, János. „What is Vernacular? or, the Search for the «Mother-Tongue of Forms»”. W: *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in the Turn-of-the-Century Design*, redakcja Nicola Gordon Bowe, 143–154. Dublin: Irish Academic Press, 1993.
- Griffin, Roger. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler.* Basingstoke–New York: MacMillan, 2007.
- Jaśkiewicz, Mateusz. „Koluszki. Niedokończony projekt Strzebińskiego”. *Powidoki* 1, nr 3 (2020): 186–191.
- Juszkiewicz, Piotr. „Utopia sprawczości”. W: *Nowy początek. Modernizm w II RP*, redakcja Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski, 39–61. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022.
- Kizwalter, Tomasz. *Polska nowoczesność. Genealogia.* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918.* Redakcja Piotr Rypson. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018.
- Liutkus, Viktoras. „Krótka wiosna awangardy”. W: *Wilno, Vilnius, Vilne. Jedno miasto – wiele opowieści*, redakcja Giedrė Jankevičiūtė, Andrzej Szczerski, 391–395. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023.
- Luba, Iwona. „Wystawa Nowej Sztuki”. W: *Wilno, Vilnius, Vilne. Jedno miasto – wiele opowieści*, redakcja Giedrė Jankevičiūtė, Andrzej Szczerski, 383–385. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023.
- Markowska, Anna. *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie.* Kraków: Universitas, 2023.
- Nicolay, Theresa Freda. *Tolkien and the Modernists. Literary Responses to the Dark New Days of the 20th Century.* Jefferson: MacFarland, 2014.
- Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL.* Redakcja Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023.
- Nowy początek. Modernizm w II RP.* Redakcja Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022.
- Oser, Lee. *The Return of Christian Humanism. Chesterton, Eliot, Tolkien and the Romance of History.* Columbia: University of Missouri Press, 2007.
- Polskie style narodowe 1890–1918.* Redakcja Andrzej Szczerski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2021.
- Porębski, Mieczysław. „Tradycje i awangardy”. W: id., *Sztuka a informacja*, 171–178. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Sala Formistów.* Redakcja Andrzej Szczerski. Warszawa–Kraków: Kancelaria Prezydenta RP, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2016.

State Formation, Nation Building and Mass Politics in Europe. The Theory of Stein Rokkan. Based on his Collected Work. Redakcja Peter Flora, Stein Kuhnle, Derek Urwin. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po 1918 roku. Redakcja Joanna Kordjak. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2018.

Turowski, Andrzej. *Radykalne oko. O Witkacym, Kobro, Strzebińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój. Fragmenty awangardowego dyskursu*, t. 1: *Argonauci*, t. 2: *Żołnierze*. Warszawa–Gdańsk: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, słowo/obraz terytoria, 2023.

Włodarczyk, Wojciech. *Sztuka polska. Sztuka XX i początku XXI wieku*. Warszawa: Arkady, 2022.

SUMMARY

The Avant-garde: a Contemporary History by Andrzej Szczerski

Art history has been concerned with studying the development of the Polish avant-garde since at least the middle of the 1960s decade, with the result that the related topics are among the best researched phenomena in Polish art history. These investigations bring an ongoing verification of the hitherto dominant theses, formulated at the beginning of the 1970s, concerning the scope of the concept of the avant-garde, the link between the radicalism of its artistic experimentation and the slogans of social revolution, or the avant-garde's one-sided political entanglements and its connections with the Left. New research perspectives emerging in recent publications not only show that this is possible, but also that it leads to the recognition of the avant-garde as an important part of the Polish cultural code. An example of this perception of the Polish avant-garde was the "Year of the Avant-garde", celebrated in 2017 under the honorary patronage of the President of the Republic of Poland and under the auspices of the Polish Committee for UNESCO. The "Year of the Avant-garde" was proclaimed on the initiative of three museums with the largest collections of avant-garde art in Poland: the Museum of Art in Łódź, the National Museum in Warsaw and the National Museum in Cracow, on the centenary of the first exhibition of Polish Expressionists (Formists) at the Palace of Art in Cracow (November 1917). The success of the "Year of the Avant-garde" was due to a number of reasons, chief among them being an attempt to revise the abovementioned definition of the avant-garde linking it exclusively to artistic and political radicalism, and to draw attention to the avant-garde artists' activities associated with Polish independence and the reconstruction of the state after the period of partition.

To broaden the perspectives on the history of the avant-garde, it is worth noting the conservative definition of a concept which was central to it, namely that of revolution, as promoted in the writings of the British writer Gilbert Keith Chesterton. Chesterton belonged to the generation of creators of the first avant-garde and observed the development of revolutionary attitudes before the First World War. He posed a synthesis of his interpretation of the concept of revolution in his book *Orthodoxy*, published in 1908. In the chapter *The Eternal Revolution*, Chesterton analysed various attitudes towards the idea of revolution, which he valued positively, distinguishing it from the belief that passively waiting for change is enough, since time would bring the expected progress anyway. Nor did he regard personal choices that are changeable and arbitrary, often not leading to any discernible end, as revolutionary. A revolution should therefore, in his view, be based on an unchanging universal ideal and take place violently rather than in an evolutionary way. Its model is to be the universalism of Christianity and the attitude of orthodox Christians: "To the orthodox there must always be a case for revolution; for in the hearts of men

God has been put under the feet of Satan”. Thus, by writing that it was the orthodox who were in favour of revolution, because revolution meant getting closer to the perfection described by the metaphor of the Garden of Eden, Chesterton linked concepts that were only seemingly contradictory. He showed a revolution based on any other ideals as being wholly non-revolutionary, turning into, for example, a paternalistic attitude towards the poor on the part of socialists, which resulted only in questioning democracy and entrusting power to the richest and privileged.

The multiplicity of possible interpretations of the term “revolution” draws attention to that fact that the avant-garde, which placed it at the centre of its programmes, should also be read in many ways. The hitherto dominant interpretative key thus turns out to be limiting and prevents us from seeing much of the avant-garde’s diversity and shades of meaning. The studies by Anna Markowska, especially her book *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* [Art and Revolution. A Multi-Perspective Approach to Polish Art Immediately After the War] (Cracow 2023), must be mentioned among the recent publications that may serve as examples of transgressing those limitations. The titular “multi-perspective approach” permits, among others, a new reading of the content recorded in Władysław Strzemiński’s Neoplastic Room in the Museum of Art in Łódź, where, according to Markowska, an object until now unnoticed by researchers: a cast-iron radiator decorated with revivalist ornaments, moved there from the former bourgeois Poznański Palace and placed by the artist on the main axis of the room, emphasises that at the time of the creation of the Neoplastic Room, Strzemiński was fascinated not only by avant-garde revolutionary ideas, but also by issues of memory and their spatial expression.

While Anna Markowska’s research proposals take the form of detailed analyses of selected artworks or events, a comprehensive proposal for rewriting the history of the avant-garde has been put forward by Piotr Juskiewicz in a series of publications starting with his book *Cień modernizmu* [The Shadow of Modernism] (2013). In his view, the key to reading the avant-garde programme and, more broadly, the modernist narrative, is not the transgressive paradigm but the idea of regeneration. In this context, Juskiewicz also notes that the definition posed by the most insightful student of the avant-garde, Andrzej Turowski, which emphasises its social, political and formal radicalism, excludes phenomena such as design or architecture that combine radicalism of form with the ideology of the state. However, it was often the artists who engaged in state reformist programmes who best and most effectively expressed another modernist utopia, that of the causality of art.

Contemporary definitions of the term avant-garde can also be seen as a verification of detailed theses from the communist era, but also of the determinism then in force in writing art history, as analysed in detail by Wojciech Włodarczyk. According to Włodarczyk, in the late 1960s and early 1970s art history began to be written in such a way as to explain that the future “was to be associated with the avant-garde”, and the past had to be reconstructed and ordered in such a way as to give the avant-garde its leading role. This enforced primacy resulted from the cultural policy of the state at the time; the cultural authorities wanted to show that the state was implementing the social and political demands of the avant-garde and concurrently neutralising it by referring to the apolitical and timeless universalism of Modernist art, which was isolated from the present-day life. The ongoing debate on the meaning of the avant-garde shows that the patterns inherited from the communist regime can be challenged not by marginalising the heritage of the avant-garde, which still turns out to be relevant, but by posing a new interpretation of it. The avant-garde thus turns out to be contemporary history, i.e. an element of the debate taking place today, not

only in the field of art history, on concepts such as Modernism and modernisation, and more broadly on the specifics of the history of modernity in Poland. This history, still not fully written, stands out as particularly important for contemporary Poland, where dynamic civilisational changes are taking place, with their aim of abandoning the country's provincial and semi-colonial status and advancing to the "centre" being almost universally accepted. The insertion of the avant-garde into the Polish cultural code is therefore not a forced effect of state cultural policy, as used to be in the communist era, but a multifaceted process, organically shaped by various opinion-forming circles, which takes place in the context of the country's contemporary modernisation.

The history of the avant-garde today is very much a contemporary history, written to meet the needs of a contemporary audience. The avant-garde fulfils many of the expectations held in contemporary Poland. It testifies to the active participation of Polish culture in the history of modernity, emphasises the international recognition enjoyed by its creators and, at the same time, its originality and refusal to succumb to external fashions, as evidenced both by the work of Witkacy, who was ironic about Marcel Duchamp, and by Strzemiński, who entered a polemic with Malevich. Design and architecture, in turn, prove that avant-garde artists can be effective and do not just turn to inhuman idealism and utopia, but actually change the world in concrete historical realities. In contrast to the perception held in the communist era, the link between modernity and independence, i.e. the recognition of how significant the participation of avant-garde artists was in the reconstruction of the Polish state after the First World War, is now considered an important value. Thus, the history of the avant-garde today is not an idealised story about radicals and enthusiasts whom their contemporaries were unable to appreciate, but a widely accepted and historically rooted narrative about civilisational development; a narrative that is expected in contemporary Poland, which explains its current popularity and attractiveness, also within art history.

BIOGRAPHICAL NOTE

Prof. Andrzej Szczerski PhD (habil.) is the head of the Department of Modern Art History at the Institute of Art History of the Jagiellonian University, director of the National Museum in Cracow, member of the Art History Commission at the Polish Academy of Learning and of the Association of Art Historians. He is the author of publications and curator of exhibitions on the subject of art, design and architecture of the 19th and 20th century and contemporary art, the initiator and co-author of a series of exhibitions "4 × nowoczesność" at the National Museum in Cracow (2021–2024).

NOTA BIOGRAFICZNA

Prof. dr hab. Andrzej Szczerski, kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, członek Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności i Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Jest autorem publikacji i kuratorem wystaw poświęconych sztuce, designowi i architekturze XIX i XX w. oraz sztuce współczesnej; pomysłodawca i współtwórca serii wystaw „4 × nowoczesność” w Muzeum Narodowym w Krakowie (2021–2024).