

# Utopistyka kryzysu

Andrzej TUROWSKI

emerytowany profesor Université de Bourgogne, Dijon

**ABSTRAKT** Przedmiotem zainteresowania autora artykułu jest historia badań nad sztuką nowoczesną w Polsce rozpoczęta rozpoznaniem konstruktywistycznej grupy Blok. Autor zastanawia się, w jaki sposób refleksja nad dziejami i programem artystycznym twórców z nią związanych doprowadziła do szerszych badań na awangardę i jej utopiami, a także określiła granice artystycznego modernizmu. Z tego punktu widzenia zadaje pytanie o drogi przyszłych badań, które alternatywna historia sztuki może na tym gruncie prowadzić.

**SŁOWA-KLUCZE** sztuka nowoczesna, Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów, utopia, awangarda, konstruktywizm, abstrakcja, modernizm, kryzys, wojna

**ABSTRACT** *The Utopianism of Crisis.* The subject of the author's interest in this article is the history of research into modern art in Poland, which began with the study of the Constructivist group Blok. The author considers how reflection on the history and artistic programme of the artists associated with this group led to broader research on the avant-garde and its utopias, as well as caused the boundaries of artistic Modernism to be defined. From this point of view, he reviews the paths of future research that alternative art history can pursue on this ground.

**KEYWORDS** modern art, Blok of Cubists, Suprematists, and Constructivists, utopia, avant-garde, Constructivism, abstraction, Modernism, crisis, war

W 2007 r. na konferencji naukowej *Awangarda w bloku* w referacie zatytułowanym *Od Żmijewskiego do Stażewskiego* próbowałem odwrócić porządek historycznego następstwa i skierować uwagę „od dziś ku przeszłości”, co w ówczesnej perspektywie postmodernizmu czyniło modernizm pojęciem bardziej aktualnym i atrakcyjnym<sup>1</sup>. Problemem, który stawiałem w centrum uwagi, była określona strategia myślenia, będąca – jak powiedziałby Slavoj Žižek, intelektualny mentor Żmijewskiego – ponowną lekturą, wejściem w porzucony tekst, powtarzaniem, przerabianiem, przemyśleniem: „[...] jeżeli chcemy stworzyć nową wizję, mówił filozof, musimy zacząć od «opcji zerowej». Musimy odrzucić wszystkie dotychczasowe pomysły i myśleć od nowa”<sup>2</sup>. „Myśleć od nowa” znaczy powrócić do punktu wyjścia i posuwać, zdawałoby się, przetartą drogą, ale w taki sposób, aby widzieć obrazy w ich niespotykanym przenikaniu, dostrzegać ich niespodziewane spotkania, konfrontować wyłaniające się z obrzeży nieznane oblicza. Nie jest to dyskurs krytyczny, raczej refleksyjny, w którym powtarzanie jest formą performatywnego myślenia-działania, to znaczy używania nabywanej wiedzy o przeszłości dla spowodowania przyszłych i pożądaných skutków. Inaczej mówiąc, jest to dyskurs artystycznej archeologii, który w wypadku tak Žižka, jak i Żmijewskiego był również powtórką z ekonomii i polityki widzenia, bez których historia modernizmu trudna jest do pomyślenia.

Gdy ponad pół wieku temu, w pierwszej połowie lat 60. ubiegłego stulecia, rozpoczyłem badania i pisałem na temat Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów oraz wydawanego przez grupę czasopisma „Blok”, wiedza o początkach nowoczesności w Polsce była znikoma. Składały się na nią przede wszystkim teksty artystów i krytyków, którzy byli uczestnikami niewiele

wcześniejszych wydarzeń, a w kryzysowej dekadzie lat 30. XX w. rekonstruowali drogi własnego rozwoju, bilansując osiągnięcia z porażkami<sup>3</sup>. Należała do nich „pasożytnicza” próba ujęcia rozwoju sztuki nowoczesnej dokonana z pozycji postkonstruktywistycznych przez Jana Brzękowskiego, Leona Chwistka i Władysława Strzemińskiego<sup>4</sup>, w której formizm i kubizm, a także grupa Blok zajmowały uprzywilejowane miejsce jako potrzebne modernizmowi wersje artystycznej tradycji. Aktualna wśród artystów była scheda po pierwszej awangardzie, nakazująca spierać się nadal o granice autonomicznej formy i politycznej figuracji, o sztukę czystą i rewolucyjną, z częstymi odwołaniami do historii pierwszych lat niepodległości, a w szczególności znanej z łamów „Bloku” (1924–1926) dyskusji między Szczuką i Strzemińskim (funkcjonalizm *versus* unizm), wzbogaconej teraz interwencją Chwistka (unizm *versus* strefizm). Wojna przerwała ten proces spiętrzania się antagonizmów wokół nowoczesności, a powojenne lata nie sprzyjały budowaniu nowych modeli „formalistycznej” awangardy. Jedynie teksty Mieczysława Porębskiego (z lat 1948–1949), pisane w sposób przewrotny, ukrywające pod słowami różne znaczenia, broniły ciągłości rozwoju formy w sztuce nowoczesnej, zapoczątkowanej przez krakowskich formistów i warszawskich artystów Bloku. „Nowe formy – pisał w 1948 r. Porębski – hasło rzucone po raz pierwszy przez formistów – rozumiało się w dobie dwudziestolecia samo przez się. Od formistów poprzez «Blok», później «Praesens» i «a.r.», poprzez szerokie zrzeszenie «Nowej Generacji», aż do lwowskiego «Artesu» i tzw. «grupy krakowskiej», i wreszcie do wojennego już pokolenia «młodych plastyków», całą postępową problematykę artystyczną sprowadza się do programu sztuki «nowoczesnej», sztuki odmiennej od wszystkiego, co było, nieobciążonej żadną tradycją,

1. Andrzej Turowski, „Od Żmijewskiego do Stażewskiego”, w: *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc. Wybrane aspekty twórczości oraz studio Henryka Stażewskiego (1894–1988) i Edwarda Krasieńskiego (1925–2004)*, red. Gabriela Świtek (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, JRP Ringier, 2009), s. 390.

2. Cyt. za: Jacek Żakowski, *Koniec. Rozmowy o tym, co się popsło w nas, w Polsce, w Europie i w świecie* (Warszawa: Sic!, 2006), s. 78.

3. Historię badań nad konstruktywizmem wraz z bibliografią Bloku zob. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1981), s. 235–301.

4. Władysław Strzemiński, „Sztuka nowoczesna w Polsce”, w: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przemysław Smolik, Władysław Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej* (Łódź: Towarzystwo Bibliofilów w Łodzi, 1934), s. 59–93.

sztuki rodzącej się spontanicznie z teraźniejszości i skierowanej w bliżej nieokreśloną przyszłość”<sup>5</sup>.

Porębskiemu w tym ważnym dla polskiej historii sztuki tekście chodziło nie tylko o formalną genezę sztuki nowoczesnej i jej ideową utopię. Zdaniem krytyka istotą sztuki nowoczesnej powstającej zaraz po wojnie było, tak jak w czasach Bloku, zerwanie z przeszłością i jej skostniałą formą. Wbrew formalizmowi abstrakcji autor *Dwóch programów* dostrzegał w rozwoju sztuki nowoczesnej ideologiczny związek realizmu (surrealizmu) z propagandowymi zadaniami sztuki w ustroju komunistycznym (socrealizmu). W latach realizmu socjalistycznego takie przekonania, same w sobie dwuznaczne, można było czytać na różne sposoby. O abstrakcjonizmie Bloku jednak już lepiej było nie wspominać. W sporze o zaangażowany realizm, właśnie surrealistyczny (i kolorystyczny) formalizm, a nie abstrakcyjny funkcjonalizm i program kultury proletariackiej, okazały się „logicznym” połączeniem i artystycznym przewyżczeniem przedwojennego modernizmu, co w pewnym stopniu zostało wykorzystane w partyjnych sporach o kulturę jeszcze przed 1950 r. i dało o sobie znać w znacznie większym stopniu w październikowym powrocie awangardy (1956–1969). Wówczas po raz pierwszy w literaturze powojennej został zarysowany obraz europejskiej „sztuki konstruktywnej” (abstrakcyjnej, racjonalnej i geometrycznej), w którym po latach wykluczenia znalazło się miejsce dla polskich artystów Bloku i Praesensu. Obie grupy szybko doczekały się swoich monografistów. Andrzej Wat napisał dysertację o Bloku na podstawie wspomnień swego ojca Aleksandra, futurystycznego poety<sup>6</sup>.

Andrzej K. Olszewski, syn wybitnego przedwojennego fotografa Czesława, poświęcił obszerną rozprawę genezie nowej formy architektonicznej w kręgu Bloku i Praesensu<sup>7</sup>. Obie prace zbierały podstawowy materiał źródłowy, korzystając z powiązań rodzinnych i żywej jeszcze pamięci uczestników tamtych wydarzeń. Ci ostatni w czasach Odwilży przerywali milczenie i coraz częściej wypowiadali się na łamach prasy, udzielali wywiadów, powracali do niezakończonych sporów, domagali się uznania swojego prekursorstwa<sup>8</sup>. Pojawiało się wiele sprzecznych głosów i fragmentarycznych materiałów, niemniej artyści Bloku należeli odtąd do sztuki światowej. W 1957 r. w Paryżu miała miejsce wystawa poświęcona prekursorom sztuki abstrakcyjnej w Polsce, na której obok obrazów Strzemińskiego, Stażewskiego, Berlewiego i rzeźb Kobra znalazły się prace Kazimierza Malewicza<sup>9</sup> (il. 1).

Na początku lat 60. XX w. opadła fala tekstów publicystycznych i anegdotycznych dotyczących sztuki międzywojennej awangardy. Przyszedł czas na kategoryzacje i syntetyczne opracowania. Studia nad sztuką dwudziestolecia stanowiły odtąd część ogólnego programu, wynikającego z potrzeby badań całej historii sztuki polskiej i jej rozległych związków z zagranicą. Początkowo miały one charakter poprawnych, choć nieco akademickich badań stylistyczno-genetycznych, które pozwoliły na podstawie zebranego materiału faktograficznego opisywać wewnętrzne powiązania i napięcia ideowo-formalne, potem zaczęto szukać uogólnień i syntez. Pojawilo się pojęcie przewodnich i konkurujących tendencji, a historia grupy Blok jako kluczowej instytucji społecznej i artystycznej awangardy znalazła

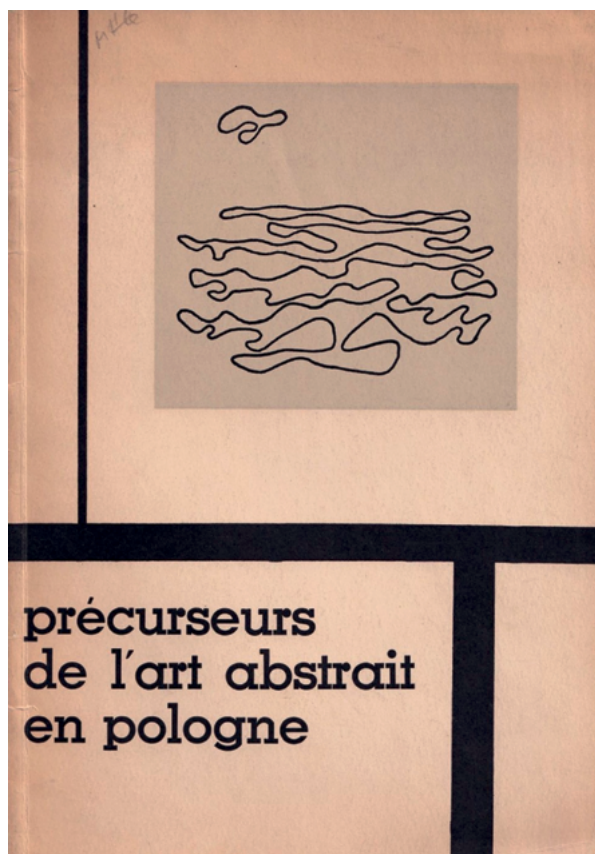
5. Mieczysław Porębski, „Dwa programy”, *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką* 1, nr 1 (1950), s. 51–56; cyt. za przedrukiem w: id., *Sztuka naszego czasu* (Warszawa: Wydawnictwo „Sztuka”, 1956), s. 38.

6. Aleksander Wat, „Blok i jego program społeczny. Z dziejów polskiej awangardy”, *Życie Literackie*, nr 21 (1957), dod. *Plastyka*, nr 2, s. 6–7.

7. Andrzej K. Olszewski, „Narodziny nowej formy”, *Wiedza i Życie* 27, nr 9 (1958), s. 562–565; id., „Sztuka dwudziestolecia grupa «Blok»”, *Wiedza i Życie* 31, nr 1 (1962), s. 2–5; id., „Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Koncepcja architektury w kręgu ideologii grupy «Blok»”, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939. Zbiór studiów*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1963), s. 121–168.

8. Mam na myśli artykuły i wywiady m.in. Henryka Berlewiego, Anatola Sterna, Jalu Kurka i innych odnotowywane w przytoczonych bibliografiach Bloku.

9. *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne. Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobra, Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi, Henryk Stażewski. Novembre–décembre 1957. Galerie Denise René, 124 rue La Boétie, Paris* (Paris: Galerie Denise René, 1957). O wystawie zob. Iwona Luba, *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobra i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyńskiej w latach 1956–1969* (Warszawa: Zachęta, 2017), s. 60–74.



1 Marian Bogusz (projekt),  
okładka katalogu wystawy  
*Précurseurs de l'art abstrait  
en Pologne*. Kazimierz  
Malewicz, Katarzyna Kobro,  
Władysław Strzemiński,  
Henryk Berlewi, Henryk  
Stażewski w paryskiej galerii  
Denise René (1957)



2 Henryk Stażewski  
(projekt), okładka książki  
Andrzeja Turowskiego  
*Konstruktivism polski.  
Próba rekonstrukcji nurtu  
(1921–1934)* (1981)

się w kanonie wiedzy o sztuce współczesnej między rewolucyjnym Wschodem a racjonalnym Zachodem. Mogło się wydawać, że obraz sztuki nowoczesnej został na zawsze uporządkowany, a Blok miał w nim swoje niepodważalne miejsce<sup>10</sup>.

Bardzo szybko, bo już w połowie lat 60. ubiegłego stulecia okazało się, że aspirująca do nowoczesności popaździernikowa stabilizacja codziennego i intelektualnego życia jest tylko pozorna. Polityka wkraczała ponownie w obszar kultury, a ideologia naruszała zwyczajną, wydawało się, nowoczesność. Konieczność odnalezienia przez badaczy swojego miejsca w sytuacji historycznej po 1968 r. prowokowała pytania światopoglądowe (ideowe) i wyostrzała wybory metodologiczne (strukturalizm i poststrukturalizm). Sztuka pojęciowa, coraz popularniejsza wśród artystów współczesnych, zmieniła rozumienie obrazu. Krytyka formy i stylu (sytuacjonizm i konceptualizm) prowadziły do nowego pojmowania społecznego kontekstu dzieła artystycznego i roli tradycji w historii sztuki (neodadaizm po Duchampie). Pole refleksji naukowej i krytycznej rozszerzyło się. Historia była podważana, a kategorie opisowe w sztuce awangardy redefiniowane. W nowym kontekście aktualny okazał się kluczowy problem autonomii strukturalnej obrazu podnoszony w tekstach publikowanych na łamach „Bloku”.

Początkującemu historykowi sztuki, jakim byłem w tamtych latach, trudno było wśród różnego rodzaju dokumentów i poglądów odróżnić istotne od nieistotnych. Trudno było określić najważniejsze wydarzenia artystyczne i wskazać ich miejsce w dziejącej się wielowątkowej historii, niełatwo było dokonać rozpoznania i klasyfikacji wyrwykowo zgromadzonego materiału źródłowego.

Do podjęcia badań nad polską awangardą, do czego ówczesni profesorowie nie zachęcali, potrzebne było

zaangażowanie w sztukę współczesną oraz postawa krytyczna. Publikując w 1966 r. artykuł o Bloku, dysponowałem tymi przymiotami, a dotarcie do nowych źródeł i ich weryfikacja wydały się pierwszymi i koniecznymi krokami, prowadzącymi do postawienia problemu historyczno-artystycznej genezy sztuki nowoczesnej oraz społecznej roli, jaką w tej historii odegrały twórczość, grupa, czasopismo i program Bloku<sup>11</sup>. Dla mnie był to zasadniczy punkt wyjścia, a zarazem podstawowe odniesienie do późniejszych badań nad awangardą. Analiza programu Bloku i twórczości artystów z nim związanych pozwoliła w ramach badań nad konstruktywizmem na sformułowanie jeszcze w końcu lat 60. XX w. podstawowych kategorii ideowych (utopie społeczno-artystyczne) oraz opisowych (struktura, system, nurt konstruktywistyczny), a wreszcie komparatystycznych odniesień, które długo i dobrze służyły w badaniach awangardy. Wątpliwości zaczęły się rodzić, gdy po dopracowaniu pojęcia stylu, tendencji, języka, granic i marginesów obraz nurtu okazał się bardziej złożony, a historia wielokierunkowa. Podobnie mnożące się moje studia biograficzne nad twórczością założycieli grupy, prowadzone z różnym natężeniem od tamtego czasu niemal do dzisiaj, podważały spójny obraz Bloku, wskazując na głębokie różnice między artystami.

Blok i jego historia jako fakt fundujący całą nowoczesność jak szybko pojawił się w polu moich zainteresowań, tak też szybko zniknął z pola mego widzenia. Najpierw ukrywał się wśród rozważań ogólnych o konstruktywizmie w monografii *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (il. 2), potem pod naciskiem rodzącej się potrzeby nowego spojrzenia na dzieje modernizmu powrócił w zmienionej formie w książce *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*<sup>12</sup> (il. 3). Tutaj nie chodziło już jednak o generalne narracje, a szczegółowe

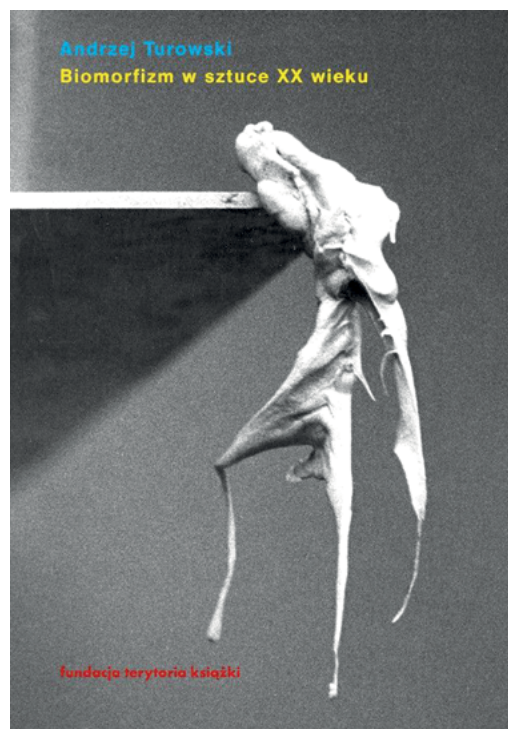
10. Po pierwszych opracowaniach – materiałowym *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957* Mieczysława Wallisa (Warszawa: Arkady, 1959) oraz syntetycznym *Polska awangarda artystyczna 1918–1939* Zofii Baranowicz (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979) – ukazywały się kolejne historie polskiej sztuki nowoczesnej aż po opracowania Andrzeja K. Olszewskiego *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie* (Warszawa: Interpress, 1988) oraz Wojciecha Włodarczyka *Sztuka polska XX i początku XXI wieku* (Warszawa: Arkady, 2023). We wszystkich wymienionych pozycjach Blok rozpoczyna historię polskiej sztuki nowoczesnej.

11. Andrzej Turowski, „Geneza i program teoretyczny grupy artystów Blok 1924–1926”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Historia Sztuki* 4 (1966), s. 189–274. Artykuł był nieco zmienioną wersją mojej pracy magisterskiej, którą obroniłem w 1964 r., a materiały do niej zbierałem od 1963 r.

12. Por. Turowski, *Konstruktywizm polski*; id., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków: Universitas, 2000). Daty publikowania tych



3 Marek Pawłowski (projekt), okładka książki Andrzeja Turowskiego *Budowniczy świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (2000)



4 Stanisław Salij (projekt), okładka książki Andrzeja Turowskiego *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem* (2019)

i niejednoznaczne rozwiązania. Pojęcie nurtu konstruktywistycznego jako źródłową całość chronologiczno-stylistyczno-ideową zastąpiłem postmodernistycznym pojęciem splotu dyskursywnego początków nowoczesności. Elementem integrującym zjawiska artystyczne i społeczne modernizmu były interakcje, a nie związki przyczynowe i strukturalne. Zwrot ten w moich badaniach nad sztuką nowoczesną dokonał się w ostatnich dwóch dekadach poprzedniego wieku.

Jeżeli pisałem o pewnych procesach historyczno-artystycznych w twórczości poszczególnych artystów Bloku, to mniej mnie interesowała ich ciągłość, a bardziej kontekstualna relacja, która w określonych momentach i miejscach uwypuklała lub spychała na bok to wszystko, co było ukryte w ich wewnętrznej dynamice. Stąd pojawiły się próby przechodzenia od tego, co wyrażalne, do tego, co skryte; od tego, co niewyrażalne, do symptomów wypartego lub nieistniejącego; od geometrycznej stylistyki do poetyki wyobraźni,

od maszynistycznej biomechaniki do organicznego biomorfizmu. W twórczości artystów Bloku około 1924 r., mimo licznych obrazów abstrakcyjnych i bezprzedmiotowych, wiele było kompozycji deformowanych na wzór „kubistyczny bądź suprematystyczny” czy wręcz organicznych, tworzących specyficzny repertuar form, który sprawiał wrażenie poszukiwania pewnego rygoru formalnego, niemniej dalekich od czystych układów geometrycznych. Biomorficzny neoformalizm, który w tym dostrzegałem, wyłamywał się z geometrycznej sieci konstruktywizmu, aby pożądaną doskonałością form biologicznych wprowadzać w kryzys stabilne podziały przestrzeni zagospodarowanej przez awangardę<sup>13</sup> (il. 4).

Rozpoczął się czas dekonstrukcji. Zamiast systemowego pojmowania dzieła zanurzonego w historii idei oraz strukturalistycznie rozumianych metod jego badania, zainteresowała mnie aleatoryczność budowy artystycznej i polifoniczność opisu procesów historyczno-artystycznych w sztuce. Siłą rzeczy awangardowa

i innych moich książek nie pokrywają się ani z czasem prowadzonych badań, ani z ich autorskim opracowaniem. Z różnych powodów wszystkie ukazywały się z wieloletnim opóźnieniem.  
13. Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019).



5 Plakat wystawy „Fin des temps – L’histoire n’est plus”. *L’art polonais du 20<sup>e</sup> siècle* w Hôtel des Arts w Tulonie (2004)



6 Maciej Buszewicz (projekt), okładka katalogu wystawy *Teresa Żarnowerówna (1897–1949)*. *Artystka końca utopii* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2014)

historia i konstruktywistyczna stylistyka Bloku traciły w moich oczach wyjątkowość oryginału i racjonalny fundament, a zajęło moją uwagę to wszystko, co działo się na ich poboczach i w paralelnych historiach, a nawet w podświadomości. Niezaprzecalną granicą języka awangardy – pisałem za Gilles’em Deleuze’em w *Wielkiej utopii* – jest powierzchniowa logika sensu, czy też, inaczej mówiąc, granice kultury i jej tradycji oraz związanych z nią struktur znakowych i toposów wyobraźniowych. Poza tę granicę awangarda nie ma dostępu, co oczywiście nie znaczy, aby w sposób zewnętrzny nie mogła czerpać (tak jak w dadaizmie) z kontrkulturowego doświadczenia<sup>14</sup>.

Historia sztuki pisana w perspektywie kryzysu logiki awangardy ujawniała istnienie innych dzieł sztuki, pozwalała też spojrzeć na już znane z innej strony, zmuszała do generalnej reorientacji, której kierunku nie wyznaczały dobrze znane utopie rozumu i języka, zwycięskie i zdradliwe ideologie, ale doświadczenia impasu i poczucie klęski. Na podstawie takich założeń

zakwestionowałem model progresywnej awangardy i emancypacyjnej roli techniki, konfrontowałem maszynę z ciałem, a dostrzegając w radykalnym modernizmie głębokie pęknięcie (lub szereg pęknięć), zaproponowałem rozpatrywanie dzieł sztuki współczesnej łącznie z jej jakby niepewną ciągłością, nieostrymi granicami chronologicznymi i otwarciem dzieł na wiele sensów. Przy tym nie chodziło tutaj o relatywizację zjawisk i procesów, a dostrzeżenie innych związków między dziełami sztuki, wśród których miejsce strukturalnej formy i trwałej tradycji zaczęła zajmować kwestia bezformia i nieciągłej pamięci. Problem identyfikacji kulturowej i geograficznego rozproszenia stał się odtąd sposobem rozpatrywania i ujmowania zjawisk w sztuce najnowszej. Modernizm i konstruktywizm polski, powiązane z niepodległościowymi ideami i abstrakcyjnymi formami warszawskiego Bloku, zostały w ówczesnych pracach zakwestionowane. W *Budowniczych świata* i na wystawie „Fin des temps – L’histoire n’est plus”. *L’art polonais du 20<sup>e</sup> siècle* (2004; il. 5), której

14. Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), s. 193–198.

byłem kuratorem, to nie artyści awangardowego Bloku, a krążący po Europie twórcy międzynarodowego i wielokulturowego środowiska artystów nowoczesnych wyznaczali na marginesach nurtów pokrętne ścieżki początków modernizmu<sup>15</sup>. Żyjąc w artystycznych diasporach, na emigranckich peryferiach, w żydowskich gettach, tworzyli wspólnoty miejsca opuszczonego, co stało w oczywistej sprzeczności z projektami świata do zbudowania, którymi kiedyś się zajmowałem. To nie anegdotyczna historia Bloku ze Szczuką i Stażewskim w legionowych mundurach, lecz egzotyczna wyprawa Witkiewicza z Malinowskim do tropików w poszukiwaniu Innego rozpoczynała dzieje polskiej nowoczesności. Miejsce społeczno-artystycznych utopii Bloku zajęła w moich ostatnich pracach trauma Wielkiej Wojny.

W tym kontekście, interesując się nadal polskim modernizmem, porzuciłem nie na wiele przydatny mit niepodległościowy i powróciłem do Bloku i jego początków, a właściwie do inicjatorki grupy Teresy Żarnowerówny, która w 1937 r. opuściła Polskę, aby w czasie II wojny, w niewyobrażalnie trudnych warunkach, dotrzeć przez Paryż i Lizbonę do Nowego Jorku<sup>16</sup> (il. 6). W ówczesnej twórczości artystki, dalekiej od konstruktywistycznej stylistyki, dominowały formy emocjonalne, ślady tragicznej egzystencji. Depresja naznaczała jej dzieła nieubłagalnym rozdarciem, a życie zakończyła tragiczna śmierć w 1949 r. Alternatywne dzieje polskiego modernizmu rozpoczęte w 1914 r. w Tulonie, gdzie Witkiewicz z Malinowskim wsiedli na statek zmierzający do tropików, dobiegały kresu na wystawie Żarnowerówny w nowojorskiej galerii Art of This Century Peggy Guggenheim. Ostatniej wystawie polskiego modernizmu, którego pokrętne losy i niemal zapomniane źródła sięgały grupy Blok. Wszystkie prace Żarnowerówny były skażone jej życiem nierozdzielnie splecionym z tragedią wojny i Zagłady. Świat

zgliszcz, wygnania, kataklizmu, rozpadu – to tematy tylko niektórych dzieł artystki powstałych w Nowym Jorku. Na konstruktywistyczną utopię Bloku nie było w nich miejsca, a historię kończyła traumatyczna ruina.

Czy w dzisiejszej epistemie, zapytajmy w końcu, jest jeszcze miejsce dla Bloku? Jaki horyzont poznawczy może wykreślać problemowe granice zainteresowania awangardą? Czy jest możliwa, jak chciał Hal Foster, taka rekonfiguracja awangardy, która zapewni jej ciągłość? Potrzebujemy, pisał amerykański historyk sztuki, nowych wizji rozwoju awangardy, które skomplikują obraz przeszłości, zapewniając jej neoawangardową przyszłość. Awangarda w koncepcji Fostera to ustawiczne powracanie podświadomego, które zaburza podmiotowy i przedmiotowy porządek percepcji, nie pozwala na ukonstytuowanie jakiegos ostatecznego przedstawienia, a jej dzieje charakteryzuje zasadnicze przesunięcie od realności rozumianej jako efekt reprezentacji do realności jako rzeczy traumatycznej. Celem awangardy, podkreślał Foster, przestaje być absolutne zerwanie z porządkiem, a staje się ujawnianie jego kryzysu; odnotowanie nie tylko miejsc pęknięcia, lecz także punktów przełomu, w których pojawiają się nowe możliwości<sup>17</sup>. Na scenę wkracza nowa utopistyka.

Utopia awangardy – wyrugowana jako niestosowna mrzonka, stanowiąca kiedyś bojowy światopogląd wykluczonych artystów, a i dzisiaj będąca jednym z dyskursów subwersji oraz oporu przeciw ideologii władzy polityczno-ekonomicznej – nie powinna być fantazją o lepszym życiu, lecz doświadczeniem kryzysu świata, w którym żyjemy, a zarazem alternatywnym projektem zmiany, czyli realnej transformacji. Utopistyka, pisał Immanuel Wallerstein, to poważna ocena alternatyw historycznych i oszacowanie obszarów otwartych na ludzką kreatywność. „Nie chodzi o doskonałą (i nieuchronną) przyszłość, ale o przyszłość alternatywną...”<sup>18</sup>.

15. „*Fin des temps – L’histoire n’est plus*”. *L’art polonais du 20<sup>e</sup> siècle. Textes de Andrzej [sic!] Turowski. Catalogue édité à l’occasion de l’exposition à l’Hôtel des arts – Centre méditerranéen d’art, Conseil général du Var, Toulon, 3 juillet au 3 octobre 2004* (Toulon: Hôtel des Arts, 2004).

16. *Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Milada Ślizińska, Andrzej Turowski (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014); Andrzej Turowski, *Radykalne oko. O Witkacym, Strzemińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój*, t. 2: *Żołnierze* (Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej; Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2023).

17. Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010).

18. Immanuel Wallerstein, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, tłum. Iwo Czyż (Poznań: Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, 2008), s. 33.



## BIBLIOGRAFIA

- Baranowicz, Zofia. *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Luba, Iwona. *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyńskiej w latach 1956–1969*. Warszawa: Zachęta, 2017.
- Olszewski, Andrzej K. *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*. Warszawa: Interpress, 1988.
- Olszewski, Andrzej K. „Narodziny nowej formy”. *Wiedza i Życie* 27, nr 9 (1958): 562–565.
- Olszewski, Andrzej K. „Sztuka dwudziestolecia grupa «Blok»”. *Wiedza i Życie* 31, nr 1 (1962): 2–5.
- Olszewski, Andrzej K. „Z problematyki architektury dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Koncepcja architektury w kręgu ideologii grupy «Blok»”. W: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939. Zbiór studiów*, redakcja Juliusz Starzyński, 121–168. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1963.
- Porębski, Mieczysław. „Dwa programy”. *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką* 1, nr 1 (1950): 51–56.
- Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*. Redakcja Milada Ślizińska, Andrzej Turowski. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.
- Turowski, Andrzej. *Awangardowe marginesy*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- Turowski, Andrzej. *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków: Universitas, 2000.
- Turowski, Andrzej. „Geneza i program teoretyczny grupy artystów Blok 1924–1926”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Historia Sztuki* 4 (1966): 189–274.
- Turowski, Andrzej. *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1981.
- Turowski, Andrzej. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacje*. Kraków: Universitas, 2004.
- Turowski, Andrzej. „Od Żmijewskiego do Stażewskiego”. W: *Awangarda w bloku / Avant-garde in the Bloc. Wybrane aspekty twórczości oraz studio Henryka Stażewskiego (1894–1988) i Edwarda Krasińskiego (1925–2004)*, redakcja Gabriela Świtek, 390. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, JRP Ringier, 2009.
- Turowski, Andrzej. *Radykalne oko. O Witkacym, Strzemińskim, Themersonach, Żarnowerównie i innych twórcach sztuki wzbudzającej niepokój, t. 2: Żołnierze*. Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej; Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2023.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Wallerstein, Immanuel. *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. Tłumaczenie Iwo Czyż. Poznań: Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, 2008.
- Wallis, Mieczysław. *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*. Warszawa: Arkady, 1959.
- Włodarczyk, Wojciech. *Sztuka polska XX i początku XXI wieku*. Warszawa: Arkady, 2023.

## SUMMARY

### *The Utopianism of Crisis* by Andrzej Turowski

The subject of this article is the history of research on modern art in Poland, in which the identifications and findings made by its author hold an important place. He began his study of the Constructivist group Blok in the first half of the 1960s, when knowledge of the beginnings of modernity in Poland was scarce. Publishing an article on the Blok of Cubists, Suprematists and Constructivists in 1966, he formulated the question of the historical and artistic origins of modern art in Poland and the social role that the group, its program and the magazine it published played in history. The analysis of the group's program and the work of artists associated with it allowed him to formulate, in his further studies on Constructivism, the fundamental ideological categories (socio-artistic utopias) and descriptive categories relevant to the movement (its structure, system, the Constructivist current), as well as to establish comparative references that have served long and well in the study of the avant-garde.

However, the picture of avant-garde art turned out to be more complex than the one outlined by the author of the article in the first monographic study of the history of the Polish Constructivist avant-garde, which was his book *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1932)*, published in 1981. Aware of this, he focused his research on looking for other perspectives. In his later publications (*Bi-downniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, 2000; *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, 2019) he challenged the model of the progressive avant-garde and the emancipatory role of technology, proposing a different view of the history of modern art, one that addressed not only structural form and enduring tradition, but also the question of formlessness and discontinuous memory.

Referring to Hal Foster's research on the late 20<sup>th</sup>-century avant-garde, the author of the article concludes that the utopia of the avant-garde – which used to be the militant worldview of excluded artists and today continues to be one of the discourses of subversion and resistance against the ideology of political and economic power – should not be a fantasy of a better life, but an experience of the crisis of the world we live in, and at the same time an alternative project of change, of a true transformation. From this point of view, he enquires about the avenues of future research that art history can pursue regarding the avant-garde.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Prof. Andrzej Turowski PhD (habil.) is a historian of art and art critic, professor emeritus of Contemporary Art History at the University of Burgundy in Dijon in France. Until 1983 he lectured in Modern Art History at the Adam Mickiewicz University in Poznań. As an art critic, throughout the 1970s decade he cooperated with Galeria Foksal in Warsaw. His research interests focus chiefly on the history and ideology of the avant-garde in Central Europe, in Poland and Russia, and in France, over the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. He is the author of a few hundred scholarly studies and critical papers published in many languages, as well as several books. He has curated large-scale international exhibitions of avant-garde art in Europe or co-operated in their organisation. Since 1984 he has lived in worked in Paris.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Prof. dr hab. Andrzej Turowski, historyk sztuki i krytyk artystyczny, emerytowany profesor historii sztuki współczesnej na Université de Bourgogne w Dijon. Do 1983 r. wykładał historię sztuki nowoczesnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jako krytyk artystyczny współpracował przez dekadę lat 70. z Galerią Foksal w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze skupiają się przede wszystkim na historii i ideologii awangardy w Europie Środkowej, w Polsce i w Rosji oraz we Francji w XX i XXI w. Jest autorem kilkuset rozpraw naukowych i artykułów krytycznych opublikowanych w wielu językach oraz kilkunastu książek. Był kuratorem i współtwórcą wielkich międzynarodowych wystaw sztuki awangardowej w Europie. Od 1984 r. mieszka i pracuje w Paryżu.