

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Inne obrazy przeszłości. Uwagi o destabilizacji dyskursu polskiej historii sztuki w najnowszych wystawach muzealnych

autor:

Piotr Słodkowski

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 25

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/25-historia-obecna/inne-obrazy-przeslosci>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2019.25.2067>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

polska sztuka nowoczesna; historia sztuki; wystawy muzealne; nowy materializm

streszczenie:

Autor stawia pytanie o to, jak wystawy muzealne mogą pracować na rzecz przepisania wybranych palących problemów polskiej historii sztuki. Wybiera trzy projekty wystawiennicze (2019–2020), by rozwinąć możliwe odpowiedzi. Argumentuje, że Ekspresje wolności wspierają myślenie o „potencjalnej historii (sztuki)” (Ariella Azoulay): alternatywnych geografiach, powiązaniach i cyrkulacjach ludzi i idei. Streng/Włodarski unaocznia z kolei materialność artefaktu artystycznego jako źródła historycznego, tym samym czyniąc z historii sztuki kluczowy fragment badań nad Zagładą. Zwraca wreszcie uwagę, jak wystawa Nigdy więcej robi użytek z historycznej sztuki antyfaszystowskiej i w tym „retro-aktywnym” geście (Rem Koolhaas) podejmuje problem współczesnej sprawczości społecznego zaangażowania artystycznego.

Piotr Słodkowski – Ur. 1985. Historyk sztuki, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Autor książki *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki* (2019). Redaktor tomów *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej* (2014) oraz (z Agatą Pietrasik) *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954* (2016). Interesuje się polską i środkowoeuropejską sztuką XX wieku w perspektywie współczesnej myśli humanistycznej.

Inne obrazy przeszłości. Uwagi o destabilizacji dyskursu polskiej historii sztuki w najnowszych wystawach muzealnych

Ponad dziesięć lat temu Ewa Domańska napisała, że „aby znaleźć ucieleśnienie awangardowych projektów tworzenia wiedzy o przeszłości, powinniśmy ich szukać poza historiografią” – choćby w sztukach wizualnych i u awangardowych artystów¹. Parafrazując tę obserwację, myślą przewodnią mojego tekstu czynię przekonanie, że innowacyjnych sposobów patrzenia na relację sztuki i historii (lub na historię sztuki) można szukać także poza stabilnym dyskursem historii sztuki – w zorientowanych na rewizję zastanej wiedzy projektach wystawienniczych. Wychodzę przy tym z założenia, że akademicka postać refleksji o sztuce oraz projekty wystawiennicze o ambicjach rewizji wytartych narracji niekoniecznie muszą działać jako siły opozycyjne (choć czasem się tak dzieje), lecz mogą być dwoma wspierającymi się narzędziami innowacyjnego tworzenia wiedzy. To bowiem frazes stwierdzić, że wystawy, gesty kuratorów i konkretne artefakty artystyczne w tej samej mierze co istotne teksty historyczno-artystyczne wielokrotnie wybudzały z automatyzmu myślenia. Andrzej Turowski, eksponując „surrealistyczny” dorobek Teresy Żarnower z okresu nowojorskiego (ok. 1943–1949), obnażył zarówno postrzeganie artystów według klisz „izmów” (Żarnowerówna – konstruktywistka), jak i nacjonalistyczną podszewkę polskiej historii sztuki (niepamięć o twórczości emigrantów)². Éric de Chassey i Marta Dziewańska, symbolicznie odwracając *Niebieskiego szofera* Andrzeja Wróblewskiego i pokazując jego rewers: *Likwidację getta*, wykonali gest, który nie tylko modyfikował wizerunek artysty, lecz także wspomagał refleksję akademicką nad sztuką i Zagładą w Polsce³. Kilka miesięcy temu kuratorki i kuratorzy wystawy *Widok zza bliska dali „inny obraz” Zagłady* – taki, który niweczy nierzadko arbitralny i/lub

ideologiczny podział na przedmiot sztuki i obiekt etnografii, łącząc je w kategorii obiektu opowiadającego o wojnie⁴. Przykłady równie ważkich przedsięwzięć można mnożyć.

W tekście tym nie podejmuję holistycznej refleksji metodologicznej na temat wystawy jako medium kreowania alternatywnych i dorównujących dyskursowi akademickiemu narracji historii sztuki. Przeciwnie, chcę punktowo przyjrzeć się konkretnym realizacjom i zobaczyć, jak – idąc ramię w ramię z nową humanistyką – destabilizują one i przekształcają konkretne fragmenty wypieranych już wizji przeszłości; konkretniej: jak testują i przełamują tradycyjny wymiar historii sztuki, ukształtowany w klasycznych syntezach z lat 70. i 80.⁵, przepracowanych na poziomie szczegółowych studiów, ale wciąż pozostających ważnym punktem wyjścia jako całościowe narracje dające obraz sztuki dwudziestolecia i epoki powojennej. Skupiam uwagę na trzech projektach wystawienniczych. *Ekspresje wolności* prowokują do refleksji nad potencjalną historią cyrkulacji artystów i ich idei. *Streng/Włodarski* pozwala zadać pytania o materialny wymiar artefaktów artystycznych, a w konsekwencji nie tylko przekształcić te eksponaty w ważne świadectwa tożsamościowe, lecz także pomyśleć o nich jako o gęstych źródłach historii Zagłady. Wreszcie *Nigdy więcej* destabilizuje historyczny obraz sztuki zaangażowanej społecznie, testując ją pod kątem jej współczesnej użyteczności. Będę się starał pokazać, w jaki sposób każda z tych wystaw daje asumpt do zbudowania odmiennych obrazów przeszłości – i w każdym przypadku to medium wystawy okazuje się nieobojętne dla efektywności podobnych rewizji.

Pozostaje jeszcze jedna uwaga. Zdaję sobie sprawę z faktu, że wobec wielości ekspozycji rewidujących wybrane fragmenty przeszłości powyższy wybór łatwo ześlizguje się w arbitralność i dlatego tym bardziej musi być motywowany przez sprawdzalne kryteria; pozwalam sobie zatem odnieść projekt, w który jestem zaangażowany (*Streng/Włodarski*) do wystaw możliwie bliskich

mu czasowo i tematycznie, to znaczy zorganizowanych w 2019 roku i przyjmujących, przynajmniej częściowo, analogiczne zakresy chronologiczno-tematyczne (polska sztuka dwudziestolecia).

Ekspresje wolności: obrazy relacji artystycznych jako potencjalna historia sztuki

Ekspozycja *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz* nosi znamieny podtytuł *Wystawa, której nie było*⁶. Projekt obejmuje staranną prezentację dorobku artystów obu środowisk na skromnym wyimku z trzeciego zeszytu pisma „Jung Idysz” (nr 4–5–6, 1919): zapowiedzi wspólnego pokazu grup z Łodzi i Poznania. Niezrealizowane zamierzenie z epoki okazuje się dziś bardzo produktywne, gdyż daje możliwość nie tylko odświeżonego spojrzenia na relacje przypomnianych twórców, lecz także zdynamizowania tradycyjnego dyskursu historyczno-artystycznego. Ten gest powtórzenia i fantazji o zmianie przeszłości przywodzi na myśl jeden z wariantów „historii potencjalnej”, idei Arielli Azoulay, która oznacza między innymi projekcję „niezrealizowanych możliwości, które mogłyby motywować i kierować działaniami różnych aktorów w przeszłości”⁷. Proponuję przy tym, by te niezrealizowane możliwości odnieść nie tylko do działań artystów (wystawa, której nie było, i związki, które mogły się zacieśnić), lecz także i chyba przede wszystkim do wyborów historyków sztuki, którzy inaczej ukierunkowali swoją uwagę i inaczej kładli akcenty w opowieści o polskiej awangardzie dwudziestolecia.

Ekspresje wolności składają się z kilku kapsułkowych pokazów o zasięgu zarówno synchronicznym, jak i diachronicznym. Z jednej strony mamy więc przegląd twórczości członków Buntu i Jung Idysz w kluczowych dla wystawy latach 1918–1921, z drugiej zaś spojrzenie obejmuje także to, co było później: obrazy z lat 20. i 30., produkcję artystyczną z czasu okupacji 1939–1945

i fragmenty powojennego *œuvre* Jankiela Adlera i Henryka Berlewiego. Niniejszy wybór na wielu poziomach niesie potencjał otwarcia na możliwości w istocie niezrealizowane w tradycyjnym dyskursie o sztuce.



Il. 1. *Ekspresje wolności*. Muzeum Miasta Łodzi.

Oczywiście negatywnym punktem wyjścia musi tu być konstatacja nacjonalistycznego zabarwienia tradycyjnej (czyli PRL-owskiej i wcześniejszej) refleksji o sztuce, co uderzało w oba ugrupowania przywołane na wystawie. Znaczenie Buntu zwyczajowo deprecjonowano jako grupy pozostającej w kontaktach z niemieckimi ośrodkami artystycznymi, z pozycji narodowych dowartościowując raczej formistów, twórców polskiej sztuki nowoczesnej⁸. Jung Idysz z kolei tradycyjnie nie znajdował się w centrum narracji historyczno-artystycznej o tyle, o ile ta nie była zainteresowana problematyzowaniem różnic tożsamościowych, bazując raczej na spłaszczeniu identyfikacji artystów (domyślnie: odgórnie polskich)⁹. Ten ostatni problem stanowi także polemiczny punkt wyjścia dla wystawy *Streng/Włodarski*, do której powrócę.

Przede wszystkim przypomnienie o związkach między Buntem i Jung Idysz buduje diametralnie inną wizję sztuki i sieci relacji artystycznych w latach 20. Tym samym stanowi ciekawe dopełnienie optyki, w której formacyjną rolę odgrywają najpierw ośrodki formizmu, później zaś konstruktywizmu. Formizm

dowartościowywał myślenie w kategoriach narodowych / nacjonalistycznych (polska sztuka nowoczesna), Bunt zaś przeciwnie – kierował się ku ponadnarodowym utopiom awangardy metafizycznej, dając bardzo odmienny obraz sztuki i jej roli społecznej. Z kolei w klasycznych *Budowniczych świata* Andrzej Turowski wytyczał kolejne kręgi oddziaływania konstruktywizmu¹⁰, czyniąc zeń centralną tradycję polskiej awangardy. Tymczasem Jung Idysz wskazuje na inne osadzenie sztuki: o ile bowiem Blok, Praesens i a.r. były progresywne, maksymalistyczne i uniwersalistyczne, o tyle „młodzi Żydzi” czerpali z wyrazistej i partykularnej tożsamości kulturowej.

Relacja między Buntem i Jung Idysz, czyli Poznaniem i Łodzią, buduje także inną konstelację geografii artystycznej: taką, która abstrahuje od zwyczajowo centralnej pozycji Krakowa – Łodzi – Warszawy. Idąc tym tropem, można wskazać na dwa kolejne kierunki ważne o tyle, o ile pozwalają przekroczyć sztywne granice narodowo-państwowe i wspomagać myślenie w kategoriach regionu ponad podziałami polityczno-ideologicznymi.

Po pierwsze, grupa Bunt i zwłaszcza wzorcowo pograniczna twórczość Stanisława Kubickiego każe upomnieć się o relację Poznań–Berlin i Poznań–Monachium, które w II RP i PRL były zwyczajowo deprecjonowane z uwagi na chęć marginalizowania niemieckich „wpływów” na kulturę polską. Podobne relacje są już wprawdzie rozpoznawane punktowo na poziomie ważnych studiów monograficznych¹¹, ale te ostatnie muszą jeszcze pracować na rzecz odważniejszego włączenia umniejszanych związków artystycznych do głównej narracji sztuki dwudziestolecia.

Po drugie, tak samo jak spojrzenie na Zachód, rewizji wymaga także spojrzenie na Wschód, a tej materii najważniejszą białą plamą pozostają wciąż żywe kontakty ze Lwowem, głównie krakowskie, ale nie tylko. O ile bowiem Lwów pełnił rolę kluczowego ośrodka lat 20. i 30. zarówno jeśli chodzi o znajomość

sztuki nowoczesnej (surrealizmu), jak i o pierwsze wiadomości na temat radzieckiego socrealizmu, to postanowienia jałtańskie trwale wymazały to miasto z polskiej mapy artystycznej i szybko wykluczyły je z dotychczasowych sieci odniesień¹².

Ekspresje wolności są zatem inspirującym ćwiczeniem w myśleniu, które równoległe do refleksji dyskursywnej dynamizuje zastaną geografiją artystyczną, wskazując na jej mniej oczywiste kierunki. Ten skromny ruch otwiera możliwości dokonania analogicznych rewizji. Wystawy nie należy traktować jako wyjątku, wpisuje się ona bowiem w tendencję do używania medium wystawy jako narzędzia tworzenia wiedzy – tutaj: wiedzy o relacjach artystycznych. W tym sensie można ją odnosić do *Montaży* (2017), które przez pryzmat działalności Debory Vogel pytały o Lwów oraz liczne lokalne i globalne kontakty aktorów tamtego pola sztuki. Na obu ekspozycjach mapa artystyczna II RP jest rewidowana w analogiczny sposób: przez zbliżenie na nie dość widoczne miejsca i, zwrotnie, przez oddalenie, tak aby z tej makroperspektywy zobaczyć je jako punkty w procesie cyrkulacji ludzi i idei. Niniejsza optyka jest istotna głównie dlatego, że w oczywisty sposób zmienia panoramę epistemologiczną. Te i podobne wystawy zarzucają bowiem raz ustalony „punkt widokowy” i znacznie skuteczniej niż wypowiedź dyskursywna wprowadzają spojrzenie kalejdoskopowe, w którym obrazy, miasta i punkty styku następują szybko jedno po drugim (Łódź, Poznań, Lwów i dalej). W tym tkwi właśnie potencjalność ciągłej rewizji obrazu historii sztuki.

Streng/Włodarski: eksponat jako świadectwo tożsamościowe

Jak podkreślałem, *Ekspresje wolności* obejmują także sztukę po 1939 roku, co oznacza ekspozycję artefaktów z czasu okupacji oraz sproblematyzowanie złożonej polsko-żydowskiej tożsamości (vide Jankiel Adler i Henryk Berlewi). Oba zagadnienia są często

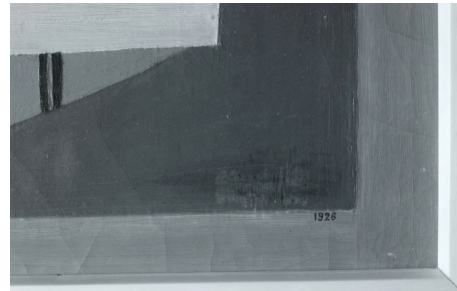
komplementarne. *Implicite* prowadzą do krytyki modernistycznej koncepcji dzieła, która pozostaje nieużyteczna wobec artefaktu / świadectwa (z)Zagłady, oraz do krytyki odcieleśnionej, uniwersalnej, międzynarodowej identyfikacji artystycznej. Zamiast tego nacisk położony jest na umocowanie w lokalnościach kulturowych, czego świetnym przykładem jest właśnie Henryk Berlewi: z jednej strony czołowy przedstawiciel grupy Blok i twórca mechano-faktur (1924), wzorcowo realizujących konstruktywistyczną ideę budowy obrazu; z drugiej zaś artysta, który od 1920 roku stopniowo wprowadzał do swej sztuki wątki tradycji i kultury żydowskiej. Wtedy właśnie nawiązał kontakt z Jung Idysz, a zestawiając go z Adlerem, kuratorzy wystawy położyli nacisk na fundament tożsamościowy kosztem niekompatybilności estetycznej pomiędzy twórcami.

Analogiczny gest cechował pionierską wystawę *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* (2009/2010)¹³ i jeśli sięgniemy głębiej, zobaczymy, że jest on pokłosiem przewartościowań w akademickiej historii sztuki, która, jak wiadomo, w latach 90. i 2000. odeszła od zachodniocentrycznych wzorców na rzecz afirmacji tego, co idiomatyczne¹⁴. Pojawia się więc pytanie: w jaki sposób medium wystawy może wprowadzić istotny naddatek znaczenia wobec przeobrażeń zachodzących uprzednio na poziomie dyskursu? Zwracano już uwagę, że jako narzędzie kreowania opowieści wystawa jest bardziej perswazyjna niż tekst¹⁵. W kontekście rewizji splątanych problemów wojny i tożsamości można rozwinąć tę myśl o uwagę, że eksponat pozwala unaocznnić obraz, obiekt, artefakt jako przedmiot artystyczny, a zarazem źródło historyczne. I że czyni to w sposób nieporównywalny do tych form reprezentacji (przeszłości), które z konieczności opierają się na zapośredniczeniu (wizualnym, tekstowym, medialnym etc.).

Na tym przekonaniu ufundowana jest planowana wystawa Henryka Strenga / Marka Włodarskiego (2020)¹⁶, która chce ukazać lwowskiego malarza z naciskiem na jego złożoną

autoidentyfikację, szeroki zasięg adaptowanych tradycji i graniczne doświadczenie biograficzne: jako współtwórcę polskiego modernizmu, artystę zanurzonego w żydowskiej kulturze przedmiejskiej oraz Ocalańca z Holocaustu, posługującego się po wojnie zagładową tożsamością. Jest ona zatem polemiką z sygnalizowaną już tendencją do spłaszczania tożsamości kulturowej w PRL-owskiej refleksji nad sztuką.

W centrum wystawy mają znaleźć się najlepsze realizacje modernizmu dwudziestolecia, ale nie tylko i nie przede wszystkim z powodu ich jakości artystycznej, lecz dlatego, że będąc dziełami sztuki, stanowią zarazem rzadkie świadectwa historyczne. Płótna takie jak *Kompozycja form* i *Pan z fajką* (oba z 1926 roku) są



Il. 2. Henryk Strengh. *Kompozycja form* (detal: wymazana sygnatura). 1926. Olej na płótnie. Muzeum Narodowe w Warszawie.

wyrazistym przykładem adaptacji estetyki Fernanda Légera, u którego Strengh studiował w Paryżu (1925–1926), a *Pożegnanie żołnierzy* (1933) jest reprezentatywnym śladem samodzielnej i specyficznie lwowskiej recepcji francuskiego surrealizmu na przełomie lat 20. i 30. Obiekty te niosą jednak naddatek znaczenia, które gubi się w „wirtualnej” reprodukcji, a pozostaje uchwytnie w ich materialności, w postaci artefaktu-eksponatu. Podczas nazistowskiej okupacji Lwowa uczeń Légera ukrywał się w szczelnej kryjówce i ingerował w obrazy, konsekwentnie wydrapując dawne sygnatury (zdjęcia IR wykazały, że mógł używać do tego papieru ściernego i twardego wąskiego narzędzia, na przykład trzonka pędzla)¹⁷. Działania na obrazach i rysunkach wiązały się ze zniszczeniem wszelkich dokumentów na nazwisko Strengh i zbudowaniem zagładowej tożsamości pod nazwiskiem Włodarski; tak jak wielu Żydów pozostających w kraju, artysta zdecydował się je zatrzymać także po wojnie. Dzieła te zostały więc odkształcone przez wojenną zmianę

trajektorii jego biografii, a jako takie zmieniły swój status, przekraczając wąskie znaczenia historyczno-artystyczne.

To samo można powiedzieć o artefaktach-dewocjonaljach Strenga/Włodarskiego ze Stutthofu (1944–1945) – zgrzebnych kopiach wizerunków Matki Boskiej, które da się powiązać nie tylko z życiem religijnym obozu, lecz także z konwersją malarza. Ponownie, wystawa okazuje się najlepszym wehikułem otwierania ich znaczeń, gdyż w przeciwieństwie do opisu (dyskursu) i zapośredniczonej reprezentacji (reprodukcji) unaocznia ontologiczny wymiar rysunków. Niewielkie (ok. 14 × 7 cm) i kalkowane na „odzyskanym” papierze przedstawienia dopiero jako zmaterializowane przed oczyma widza obiekty konfrontują go ze swoim „biednym” charakterem. Podobnie jak prowizoryczne różańce i krzyżyki, także przechowywane w Stutthofie, rysunki przenoszą uwagę głównie na swą funkcję obrazków świętych, które przekazywano sobie z rąk do rąk i które miały – mimo wszystko – pomagać zaspokoić duchowe potrzeby więźniów.

Reprezentacje, o które upomina się wystawa, są gęstymi źródłami i zarazem przejmującymi obrazami historii tworzonymi wbrew *episteme* modernistycznej historii sztuki, skupionej na stylu i jakości formalnej. Status resygnowanych płócien jest w najlepszym razie zmaczony i niejednorodny (szkoła Légera *versus* świadectwo odkształconej tożsamości). Rysunki



Il. 3. Henryk Streng. *Więźniowie modlący się przed figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem*. 1944–1945. Ołówek i kredka na papierze. Własność rodziny artysty i fundacji 9/11 Art Space.

dewocyjne zaś w ogóle nie mieszczą się w polu dyscypliny, tym samym wymuszając na niej relokowanie uwagi badawczej na objekty biedne, efemeryczne, niemalże nieartystyczne (niewielkie święte obrazki). W tym sensie gest wyeksponowania tak pomyślanych przedmiotów-obrazów-świadectw w jawny sposób wspomaga poszerzenie pola (modernistycznej) historii sztuki, włącza ją bowiem w obszar wielodzinowych studiów nad Zagładą i zagładową tożsamością Ocalonych.

Wystawa pozwala zatem na przyjęcie cennej optyki epistemologicznej. Z jednej strony ufundowana jest na poważnym dowartościowaniu jednostkowych obiektów jako materialnych i wizualnych konkretów – eksponatów przedkładanych widzowi, tak by ten mógł im się przyjrzeć bez cyfrowych pośredników. Z drugiej wystawa okazuje się jednak miejscem ogólniejszej refleksji nad sztuką i historią (lub sztuką jako indeksalnym znakiem historii), tym samym wydatnie wspomagając innowacyjne oblicze dyskursywnej historii sztuki. Innymi słowy, jeśli specyfika medium wystawy leży w poważnym podejściu do obiektu, który nie służy tylko jako ilustracja czegoś innego (argumentu, tezy, teorii etc.), to w ten sposób wystawa przychodzi z pomocą współczesnej myśli akademickiej, gdyż wspiera prowadzenie badań nad sztuką tak, by wychodzić od gęstych źródeł (eksponatów obecnych tu i teraz) i dopiero na nich fundować zalążki teorii oświetlającej to, co eksponowane.

Nigdy więcej: retroaktywna sprawczość sztuki

Henryk Streng, będąc także artystą zaangażowanym w międzywojenne środowiska lewicowe, w 1933 roku namalował *Demonstrację obrazów*, przedstawiającą dwóch mężczyzn z uniesionymi ponad głowami przedstawieniami o tematyce społecznej. Kompozycja zbudowana jest prostymi barwami za pomocą wyraźnych ruchów pędzla; to żywiołowa realizacja, która w preposteryjnej lekturze może budzić skojarzenia z surową estetyką Wilhelma Sasnala¹⁸. Trzeba zgodzić się ze Stanisławem

Czekalskim, gdy ten stawia tezę, że *Demonstracja* stanowiła „apoteozę samego malarstwa”¹⁹ i wyrażała wiarę w sprawczość sztuki. Miała być ucieleśnieniem nowej, niezapośredniczonej przez konwencje artystyczne i dlatego powszechnie zrozumiałej formuły realizmu²⁰.

Obraz Strenga mógłby uchodzić za przedstawienie symbolicznie patronujące wystawie *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*²¹ (choć, paradoksalnie, nie był na tym pokazie obecny). Dzięki przyjętej koncepcji wystawienniczej *Nigdy więcej* wydaje się monumentalną trójwymiarową realizacją *Demonstracji*. Jednorodna przestrzeń pawilonu Muzeum Sztuki Nowoczesnej została wypełniona obrazami swobodnie ustawionymi na wysokich stelażach niczym wizualne transparenty na wiecu, tworząc kompozycję „obrazów w obrazie” na tej samej zasadzie co patchworkowe płótno lwowianina. Analogicznie zarówno *Demonstrację*, jak i *Nigdy więcej* łączy głębszy sens, gdyż ciężar gatunkowy wystawy leży w poważnym postawieniu pytania o skuteczność sztuki.



Il. 4. *Nigdy więcej*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Fot. Daniel Chrobak. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Pokaz eksponuje prace o antywojennym i antytotarytnym wydźwięku od lat 30., przez tradycję Arsenалу 1955, po współczesne praktyki artystyczne. Nie robi tego jednak w duchu rzeczowego przeglądu. Wręcz przeciwnie, przestrzeń demonstracji i obrazów-transparentów sprawia, że obiekty budują inne konstelacje znaczeń ponad swymi bazowymi

kontekstami socjohistorycznymi. Niech przykładem będą tak odmienne eksponaty jak *Napiętnowani* Marka Oberländera (1955), płótno skierowane przeciw faszyzmowi, przede wszystkim jednak przeciw antysemityzmowi, oraz wystawiona tuż obok *Guernica* (w wersji Wojciecha Fangora), dzieło, jak wiadomo, wyrażające protest wobec zbombardowania hiszpańskiego miasta i zuniwersalizowaną przestrożę przed okropnościami wojny. Mimo bazowych różnic prace korespondują w przestrzeni transhistorycznej wymiany.

Jakkolwiek zasięg prac prezentowanych na wystawie przekracza formułę klasycznej awangardy (od Picassa do Sasnala), to można się zgodzić, że wspólnym mianownikiem pokazywanych postaw jest fundamentalnie awangardowe przekonanie o potrzebie szerokiej widzialności sztuki i użytkowanie jej na rzecz zmiany społecznej²². Tak rozumiane zaangażowanie to rzecz jasna trwały wkład sztuki nowoczesnej, awangardowej, radykalnie modernistycznej w historię XX wieku, ale *Nigdy więcej* nie rekonstruuje tego fenomenu historycznego, lecz pyta o jego aktualną użyteczność i dlatego ma charakter interwencyjny:

Dlaczego antyfaszyzm [...] jako pokojowy fundament życia społecznego stracił swoją scalającą moc? Czy przestaliśmy bać się wojen i przemocy jako podstawowego zagrożenia naszego istnienia? Czy antyfaszyzm skończył się wraz z komunizmem, z którym był mocno związany zarówno w latach 30., jaki i 50.? I czy da się w związku z tym skutecznie go kontynuować w ramach tradycji demokratycznych [...]. A wreszcie, jak opowiedzieć historię antyfaszyzmu, żeby mogła inspirować dzisiejsze ruchy społeczne walczące przeciw przemocy?²³

Refleksja nad ciągłością i kondycją idei antyfaszyzmu łączy się z analogicznymi rozważaniami nad tradycją sztuki antyfaszystowskiej. Wszystkie te wątki kumulują się w pytaniu patronującym katalogowi wstawy: czy historia się powtarza?

W tym sensie *Nigdy więcej* jest przedsięwzięciem noszącym znamiona „manifestu retroaktywnego” w rozumieniu Rema Koolhaasa. Oznacza to, że wyraźnie dowartościowuje ważne obecnie zjawiska historyczne lub „elementy historii pewnego sposobu myślenia”, a w ten sposób – postulatycznie i performatywnie, przez nacisk położony na „tu i teraz” – scala reaktywowane tradycje ze współczesnością i dzisiejszymi modelami tworzenia wiedzy ²⁴ .

Jeżeli *Nigdy więcej* stawia otwarte pytanie o to, czy i jak sztuka może nas uratować, siła tego zabiegu leży – ponownie – w medium wystawy; tutaj konkretnie w otwartej przestrzeni „demonstracji obrazów”, która obejmuje różne logiki zaangażowania, ale pozwala je odnieść do siebie. Niczym preposteryjna historia sztuki, która pytała, jak współczesna twórczość odkształca odbiór sztuki dawnej, formuła wystawy prowokuje podobne odkształcenie: zmianę optyki wyrażoną w pytaniu o to, jak nowe formy zaangażowania zmieniają odbiór aktywności Grupy Krakowskiej czy artystów kręgu Arsenau. Idea retroaktywnego uaktualnienia niesie ważną korzyść epistemologiczną, pozwala bowiem wyrwać te działania artystyczno-polityczne (lub ideologiczne) z kolein anachroniczności. Dyskurs akademicki daje refleksję na temat tego, jak o formule obrazu zaangażowanego myślano w środowisku krakowsko-lwowskim lat 30., z konieczności zanurzonym w bieżącej polityce KPP ²⁵ . Podobna analiza w znacznie mniejszym stopniu była udziałem artystów Arsenau ²⁶ . Wystawa przywraca te tradycje do życia, kładąc nacisk na fakt, że niezgoda na opresywną ideologię (fasyzm i/lub populistyczny nacjonalizm) jest transmitowana międzygeneracyjnie. Dlatego właśnie obrazy-transparenty Rosenstein, Oberländera, Strenga i innych są dziś ważne o tyle,

o ile włączają się we wspólnotę oporu.

Ekspresje wolności, Streng/Włodarski, Nigdy więcej i inne porównywalne projekty wystawiennicze podważają, jak usiłowałem pokazać, wybrane wymiary tradycyjnego dyskursu historyczno-artystycznego, takie jak zastany obraz geografii artystycznej czy systemowy problem niedostatecznej widoczności sztuki Zagłady. Zarazem jednak w wyraźny sposób wspierają i współtworzą przewartościowania w polu dyscypliny, tak iż współczesna praktyka akademicka i wystawiennicza wydaje się awersem i rewersem tego samego procesu. W istocie o wystawach tych można zatem myśleć jako o pozadyskursywnej formie „pisania” historii sztuki polskiej. Jakże zatem alternatywy nakreślają?

Rozpatrując problem „dyskursu muzeum”, Mieke Bal twierdzi, że „dyskursywność, zwłaszcza retoryka wpisana w narrację jest, w istocie, nader ważnym aspektem instytucji”²⁷. Jakkolwiek teza ta ma solidne podstawy, nie można zaprzeczyć, że jest ona także zwierciadłem tekstualistycznego modelu refleksji o sztuce. Twierdzą natomiast, że jeżeli humanistyka *sensu largo* i historia sztuki *sensu stricto* zmienia przyjęty paradygmat badań, a jednym z symptomów tej zmiany jest zwrot ku nowemu materializmowi, to medium wystawy jest niezwykle cennym sojusznikiem tego przekierowania – sojusznikiem, którego akademicka nauka o sztuce nie może zignorować.

Z uwagi na swą naturę wystawa konfrontuje nas z obiektem, który jest zawsze materialny, jednostkowy i idiomatyczny. Wyciągnięcie poważnych konsekwencji z tej konstatacji daje zaczątek innowacyjnej historii sztuki. Po pierwsze pozwala przypomnieć rudymetarną prawdę, że dyscyplina ta zajmuje się artefaktami, które dopiero wtórnie stają się kolejnymi wiązkami znaczeń. Po drugie powrót do rzeczy otwiera następnie dwojakie możliwości. Z jednej strony chroni i wzmacnia jądro kompetencji

dyscypliny, z drugiej zaś otwiera ją, gdyż pozwala oczyścić jej przedwstępne założenia i w tym sensie ruch ten jest bardzo odświeżający. Poważny ogląd eksponatu umożliwia na przykład unieważnienie modernistycznej logiki i wynegocjowanie przestrzeni dla artefaktów historycznych jako świadectw przeszłości, dzięki czemu można je włączyć w szerszej zakrojoną, bo transdyscyplinarną refleksję (tutaj: nad kulturowym konsekwencjami Zagłady, ale oczywiście nie tylko). Po trzecie wreszcie: jeżeli, jak konstatował Wojciech Suchocki, „historia sztuki poczyna się z prostego stwierdzenia podobieństwa dzieł”²⁸, to – komplikując tę myśl – wystawa, która przede wszystkim zestawia, łączy i różnicuje rozmaite obiekty, jest najlepszym narzędziem do ich refiguracji. Do tworzenia nowych kalejdoskopowych widoków relacji artystycznych albo do radykalnych aktualizacji tradycji w odniesieniu do „tu i teraz”. Wszystko to są możliwości, które wspierają dyskursywną refleksję o sztuce i które mogą przyjść jej z pomocą.

Artykuł powstał w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za rok 2019.

- 1 Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 250.
- 2 Teresa Żarnowerówna (1897–1949). *Artystka końca utopii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 19 września – 23 listopada 2014, kuratorzy: Milada Ślizińska, Andrzej Turowski.
- 3 Andrzej Wróblewski. *Recto/Verso. 1948–1949, 1956–1957*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12 lutego – 17 maja 2015, kuratorzy: Éric de Chasse, Marta Dziewańska.
- 4 *Widok z za bliska. Inne obrazy Zagłady*, kuratorzy: Erica Lehrer, Roma Sendyka, Wojciech Wilczyk, Magdalena Zych, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, 1 grudnia 2018 – 31 marca 2019.
- 5 Zob. Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Ossolineum, Wrocław 1964; Zofia Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979; Joanna Pollakówna,

- Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Auriga, Warszawa 1982.
- Por. Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum, Wrocław 1975; Alicja Kępińska, *Nowa sztuka, sztuka polska w latach 1945–1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981; Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983; Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- 6 *Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...*, kuratorzy: Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska, Muzeum Miasta Łodzi, 12 czerwca – 29 września 2019.
- 7 Ariella Azoulay, *Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe*, przeł. K. Bojarska w: *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. K. Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011, s. 224. Por. eadem, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London–New York 2019.
- 8 Zob. Piotr Piotrowski, *Od Melancholii do Żniwiarek*, w: idem, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 13–49, zwłaszcza s. 21–27. Problem narodowego profilu formistów autor przywołuje za Joanną Pollakówną, *Formiści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, oraz Ireną Jakimowicz (red.), *Formiści*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1989.
- 9 Por. przyp. 5.
- 10 Andrzej Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 28.
- 11 Zob. np. studia Lidii Głuchowskiej, *Stanisław Kubicki. Kunst und Theorie*, WIR, Berlin 2001; eadem, *Avantgarde und Liebie. Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2007 (dysertacja doktorska, Humboldt Universität, Berlin 2004).
- 12 Szerzej omówiłem ten problem w tekście *Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki (Streng – „nowocześni” – Żarnower)*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku” 2015, t. 1, s. 110–125, oraz w rozszerzonej formie w książce *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 61–95.
- 13 *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, Muzeum Sztuki, Łódź, 17 października 2009 – 31 stycznia 2010; katalog: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

- 14 Za reprezentatywne dla tego paradygmatu można uznać studia Andrzeja Turowskiego i Piotra Piotrowskiego. Spośród wielu innych zob. m.in. Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998; Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, REBIS, Poznań 2005.
- 15 Myśl taką obszernie rozwinął m.in. Jean-Marc Poinso, *Wielkie wystawy. Zarys typologii w: Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 541–574.
- 16 *Streng/Włodarski* (tytuł roboczy), kurator: Piotr Słodkowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, grudzień 2020 – luty 2021.
- 17 Zdjęcia wymienionych obrazów zostały wykonane w warszawskim Muzeum Narodowym 14 września 2017 roku przez Piotra Lisowskiego i muzealny zespół konserwatorów.
- 18 Zwracał na to uwagę Adam Szymczyk, *Die Demonstration der Bilder / The Demonstration of Paintings*, w: *Wilhelm Sasnal*, red. J. Heynen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2009, s. 40–43.
- 19 Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 152–154.
- 20 Zob. Henryk Streng, *Walczymy o żywą sztukę*, „Sygnały” 1936, nr 17, przedruk w: *Czarownik przy zielonej skale. Henryk Streng / Marek Włodarski*, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 95.
- 21 *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 30 sierpnia – 11 listopada 2019, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska.
- 22 Bazując na pismach Petera Bürgera, akcent na takie rozumienie awangardy w polskiej historii sztuki położył w latach 90. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, REBIS, Poznań 1999.
- 23 Wprowadzenie do wystawy, strona Muzeum Sztuki Nowoczesnej, <https://nigdywiecej.artmuseum.pl/pl/wprowadzenie>, dostęp 5 września 2019.

- 24 Na ideę Rema Koolhaasa, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York 1978, zwrócił moją uwagę Andrzej Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 21. Por. polskie wydanie książki Koolhaasa: *Deliryczny Nowy Jork: retroaktywny manifest dla Manhattanu*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2013.
- 25 Zob. m.in. Andrzej Turowski, *Budowniczości świata...*
- 26 Rzadki przykład krytycznej refleksji nad Arsenalem stanowi studium Jakuba Dąbrowskiego, *Produkowanie estetyk, produkowanie podmiotu. Początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale*, „Artium Quaestiones” 2019, t. XXIX, s. 381–408.
- 27 Mieke Bal, *Dyskurs muzeum*, w: *Muzeum sztuki...*, s. 353.
- 28 Wojciech Suchocki, *Trop zbiegłych bogów. Przyczynek do „Ślubów” Ingresy i „Wolności” Delacroix*, „Artium Quaestiones” 1997, t. VIII, s. 61, cyt. za: Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 59.

Bibliografia

- Azoulay, Ariella. „Nie ma czegoś takiego jak archiwum narodowe”. W *Archiwum jako projekt – poetyka i polityka (foto)archiwum*, red. Krzysztof Pijarski. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2011.
- Azoulay, Ariella. *Potential History. Unlearning Imperialism*, London–New York: Verso, 2019.
- Baranowicz, Zofia. *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- Chrobak, Józef, Michalik, Justyna, Wilk, Marek (red.). *Czarownik przy zielonej skale*. Henryk Streng / Marek Włodarski. Poznań: Galeria Piekary, 2009.
- Czekalski, Stanisław. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.
- Czekalski, Stanisław. *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Dobrowolski, Tadeusz. *Nowoczesne malarstwo polskie, t. III*. Wrocław: Ossolineum, 1964.
- Domańska, Ewa. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Głuchowska, Lidia. *Avantgarde und Liebie. Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007.
- Głuchowska, Lidia. *Stanisław Kubicki. Kunst und Theorie*. Berlin: WIR, 2001.
- ☒ Jakimowicz, Irena (red.) *Formiści*. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1989.
- Jakub Dąbrowski, „Produktowanie estetyk, produktowanie podmiotu. Początki

odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale”, *Artium Quaestiones*, nr 29 (2019).

Kępińska, Alicja. *Nowa sztuka, sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.