

# AWANGARDA I PAŃSTWO

26.10.2018 — 27.01.2019

**ms**  
Muzeum Sztuki



Wystawa prezentuje twórczość artystów i artystek awangardy w państwie polskim w relacji do szerszych procesów politycznych i państwowotwórczych zachodzących w Europie Środkowej i Wschodniej. Odnotowuje występowanie kolejnych kierunków artystycznych – od ekspresjonizmu i formizmu drugiej dekady XX wieku, po neoawangardę oraz „postawangardę” lat 70. i 80. w powiązaniu ze zmianami terytorialnymi, ustrojowymi i ludnościowymi na obszarze objętym analizą. Przyjęty zakres czasowy pozwala śledzić i porównywać stosunek twórców awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u – przemieszczanie się znaczeń w ramach takich wątków, jak zaangażowanie społeczne i lewicowość, suwerenność i niepodległość, wolność sztuki i sytuacja materialna artysty, a w końcu sposób uhistoryczniania przedwojennej awangardy ze względu na funkcjonowanie sztuki w okresie PRL-u.

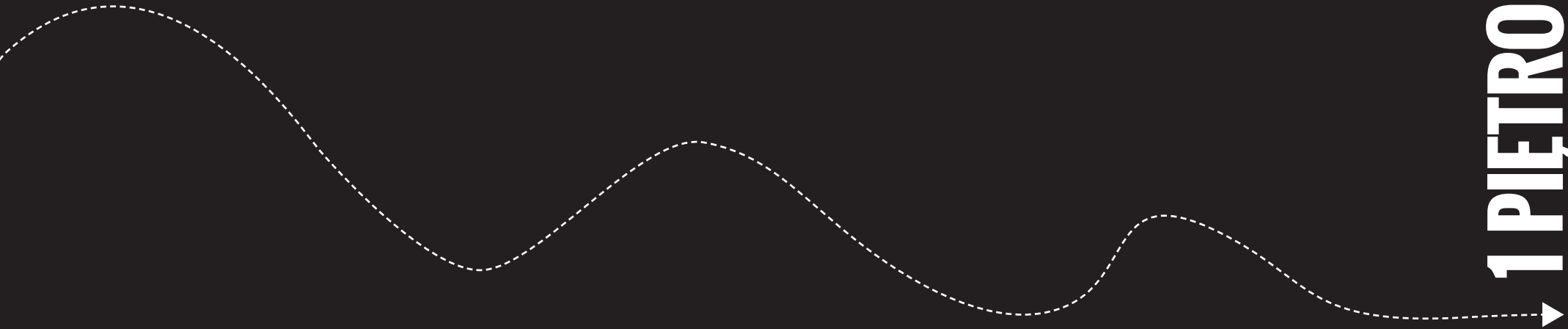
**POCZĄTEK**

---

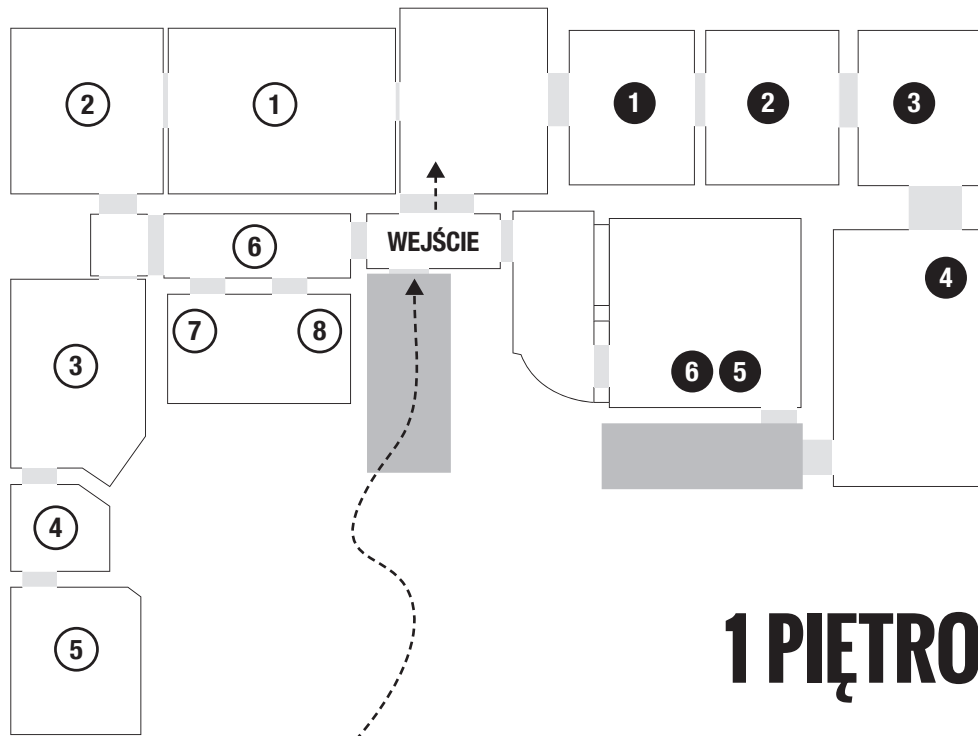
**– PAŃSTWO JAKO HIPOTEZA**

Po ponad 120 latach nieistnienia Polska była państwem, które należało dopiero wymyślić. Powrót do granic przedrozbiorowych nie był już możliwy. Wypracowana w okresie I wojny światowej zasada samostanowienia narodów (W. Wilson, W.I. Lenin) nie mogła mieć zastosowania do stworzenia integralnego terytorium nowego państwa, gdyż Polacy rozproszyli się na wielkich obszarach Imperium Rosyjskiego. Przykładem jest liczba ludności polskiej Kijowa, stanowiąca blisko 10% ogółu mieszkańców w okresie I wojny światowej. Liczna emigracja zamieszkiwała też obszary Cesarstwa Niemieckiego czy Austro-Węgierskiego. W trwającym ponad wiek okresie utraty niepodległości przedstawione na mapie terytoria stały się częścią organizmów państw zaborczych, połączone z nimi nie tylko silnymi więzami gospodarczymi, ale także kulturowymi. W latach dwudziestych te więzi były wciąż żywe, sprzyjając tworzeniu ponadnarodowego ruchu awangardowego pomiędzy Kijowem, Berlinem, Moskwą i Paryżem.

Kolejnymi numerami na białym i czarnym polu oznaczono oddzielne ścieżki, które może wybrać zwiedzający (kierując się na lewo lub prawo od wejścia). Obie narracje są równoważne. Zapraszamy również widzów do tworzenia własnych ścieżek.



**1 PIĘTRO**



## 1 PIĘTRO

## ANARCHIŚCI I PATRIOCI

1

W okresie rodzenia się nowego ładu politycznego Europy na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku w postawach artystów awangardowych dostrzegamy fascynację bardzo różnymi koncepcjami państwa: od narodowego, przez państwo światowego proletariatu po anarchistyczne koncepcje antypaństwowe. Inspiracją są Rewolucja Październikowa w Rosji i Rewolucja Listopadowa w Niemczech, a następnie powstanie Spartakusa w Berlinie, w trakcie którego zostają zamordowani działacze międzynarodówki komunistycznej – Polka, Róża Luksemburg i Niemiec, Karl Liebknecht. Sztuka działającej w zaborze pruskim poznańskiej grupy Bunt wyrastała z tych samych nastrojów, które ośwładnęły społeczeństwem niemieckim, po okropnościach przegranej przez Cesarstwo wojny na zachodzie. Tematami sztuki ar-

tystów Buntu były moralne zniszczenia spowodowane wojną i tęsknota za nowym przebudzeniem ludzkości, wyrażane przez ikonografię chrześcijańską, którą wówczas posługiwali się m.in. anarchiści. Tymczasem w twórczości krakowskich formistów analogiczne tematy miały pełnić funkcję patriotyczną poprzez odwołanie się do ikonografii religijnej polskiego ludu (Górali Podhalańskich). Po odzyskaniu niepodległości niektórzy artyści z tego kręgu (m.in. Tytus Czyżewski i Leon Chwistek) nawiązali kontakty z lewicowymi poetami – futurystami, kontestując narodową tromtadrację, czego wyrazem jest eksponowany tutaj portret poety Brunona Jasiońskiego.



# ROMANTYCZNA, KONCEPCJA PAŃSTWA

2

W czasach zaborów literatura romantyczna wyznaczała zakres fantazmatycznego terytorium nieistniejącego państwa. Zbigniew Pronaszko pracował nad scenografią do *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz podjął nieudaną próbę stworzenia monumentalnego pomnika poety w Wilnie. Zrealizowany z pomocą wojska w 1922 roku w postaci wielometrowej drewnianej makiety, nie doczekał się realizacji i spłynął do Wilii podczas powodzi w 1938 roku. Jerzy Hulewicz swoją wizję patriotyzmu realizował w ilustracjach do poematu *Genezis z Ducha* Juliusza Słowackiego. W jego historiozoficznej wizji dziejów Polski, Piłsudski był tym, który wypełnił misję Kościuszki-Mojżesza, wprowadzając swój naród do Ziemi Obiecanej. Wszyscy artyści poznańskiego Buntu (łącznie ze Stanisławem Kubickim w Berlinie) należeli do Towarzystwa Toma-

sza Zana (TTZ) – polskiej organizacji niepodległościowej działającej w zaborze pruskim wśród młodzieży gimnazjalnej. Patriotyczne wychowanie budowało postawę, w której nie było sprzeczności między rewolucyjną sztuką i projektowaniem pomnika *Ku wiecznej pamięci* Józefa Piłsudskiego i legionistów-powstańców wielkopolskich. Podobnie Władysław Strzeмиński po powrocie z Rosji Radzieckiej na przełomie 1921 i 1922 roku stał się lojalnym obywatelem państwa polskiego. W 1930 roku zaprojektował wraz z Katarzyną Kobro „konstruktywistyczny” pomnik Orła Białego, uroczyscie odsłonięty cztery lata później w Kolszkach.

Awangarda konstruktywistyczna narodziła się w rewolucyjnej Rosji i w związku z tym miała silne konotacje polityczne. Zaświadcza o tym reakcja prasy polskiej i litewskiej i oskarżenia o bolszewizm dotyczące Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie, zorganizowanej przez Władysława Strzemińskiego i Witolda Kajruksztisa w 1923 roku. Lojalność wobec państwa międzynarodowego proletariatu stała w sprzeczności z lojalnością wobec państwa narodowego – czy to litewskiego, czy polskiego. Przykładem mogą być plakaty Władysława Strzemińskiego, wykonane dla dowództwa Frontu Zachodniego Armii Czerwonej w Smoleńsku, przygotowującego się właśnie do uderzenia na Warszawę podczas wojny polsko-bolszewickiej. W Ukraińskiej Radzieckiej Republice Socjalistycznej ośrodkiem konstruktywistycznej awangardy był Charków. Re-

publika korzystała z pewnej autonomii w ramach ZSRR, toteż tam najdłużej artyści mogli cieszyć się wolnością twórczą. Pod koniec lat 20. było to ostatnie miejsce w ZSRR, gdzie Kazimierz Malewicz mógł publikować artykuły i organizować swoje wystawy. Druga połowa dekady charakteryzuje się zaostrzeniem kursu Kominternu w stosunku do inteligentnych członków Komunistycznej Partii Polski. Powstaje pismo „Dźwignia”, które piórem Mieczysława Szczuki potępia sztukę formalistyczną i propaguje twórczość otwarcie agitacyjną.

# PAŃSTWO JAKO HIPOTEZA (2)

## AWANGARDA TRANSGRANICZNA I MULTIETNICZNA TOŻSAMOŚĆ

W tej sali spotykają się wybitni twórcy awangardy: Strzemiński, Blonder, Kajruksztis – Polak, Żyd, Litwin – obywatele Polski; Kubicki – Polak – obywatel Niemiec; Malewicz – Polak – obywatel Związku Radzieckiego oraz niedoszły obywatel Polski, Niemiec i Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Strzemiński znał osobiście Blondera, Kajruksztisa i Malewicza. Kubicki znał natomiast Malewicza. Każdy z tych twórców działał zarazem w kontekście lokalnym, jak i w ramach międzynarodowego dialogu artystycznego.

# WOJNA I OKUPACJA

6

5

W wierszu *Bagnet na broń* z 1939 roku Władysław Broniewski – legionista, uczestnik wojny polsko-bolszewickiej, komunista, żołnierz Armii Andersa, a potem peerelowski poeta-celebryta – pisał: „Są w ojczyźnie rachunki krzywd, / obca dłoń ich też nie przekreśli, / ale krwi nie odmówi nikt: / wysączymy ją z piersi i z pieśni”. Artyści awangardy, którzy znaleźli się w momencie wybuchu wojny na Zachodzie, podjęli współpracę z rządem emigracyjnym na polu propagandy antyfaszystowskiej. Anarchista i patriota Stanisław Kubicki, wykorzystując posiadane obywatelstwo niemieckiej Rzeszy, został kurierem ZWZ-u do Berlina. Ujęty w 1941 roku w Warszawie na pogrzebie kolegi z grupy Bunt, Jerzego Hulewicza, został prawdopodobnie zamordowany na Pawiaku. Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro przetrwali

wojnę w Łodzi, zapisując się na rosyjską listę narodową. Wincenty (Icchok, Icze, Vincent) Brauner, dawniej członek grupy Jung Idysz, nie miał żadnego wyboru. Zginął w obozie koncentracyjnym.

# KIJÓW I ODRODZENIE UKRAIŃSKIE

1

W listopadzie 1917 roku, kiedy do Kijowa dociera wieść o upadku caratu, patrioci ukraińscy proklamują powstanie Ukraińskiej Republiki Ludowej. Zamożny, czerpiący zyski z cukrownictwa Kijów był ożywionym centrum kultury w pierwszej ćwierci XX wieku. W Kijowskiej Szkole Artystycznej studiowali rzeźbiarze Aleksander Archipenko i Nathan Pevzner (Antoine Pevsner), malarze Oleksandr Bohomazow i Aleksandra Ekster. W studiu Bronisławy Niżyńskiej (siostry polskiego tancerza) kształcił się m.in. Serge Lifar, wybitny tancerz i choreograf, późniejszy dyrektor zespołu baletowego Opery Paryskiej. Nowe władze tworzą natychmiast Ukraińską Akademię Sztuk Pięknych w Kijowie, w której od grudnia 1917 studiuje Karol Hiller. Jest uczniem Mychajły Bojczuka, charyzmatycznego malarza, którego celem było

odrodzenie kultury ukraińskiej poprzez nawiązywanie do wzorów Rusi Kijowskiej i Bizancjum. Bojczuk studiował we Lwowie i w Krakowie, odbywał wyprawy taternicze w towarzystwie Polaków, miał także żonę Polkę – również artystkę – Zofię Nalepińską. Polką była także żona Bohomazowa. W latach 1917–1920 Kijów wielokrotnie przechodził z rąk do rąk, aby ostatecznie pozostać w Związku Radzieckim, jako stolica Ukraińskiej Radzieckiej Republiki Socjalistycznej (od 1934, wcześniej stolicą był Charków). Po zawarciu pokoju ryskiego, w wyniku którego wschodnia Ukraina znalazła się w granicach bolszewickiej Rosji, Karol Hiller powrócił do rodzinnej Łodzi.

# ODRODZENIE ŻYDOWSKIE

2

Okolo roku dwudziestego Warszawa znalazła się na trasie artystów podróżujących pomiędzy Kijowem i Berlinem. Ten kierunek wyznaczała działalność założonej w Kijowie w 1918 roku Kultur Lige. Celem organizacji była promocja i rozwój świeckiej kultury żydowskiej. Kiedy w Kijowie została przejęta przez sowiecką biurokrację, nadal funkcjonowały jej oddziały w Wilnie i w Łodzi. Spośród przyszłych członków awangardy w organizacji działał między innymi Henryk Berlewi. W 1919 roku Kultur Lige wspierała 63 szkoły z językiem wykładowym jidysz, 54 biblioteki i wiele innych instytucji kulturalnych i edukacyjnych, a także udzielała stypendiów na wyjazdy zagraniczne artystów. Jesienią 1921 roku na jej zaproszenie przybył do Warszawy Łazar Lisicki (El Lissitzky), artysta będący wówczas zwolennikiem Malewicza, ale wcześniej

związany z odrodzeniem żydowskim na Ukrainie. Z aktywnością Kultur Lige współbrzmiało powstanie grupy Jung Idysz w Łodzi w 1918 roku, mające na celu stworzenie narodowej, żydowskiej i świeckiej estetyki. Ci artyści także sięgnęli do inspiracji ekspresjonizmem, a więc również do ikonografii chrześcijańskiej. Lata 1919–1922 to okres formowania się postaw. W tym samym czasie Henryk Gotlib wystawia z Jung Idysz i z formistami, a Henryk Berlewi bierze udział w wystawach odrodzenia żydowskiego, projektuje plakat dla futurystycznego *Wieczoru podtropikalnego* Anatola Sterna i Aleksandra Wata oraz zaczyna się interesować konstruktywizmem.

# KRYZYS PAŃSTWA (1)

3

W latach 30. atmosfera polityczna w Polsce zagęściła się. Poważnemu ograniczeniu uległ system demokracji parlamentarnej. W 1930 roku przywódcy tzw. Centrolewu, czyli opozycji sejmowej, zostali zamknięci w twierdzy brzeskiej. Nowa konstytucja z 1935 roku nadała szerokie uprawnienia prezydentowi kraju. Rok wcześniej zaczęła działać obóz internowania w Berezie Kartuskiej, gdzie można było osadzać wrogów państwa bez wyroku sądowego. W 1938 roku miała miejsce słynna akcja antyrusyfikacyjna na Chełmszczyźnie i Podlasiu, podczas której zamknięto, zniszczono i zbezczeszczone ponad sto cerkwi prawosławnych. W grudniu 1935 roku Politechnika Lwowska jako pierwsza wprowadziła getto ławkowe dla studentów żydowskich, a na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego podjęta została

próba wprowadzenia *numerus clausus* dla studentów i asystentów pochodzenia żydowskiego. Problemy mniejszości narodowych w Polsce leżały w obszarze zainteresowania wielkiego sąsiada ze wschodu. Wywiad ZSRR infiltrował Komunistyczną Partię Zachodniej Ukrainy i Białorusi. Na kryzys polityczny nałożyły się skutki wielkiego kryzysu ekonomicznego. Młode pokolenie awangardy (Grupa Krakowska i Artes) zradykalizowało się, artyści wstępowali do partii komunistycznej, a niektórzy członkowie lwowskiego Artesu podjęli w swojej sztuce próby adaptacji założeń radzieckiego socrealizmu.

# IDEA PAŃSTWOWA – LATA 30.

Przyglądając się komponentom życia publicznego w Polsce w latach 30., zwraca uwagę nadobecność uroczystości wojskowych oraz powiązanie z wojskiem wszelkich imprez sportowych. Po 1929 roku oficerowie wojska polskiego zajmowali wysokie stanowiska w administracji państwowej i mieli wpływ na wszystkie sfery życia społecznego. Pierwszym tzw. rządem pułkowników był gabinet Kazimierza Świtalskiego, w którym 6 na 14 ministrów było wyższymi oficerami. „Grupa pułkowników”, stanowiąca zaplecze polityczne Józefa Piłsudskiego, utrzymała władzę także po jego śmierci – do końca II Rzeczypospolitej.



# GEOPOLITYKA I MNIEJSZOŚCI NARODOWE (WILNO)

5

Oficjalne stosunki II Rzeczypospolitej z Republiką Litwy były trudne przede wszystkim ze względu na kwestię historycznej stolicy – Wilna. Nie dotyczyło to zasadniczo problemów mniejszości litewskiej, gdyż w samym Wilnie osób deklarujących się jako Litwini było 2%. Litwinami byli jedyni przedstawiciele radykalnej awangardy w tym mieście: Witold Kajruksztis/Vytautas Kairiūkštis (z mieszanego małżeństwa polsko-litewskiego) i jego uczeń Władysław Dremo (Vladas Drėma). Ojciec Kajruksztisa był dyrektorem litewskiego Wileńskiego Seminarium Nauczycielskiego (zamkniętego przez władze w 1927 roku). On sam otrzymał posadę nauczyciela rysunku w litewskim Wileńskim Gimnazjum im. Witolda Wielkiego (zamkniętego przez władze w 1928 roku), gdzie założył pracownię rysunku dla uzdolnionych artystycznie

uczniów. Wspólnie z nimi organizował wystawy w Wilnie i Kownie oraz pisał artykuły o sztuce do lokalnej i kowieńskiej prasy. Był razem ze Strzemińskim współorganizatorem Wystawy Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 roku, brał udział w polskim życiu artystycznym, ale ostatecznie w 1932 roku wyemigrował do Republiki Litewskiej. Z kolei Vladas Drėma pozostał w Wilnie. Studiował u Stanisława Lorentza na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, bywał w salonie Wróblewskich (rodziców przyszłego malarza Andrzeja) oraz związał się z lewicową organizacją Związek Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej (ZNMS). Odszedł od kubizmu, tworząc zaangażowane politycznie grafiki. Angażował się także w ruch białoruskiej mniejszości narodowej, dla której Wilno także stanowiło centrum politycznej działalności.

Wobec wrogiego stanowiska niemieckich gdańszczan potrzeba portu morskiego na polskim wybrzeżu stała się racją stanu młodego państwa polskiego. W 1926 roku, kiedy Eugeniusz Kwiatkowski został ministrem przemysłu, prace przy rozbudowie portu znacznie przyspieszyły. W 1934 roku Gdynia stała się największym pod względem wielkości przeładunków i najnowocześniejszym portem na Bałtyku. Ten niewątpliwy sukces polskiego państwa miał także drugą stronę. Około 1/3 ludności powstającego miasta mieszkało w naprędce skleconych szopach, bez bieżącej wody i kanalizacji. Pisał o tym Melchior Wańkowicz w artykule opublikowanym w „Wiadomościach Literackich” w 1937 roku. Na prezentowanych obok fotografiach reportażowych Janusza Marii Brzeskiego ten aspekt Gdyni nie jest obecny. Ich autor, jeden z pionierów

nowoczesnej fotografii dziennikarskiej i filmu eksperymentalnego, skupił się na dynamicznej kompozycji zdjęć oraz niekonwencjonalnych ujęciach. Brzeski był redaktorem artystycznym magazynu „As”, wychodzącego od 1935 roku w ramach koncernu prasowego lKaCa (*Ilustrowany Kurier Codzienny*). Było to pismo „wytworne”, neutralne społecznie i politycznie, podejmujące tematy zgodne z główną linią sanacyjnej polityki informacyjnej. Artysta wykorzystywał łamy pisma aby przenieść swoje doświadczenia ze sztuki na pole kultury popularnej, tworząc w masowym medium modele nowoczesnej komunikacji wizualnej.

# KRYZYS PAŃSTWA (2)

7

Kiedy do Polski dotarły skutki Wielkiego Kryzysu (1930–1935) – bezrobocie, spadek produkcji i wzrost cen towarów przemysłowych, a przede wszystkim zubożenie społeczeństwa i państwa – odpowiedzią artystów był rozwój ruchu związkowego. Co najmniej od 1932 roku uczestniczył w nim Władysław Strzemiński, najpierw jako członek łódzkiego ZAP-u (Związku Artystów Plastyków), a następnie ogólnopolskiego ZZPAP-u (Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków). Na tej płaszczyźnie nawiązał kontakty z młodymi artystami Grupy Krakowskiej i grupy Artes. Zaangażowanie związkowe łączył z aktywnością polemiczną w prasie. W *Blokadzie sztuki* (1934) Strzemiński pisał, że w wyniku „spustoszenia kryzysu ekonomicznego, odżyły złoza pojęć, niedostatecznie niegdyś przewyciężone”, które trzeba przewyciężyć

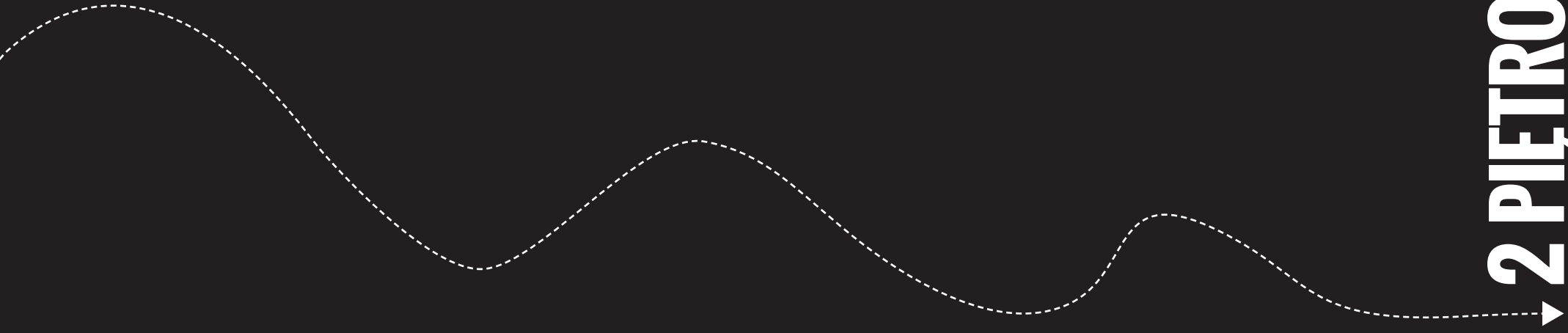
na nowo. Odrzucił zarzut o „niepolskość” twórczości awangardystów i jednocześnie uznał, że aby bronić postaw progresywnych, racjonalnych, potrzebna jest akcja polityczna, gdyż sama sztuka się nie obroni. Zarazem nie był zwolennikiem upolitycznienia sztuk, bo „warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masy trzeba szukać poza sztuką samą”, a więc w realiach ekonomicznych i edukacyjnych.

# „WIEŚ – JEJ PIEŚŃ” I „NOWA WIEŚ”

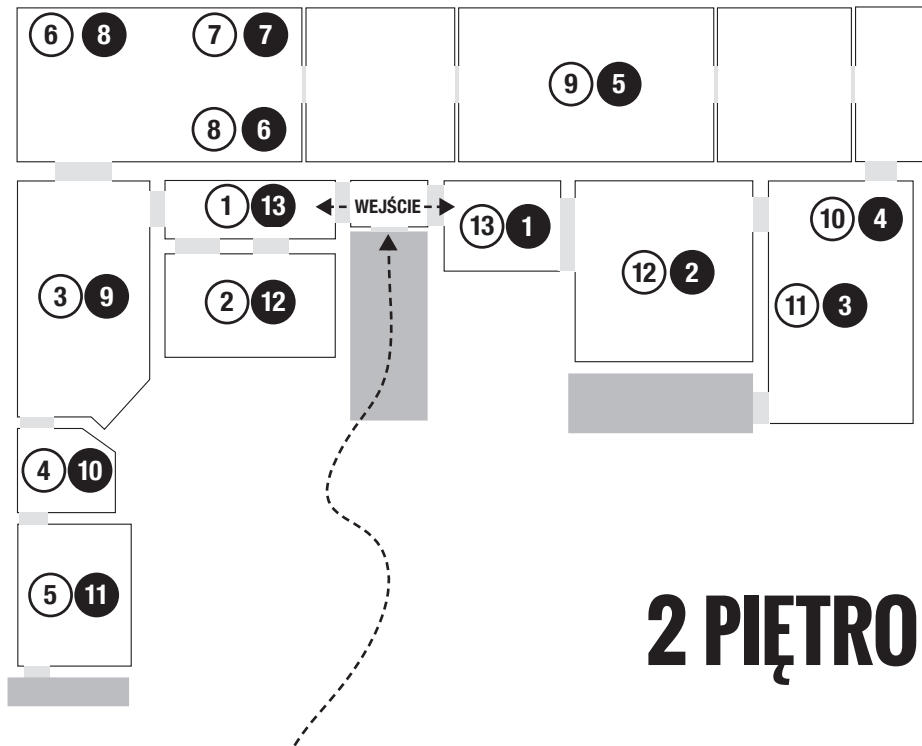
8

W okresie dwudziestolecia wieś była tematem nieobecny w sztuce awangardowej. W dziedzinie literatury chłopskiej działały dwa pisma: „Czartak” Emila Zegadłowicza oraz „Wieś – Jej Pieśń” – obydwie związane z autorami z terenu Beskidów. Pierwsze pismo, światopoglądowo indyferentne, wywodzące się z młodopolskiej, postromantycznej chłopomanii, prezentowało folklorystyczny regionalizm. Z „Czartakiem” współpracowali formiści, członkowie krakowskiego Cechu Artystów Plastyków Jednoróg oraz ugrupowania Rytm. „Wieś – Jej Pieśń” była natomiast redagowana z pozycji lewicowych i wraz z rozwojem konfliktu pomiędzy wsią i państwem, którego apogeum przypadło na wielki strajk chłopski w 1937 roku, sytuowała się w obrębie debat o realizmie lat 30. Pismo opublikowało dwa artykuły, kreślące możliwość

zaistnienia chłopskiej sztuki awangardowej. Jednakże z racji szczupłości środków finansowych, nawet do tych tekstów nie zostały zamieszczone ilustracje. Wieś nie pasowała do miejskiej, kosmopolitycznej i transnarodowej awangardy. Była zapóźniona cywilizacyjnie, z powszechnym analfabetyzmem, elektryfikacją na poziomie kilku zaledwie procent, słabo rozwiniętą siecią szkół powszechnych i punktów opieki medycznej oraz różnymi pozostałościami pańszczyzny. Pismo „Nowa Wieś”, następca tytułu „Wieś – Jej Pieśń” nękane cenzurą, konfiskatami i niszczeniem nakładu, przetrwało zaledwie do połowy 1936 roku.



**2 PIÉTRO**



## PO 1945 ROKU. DEMOKRACJE LUDOWE

13 1

Po 1945 roku Polska staje się krajem satelickim ZSRR. Następuje zmiana granic i masowe przesiedlenia ludności polskiej. Polska staje się krajem niemal monoelementnym, co sprzyja zacieraniu pamięci o wkładzie mniejszości narodowych w kulturę II Rzeczypospolitej. Istotą tego nowego porządku jest wymazanie z pamięci społecznej przedwojennego państwa i historii działającej w nim Komunistycznej Partii Polski oraz lewicowej awangardy dwudziestolecia. Artyści zyskują wsparcie władzy za cenę bezwzględnego podporządkowania się polityce kulturalnej nowego hegemonu.

# SOCREALIZM. W SZUFLADACH AWANGARDY

12

2

Socrealizm, zadekretowany na Zjeździe Plastyków w Nieborowie w lutym 1949 roku, wykluczył sztukę awangardowych artystów z obiegu publicznego. Ich wersje realizmu czy surrealizmu, figuracji czy abstrakcji nie mieściły się w ramach akceptowanej przez państwo estetyki socrealizmu (1949–1955). Przedwojenni członkowie partii komunistycznej pozostali wierni linii awangardy lat 30. Artyści niegodzący się z narzucaną doktryną tworzyli do szuflad i podejmowali działalność zarobkową w zakresie sztuk użytkowych. Liberalizacja polityki kulturalnej państwa zaczęła postępować od połowy lat 50., a jej efektem było m.in. powstanie Drugiej Grupy Krakowskiej, nawiązującej do awangardowego dorobku swojej poprzedniczki.

Anatol Stern w poemacie Europa (1929) skrytykował burżuazyjną Europę z pozycji klasowych, ale zarazem czuł się jej obywatelem. W 1976 roku spektakl Akademii Ruchu ożywił słowa komunistycznego poety w kontekście robotniczych strajków zorganizowanych przeciwko podwyżkom cen żywności w Radomiu i Ursusie. Był krytyką partyjnej władzy odwołującej się paradoksalnie do tej samej ideologii, którą wyznawał poeta. Europa stawała się zarówno symbolem niedosiętego marzenia o wolności, demokracji i dobrobycie, jak i obiektem krytyki. W tym samym czasie Jerzy „Jurry” Zieliński namalował portrety przywódców państw – uczestników Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie, która odbyła się w neutralnych Helsinkach w 1975 roku. Konferencja ta miała wesprzeć pod naciskiem Zachodu prawa

obywatelskie w krajach komunistycznych, co jednak przyniosło ograniczony skutek. Zawiedzione nadzieje, związane z „tamtą” zachodnią Europą mają odbicie w ironicznym wydzwisku tych obrazów.



# NOWA MAPA ŚWIATA

10

4

Wielka wędrówka polskiej ludności ze wschodu na zachód i przesunięcie granic Polski w tym kierunku łączy się paradoksalnie z odcięciem od Zachodniej Europy. Kiedy zapada żelazna kurtyna, postępową sceną artystyczną rozszerza się na Trzeci Świat, obejmując kraje i kontynenty, w których trwają walki narodowo-wyzwoleńcze, często inspirowane przez Moskwę. Pojawia się nieobecny dotąd temat kolonii i kolonializmu. Emanacją Zachodu staje się Jugosławia, wcześniej praktycznie nieobecna w zainteresowaniach polskich twórców, a także Berlin Wschodni. Jednak do końca lat 60. centralnym punktem odniesienia dla rodzimego świata sztuki pozostaje tracący na znaczeniu w globalnym kontekście Paryż, do którego wyjazdy stypendialne oferował rząd francuski (do 1948 roku) oraz polskie Ministerstwo Kultury i Sztuki (po 1956).

# STREFA WYOBRAŹNI – STREFA WOLNOŚCI

9

5

Sztuka konceptualna pojawiła się w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Odwoływanie się do wymiaru językowego sztuki, niematerialności dzieła i pracy wyobraźni pozwalały artystom dotykać zagadnień politycznych. Szczególnym aspektem tej zmiany w sztuce było stworzenie niezależnej sieci komunikacyjnej artystów za pośrednictwem sztuki poczty – poza i ponad oficjalną polityką kulturalną. Umożliwiła ona przekraczanie, poza kontrolą państwa, zamkniętych granic obozu demokracji ludowej. Władza miała świadomość tego wymiaru sztuki poczty, czego dowodem były działania milicji politycznej podejmowane zarówno wobec Jarosława Kozłowskiego w Poznaniu, jak i Jana Chwałczyka we Wrocławiu. Z Ewą Partum samodzielnie rozprawił się łódzki oddział Związku Polskich Artystów Plastyków, eksmitując jej galerię ze związkowego lokalu.

# MEANDRY POLITYKI KULTURALNEJ W BLOKU WSCHODNIM – WĘGRY

8

6

Wobec braku międzynarodowej przestrzeni do działania relacje z polską sceną artystyczną nabierają dla węgierskich twórców od połowy lat 60. szczególnego znaczenia. Wielu z nich widziało w Polsce „okno na świat”, umożliwiające nawiązanie kontaktów ze sztuką europejską i zachodnią, a owa rola pośrednika utrzymywała się aż do połowy lat 70. Wystawy sztuki węgierskiej w Galerii Foksal (1972) i Galerii Akumulatory Jarosława Kozłowskiego były inspirowane przez Jánosa Brendela, węgierskiego historyka sztuki osiadłego w Poznaniu. Władza dostrzegała zagrożenie nie tyle w ich otwarciu politycznej treści, co w stojących za nimi postawach opozycyjnych i anarchizujących. W 1972 Brendel był obecny w mieszkaniu Kozłowskiego na pierwszym pokazie prezentującym koncepcję NET-u – pozain-

stytucjonalnej i ponadgranicznej sieci wymiany idei artystycznych. Pokaz ten zakończył się interwencją milicji.

# WOKÓŁ 1968 ROKU (2)



Ceną odzyskanej po 1956 roku twórczej autonomii, wyrażającej się możliwością tworzenia i wystawiania dzieł abstrakcyjnych (początkowo informelu), była rezygnacja z bezpośredniego angażowania sztuki w politykę. Rok 1968 wystawił ten konsensus na próbę. Wiosną i latem tego roku świat stał się areną manifestacji i strajków studenckich, które nie tylko zmieniły system szkolnictwa, ale także uruchomiły nowe procesy demokratyzacyjne. W Europie Centralnej echa tych wydarzeń wybrzmiały w odmienny sposób. W sierpniu wojska Układu Warszawskiego zdusiły Praską Wiosnę. W Polsce trwała antysemiczna nagonka. Doszło także do marcowej pacyfikacji studentów Uniwersytetu Warszawskiego i Politechniki Warszawskiej. Trudno odnaleźć w twórczości polskiej awangardy ślady tych wydarzeń. Prezentowane tu

prace artystów dwóch pokoleń Jerzego Beresia i Jarosława Kozłowskiego stanowią na tym tle wyjątkowe pozycje. Tymczasem w twórczości słowackich i węgierskich conceptualistów aluzyjne odniesienia do wydarzeń 1968 roku i do tak zwanych normalizacji, która potem nastąpiła, pojawiają się nader często.

# WOKÓŁ 1968 ROKU (1)

6

8

„Dorota Jarecka: 8 marca 1968 r. odbywa się wiec na uniwersytecie. W tym samym czasie w galerii Foksal trwa wernisaż wystawy Edwarda Krasińskiego.

**Anka Ptaszkowska:** W trakcie wernisażu ktoś przybiegł i powiedział, że biją studentów. Pamiętam Artura Sandauera, rozpadła mu się twarz. Przesiedział w ukryciu w szafie całą okupację i miał doświadczenie strachu. Nie byliśmy w wieży z kości słoniowej. Wiedzieliśmy o aresztowaniach, choć nikt z naszych przyjaciół nie był aresztowany. Chodziliśmy na manifestacje. [...] Nieraz się zastanawiałam, dlaczego nie zaangażowaliśmy się w opozycję polityczną. Nie znalazłam jednoznacznej odpowiedzi. Tadeusz Kantor przyjechał na bal w Zalesiu prosto z Paryża, gdzie był świadkiem wypadków majowych. Pełen entuzjazmu

wobec Maja '68 we Francji, w Zalesiu spotkał Erika Veaux, który był gaullistą i stał się z nim. Mogę sobie wyobrazić dlaczego. Maj to była indywidualistyczna rewolucja oparta nie na programach politycznych, ale na prawie jednostki do samostanowienia. Hasła '68 roku we Francji były właściwie artystyczne: „Wyobraźnia do władzy”, „Uprawiaj miłość, nie wojnę”. Kantor, jak i Henryk Stażewski, z którymi byliśmy związani, przeżyli socrealizm i mieli zbyt świeżą pamięć upolitycznienia sztuki przez reżim, by uwierzyć w możliwość sztuki zaangażowanej i samemu się angażować.”

D. Jarecka, *Każdy powinien coś stracić*, „Wysokie Obcasy”, 13 sierpnia 2007

# RADOŚĆ NOWYCH KONSTRUKCJI

3

9

W rozpowszechnionej w PRL-u idei współpracy artystów i robotników – propagowanej przez władzę partyjne i wspieranej przez twórców awangardy – porzuciły idee „proletkultu”, bolszewickiego programu podnoszenia kompetencji kulturowych klasy robotniczej i umożliwiania jej świadomego uczestnictwa w rewolucji. Sztuka awangardowa w Polsce rozwijała się w rytmie sympozjów i plenerów, organizowanych na terenach zakładów przemysłowych (fabryka turbin „Zamech” w Elblągu, zakłady chemiczne w Puławach), najczęściej na tzw. Ziemiach Odzyskanych, co łączyło się z planem ich polonizacji oraz odbudowy po zniszczeniach wojennych (Koszalin, Elbląg, Wrocław). Umieszczenie materiałów tego dotyczących w Sali Neoplastycznej, pomyślanej przez Władysława Strzemińskiego jako awangardowe dzieło totalne, ma charakter polemiczny. Z jednej strony przeciwstawia

się ideom jej autora, który odrzucał idee proletkultu – podobnie jak produktywizmu – będąc zwolennikiem sztuki jako autonomicznego eksperymentu. Z drugiej – zwraca uwagę na fakt, że w wyniku „socjalistycznych” plenerów nie powstawały dzieła zaangażowane politycznie, lecz sztuka nawiązująca do idei konstruktywistycznej formy, bliskiej Strzemińskiemu. Po latach, te porzucone i zniszczone (często wykonane z nietrwałych materiałów i pozbawione konserwacji) dzieła można postrzegać jako jeden z punktów odniesienia dla dekonstruktywistycznych rzeźb Moniki Sosnowskiej. Tytuł jednej z nich, *Wejście – Ursus*, przywołuje ponadto nazwę zakładów produkcyjnych, w których w 1976 roku odbył się strajk protestacyjny przeciwko planowanym drastycznym, sięgającym 70% podwyżkom.

# REWIZJONIZM AWANGARDOWY – LATA 70.

4

10

Rewizjonizm artystów awangardy zbiegł się z objęciem funkcji pierwszego sekretarza PZPR przez Edwarda Gierka, które przyniosło nadzieję na liberalizację polityczną oraz otwarcie na Europę Zachodnią. Spośród wielu manifestacji artystycznych wyróżniała się aktywność Pawła Kwieka i Zofii Kulik, którzy zaproponowali odnowę socjalizmu (np. akcja *Proagit II* czy *Odmiany Czerwieni* i *Droga Edwarda Gierka*). Z podobną prosocjalistyczną działalnością wystąpiła w 1977 roku Galeria Sztuki Najnowszej, organizując akcję protestu przeciwko imperialistycznej bombie neutronowej. Ostatecznie próby porozumienia z ideologią władzy okazały się epizodem, który zakończył się porażką.

# MIESZCZANIE I KONTESTATORZY

5

11

W latach 70. PZPR nie rezygnowała z kierowniczej roli, a PRL pozostawał państwem autorytarnym, jednak w dekadzie Gierka akceptacja tego systemu była największa w powojennej historii. Ówczesny model modernizacji cieszył się szerokim poparciem wśród inteligencji: w 1971 roku nowy styl sprawowania władzy pozytywnie oceniło 83% pracowników umysłowych. Historycy zgadzają się, że w pierwszej połowie dekady doszło do skokowego wzrostu zamożności społeczeństwa. Nowym podmiotem socjalistycznej modernizacji stała się klasa średnia. W gierkowskich środkach masowego przekazu pojawiają się zagadnienia typowe dla tej klasy: kariera, zdrowie, hobby, urządzenie mieszkania, świadomy seks – a także kultura i sztuka. Wyjazdy na Zachód stały się bardziej dostępne. Film Zdzisława Sosnowskiego *Goalkeeper*

(1977) jest kwintesencją stylu tej epoki – lustrem świadomości zbiorowej ludzi, którzy zadowalają się zewnętrznymi oznakami blichtru, dostępnością dóbr zza żelaznej kurtyny, mieszczańską stabilizacją, przeżywaniem sukcesów polskiej kadry piłki nożnej. Warto tę pracę skonfrontować z antykonsumpcyjnym, głęboko egzystencjalnym i politycznym wydzwiękiem performansów *Champion of Golgotha* Zbigniewa Warpechowskiego.



# MEANDRY POLITYKI KULTURALNEJ W BLOKU WSCHODNIM – LATA 60

2

12

## WĘGRY I CZECHOSŁOWACJA

Do doświadczenia awangardy dwudziestolecia, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości i poglądów teoretycznych Władysława Strzemińskiego oraz Katarzyny Kobro, nawiązali artyści pierwszego powojennego pokolenia – Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak. Pierwszy z nich, jako twórca oraz animator życia artystycznego, był inspiratorem międzynarodowej współpracy, wcielającej w życie idee internacjonalizmu. Korzystając ze względnej swobody artystycznej w PRL-u, zapraszał do swoich projektów twórców z państw ościennych, w których sztuka abstrakcyjna nie była tolerowana. W ramach słynnego Biennale Form Przestrzennych w Elblągu i towarzyszącej mu wystawy malarstwa Konfrontacje (1965), organizowanych przez Bogusza i Gerarda Kwiatkowskiego, indywidualny pokaz miał Lajos Kassák, osiemdzie-

sięcioletni wówczas mistrz awangardy, któremu na Węgrzech pozwolono dwa lata później zaledwie na tzw. „wystawę samofinansowaną”. W Biennale wziął także udział Tihamér Gyarmathy, wybitny przedstawiciel węgierskiego abstrakcjonizmu powojennego, bojkotujący oficjalne życie kulturalne w swoim kraju od 1949 roku. Bogusz wystawiał także artystów z Czechosłowacji. Ze strony Czechów i Słowaków udział w tych wydarzeniach był nielegalny. Na wystawę Argumenty 1962 w Galerii Krzywe Koło w Warszawie František Šmejkal osobiście przetransportował obrazy do Warszawy, przy czym większość z nich pozostała już w Polsce.

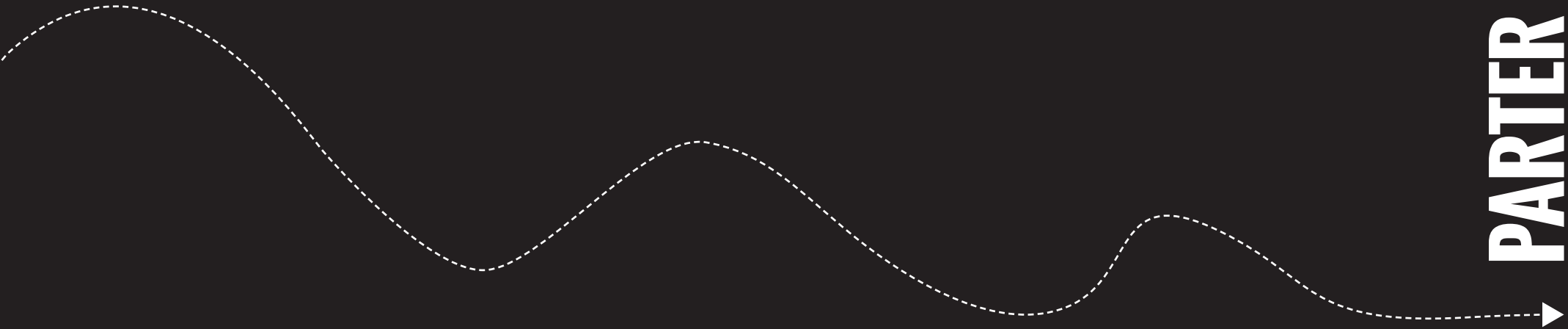
# ODBUDOWA I POKÓJ (1945–1950)

1

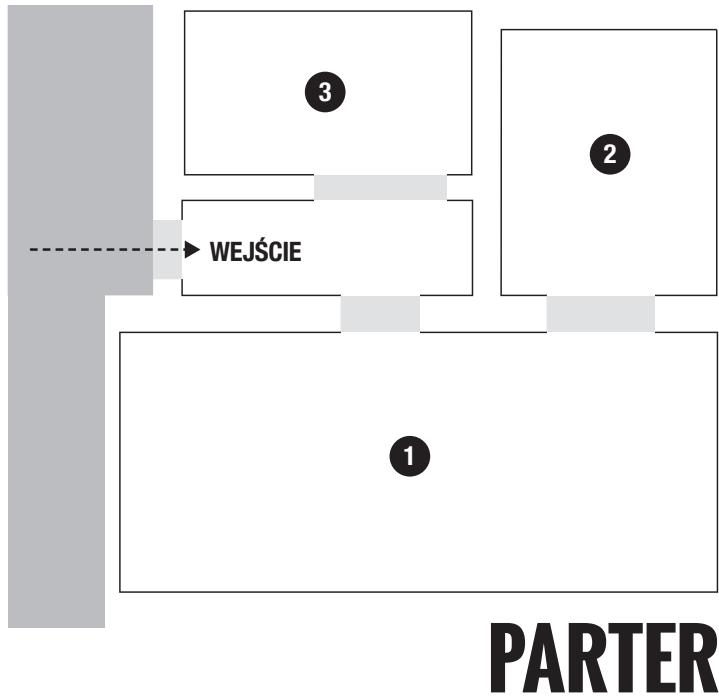
13

Prezentowane w tej sali projekty gobelinów i tkanin zostały zamówione u artystów awangardy przez Wandę Telakowską, która tuż po wojnie kierowała Biurem Nadzoru Estetyki Produkcji przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, a następnie założyła Instytut Wzornictwa Przemysłowego (1950). Współpraca z artystami – skutkująca m. in. kupowaniem i gromadzeniem projektów użytkowych – miała służyć promowaniu dobrego wzornictwa na potrzeby odbudowy kraju po zniszczeniach wojennych. Szczególne znaczenie miała dla Telakowskiej specyficzna metoda działania polegająca na współpracy profesjonalistów z amatorami – twórcami ludowymi, dziećmi i młodzieżą, w tak zwanych zespołach projektanckich. Wiązało się to z charakterystycznym politykę kulturalną nowego państwa prze-

sunięciem uwagi na grupy społeczne dotąd defaworyzowane, ze szczególnym uwzględnieniem mieszkańców wsi.



**PARTER**



## STRATEGIE KRYTYCZNE NEOAWANGARDY

Potencjał krytyczny sztuki awangardowej w latach 70. realizował się na dwa sposoby. Jednym z nich było użycie nowych mediów – filmu i fotografii. Prowadzone przez artystów analizy wizualnego języka manipulacji i wykorzystanie chłodnych narzędzi mechanicznej rejestracji ujawniały szczeliny i czarne dziury w spójnym obrazie społeczeństwa prezentowanym w propagandowych mediach. Na marginesie autonomicznej i „poważnej” w większości sztuki neoawangardy pojawiły się także działania o charakterze dadaistycznym. Nieistniejąca Przytakująca Galeria Tak Anastazego Wiśniewskiego i Leszka Przyjemskiego (1970–1974, potem do 1981 Museum of Hysterics Przyjemskiego), postępując się humorem i ironią, mogła bezpiecznie wykpiwać system z jego biurokratycznymi rytuałami, aparatem represji i partyjną liturgią.

Geną takiej strategii była zgoda na drugorzędność w świecie sztuki i rezygnacja z „poważnej” kariery artystycznej.

W latach 70. pojawiły się w Polsce nowe pola oporu wobec państwa. Nie były to kwestie suwerenności czy wolności, ale prawo do artykułowania w sztuce spraw osobistych, indywidualnych, prywatnych, intymnych. Wówczas dopiero doszło do przyswojenia przez artystów polskich skutków zachodniej rewolucji seksualnej i młodzieżowej kontestacji. Pojawiła się problematyka tożsamości płciowej i seksualnej, hoerotycznej orientacji, czy tematyzacja emancypacyjnego feminizmu. Te działania nabierały charakteru politycznego w zderzeniu z partyjną moralnością i cenzurą obyczajową.

Historię polskiej awangardy i neoawangardy zamyka wystąpienie Łodzi Kaliskiej, artystów głęboko uwikłanych w dyskusję z poprzednim pokoleniem progresywnego ruchu artystycznego. Początki aktywności grupy sięgają końca lat 70., ale główny impet jej działalności w kręgu łódzkiego Strychu przypadł już na lata stanu wojennego. Krytyczny stosunek artystów do twórczości starszej generacji neoawangardy dotyczył niejasnego, rozmytego przesłania ich dzieł, abstrahujących od naglących problemów rzeczywistości „tu i teraz”. W porównaniu z pokoleniem lat 70. Łódź Kaliska działała w radykalnie odmiennych warunkach przesilenia politycznego. Nie wchodziło w grę ani opowiedzenie się po stronie reżimu Wojciecha Jaruzelskiego, ani po stronie przykościelnej opozycji. Artyści nie wybrali „trzeciej drogi”, cokolwiek

miałoby to znaczyć, lecz agresywny, głośny nihilizm, w przeciwieństwie do historycznych awangard byli bowiem pozbawieni jakichkolwiek złudzeń w stosunku do państwa, polityki i społeczeństwa. Traktując, jak większość społeczeństwa, Związek Radziecki jako opresora, równie krytycznie spoglądali na Zachód, nie oczekując z tamtej strony wybawienia.

Awangarda i państwo  
Muzeum Sztuki | ms<sup>1</sup>  
Więckowskiego 36, Łódź

Wystawie towarzyszyć będą m. in. wykład Małgorzaty Stolarskiej-Fronii (Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie) i oprowadzanie Ingi Kuźmy (Pracownia Antropologii Praktycznej IEiAK, Uniwersytet Łódzki). Na wykład zapraszamy do sali audiowizualnej ms<sup>2</sup>.

Warsztat: „Niepodległość trójkątów”. Prowadzi Agnieszka Wojciechowska-Sej. ms<sup>1</sup>, ul. Więckowskiego 36.  
8 grudnia, g. 11:11 i 13:13; 12 stycznia, g. 11:11 i 13:13; 26 stycznia, g. 11:11 i 13:13

Co to znaczy – być niepodległą? Jak wyrażać własną niepodległość jako obywatelka, jako artystka – ale też jako uczennica w szkolnej klasie. Które miejsca w domu to rewiry prywatnej autonomii – a w których trzeba podporządkować się innym? Na warsztacie „Niepodległość trójkątów” będzie można to sprawdzić na sporej makiecie.

Podczas spotkania każdy zaprojektuje też, w jaki sposób chce wyrażać własną osobę – poprzez prywatny język, własny okrzyk, osobny gest, osobisty taniec, zarezerwowany kolor, odmienny logotyp. A może grupa warsztatowa zgodzi się na stworzenie wspólnej identyfikacji?

Warsztat towarzyszący wystawie „Awangarda i państwo” dostępny również dla grup zorganizowanych; informacje i zapisy pod numerem telefonu 605 060 063.

Bieżące informacje o wydarzeniach towarzyszących wystawie: [www.msl.org.pl](http://www.msl.org.pl).

Institucja kultury  
Samorządu  
Województwa Łódzkiego

Współprowadzona  
przez Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków  
MKiDN w ramach Programu  
Wieloletniego NIEPODLEGŁA  
na lata 2017–2021

Mecenas  
Muzeum Sztuki w Łodzi

Partner

**ms**  
Muzeum Sztuki

**Łódzkie**

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

*niepodległa*

**S** FUNDACJA  
RODZINY  
STARAKÓW

opus/film

**kuratorka:** Dorota Monkiewicz

**współpraca:** Marta Skłodowska, Izabela Mościcka

**koordynatorki:** Monika Wesołowska, Katarzyna Mróz, Andżelika Bauer

**aranżacja:** Robert Rumas

**grafika:** Ryszard Bienert, Beata Grabska, Adam Sikorski

**inicjatorzy wystawy:** Marek Janiak, Zofia Łuczko (Łódź Kaliska)