

WOJCIECH WŁODARCZYK

## ROK 1989 – WOKÓŁ POJĘCIA MODERNIZMU

W historii sztuki znaczenie konstrukcji kalendarzowych, wagi konkretnych dat, wyraźnie maleje<sup>1</sup>. Dlatego czyniąc rok 1989 punktem centralnym moich rozważań, muszę spojrzeć na ten problem nieco szerzej. Kluczem uczynię pojęcie modernizmu, jego przemiany znaczeniowe. Pojęcie problematyzuje, termin porządkuje. Sens pojęcia wynika ze zmieniającego się na mapie mentalnej sąsiedztwa innych słów, samo w sobie jest – jak pisze Mieke Bal – teorią w miniaturze, wskazuje – co dowodzi Reinhardt Koselleck – na horyzont historiozoficzny, wreszcie wiąże się ściśle z praktyką artystyczną czy wystawienniczą samego badacza<sup>2</sup>. Niebagatelną rolę w wyborze pojęć odgrywa emocjonalna aura słowa.

Przemiany pojęcia modernizmu odsłaniają, moim zdaniem, istotę korekt w polskiej sztuce współczesnej mniej więcej ostatnich kilkunastu lat XX wieku i początku bieżącego stulecia, a jednocześnie potwierdzają ugruntowany schemat, według którego nasza historia sztuki ją porządkuje. Chociaż statystycznie rzecz ujmując, pojęcie modernizmu nie było bohaterem tekstów ostatnich dekad – była nim „awangarda”, a później będzie „sztuka oporu/sztuka krytyczna” – to jednak „modernizm” tłumaczy najwięcej. Zacznę od wskazania granic czasowych.

W roku 1976 ukazała się książka Wiesława Juszcza *Teksty o malarszach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, a rok później – jego

---

<sup>1</sup> Takie podejście jest mi bliskie, sam kwestionowałem powszechny wśród badaczy wybór roku 1945 jako daty granicznej w historii sztuki – *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak i A. Szewczyk, Warszawa 2015, s. 32–44; czy roku 1989 – *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2002, s. 27–39.

<sup>2</sup> M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012; R. Koselleck, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, tłum. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa 2009, seria Terminus, 52. Obie te książki odbiegają znacząco od ujęć Władysława Tatarkiewicza.

*Malarstwo polskie: modernizm*. Należy je traktować łącznie<sup>3</sup>. Ćwierć wieku później wyszły dwie publikacje także mające w tytułach modernizm: w roku 1999 Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* i w roku następnym Andrzeja Turowskiego *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Oczywiście „modernizm” w książce Piotrowskiego znaczy co innego niż „modernizm” z książki Turowskiego, a oba (zbliżone ze względu na ujęcie rodowodu pojęcia) coś zupełnie innego niż u Juszcza, który znaczenia terminu „modernizm” obu nowocześników nigdy zresztą nie zaakceptował.

Zaletą ujęcia polskiego modernizmu przez Juszcza była i jest analiza obrazów, wyjście od obiektu: gęsty opis i teoria ugruntowana, znajdująca potwierdzenie w analizie języka krytyki (przypomnę „wydobyte” przez Juszcza kategorie luminizmu i intensyvizmu). A jednocześnie osadzenie w tradycji historiozoficzno-artystycznej spuścizny Matejki i krakowskiego konserwatyzmu w ujęciu Marcina Króla. W czasie moich studiów (1967–1972) Elżbieta Grabska (do tej kluczowej badaczki sztuki współczesnej przyjdzie mi jeszcze powrócić) rozróżniała – próbuję to na użytek niniejszej wypowiedzi zrekonstruować – trzy znaczenia terminu „modernizm”. Po pierwsze – powszechnie przyjętego na określenie Młodej Polski, tak jak używał go Juszcza. Po drugie – jako sztukę kręgu Wiednia około roku 1910, w czym nawiązywała do Andrzeja Olszewskiego<sup>4</sup>. I po trzecie – jako zbliżone do pojęcia nowoczesności, a przez to – w tamtych latach – anachroniczne i niejasne, może z wyjątkiem – też zasługa Olszewskiego – określenia „architektura modernistyczna”, które przetrwało do dziś. Ujęcie Juszcza nie naruszało tego podziału, ale dawało rzadką – chyba pierwszą – tak głęboko osadzoną w dziele i teoretycznie uzasadnioną interpretację fragmentu polskiej sztuki współczesnej.

Odrzucenie, a właściwie pomniejszenie, obszaru znaczeniowego pojęcia modernizmu Juszcza nastąpiło właśnie w okolicach roku 1989. Stało się to – literaturoznawcy są co do tego zgodni – za sprawą inwazji terminu „postmodernizm”<sup>5</sup>. W roku 1987 ukazał się przekład Charlesa Jencksa *Architektura postmodernistyczna*, a w roku następnym – antologia Marcina Giżyc-

---

<sup>3</sup> Chociaż mamy wiele pozycji dotyczących polskiego modernizmu w plastyce autorstwa historyków sztuki, są one nieporównywalne wobec opracowań badaczy literatury. Obie książki Juszcza wyraźnie odstają od ówczesnych tekstów na temat sztuki przełomu wieków.

<sup>4</sup> A. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

<sup>5</sup> *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998. Przegląd badań relacji awangarda–modernizm w literaturoznawstwie zawiera książka Joanny Orskiej *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (Kraków 2004).

kiego *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* „Postmodernizm” wprowadził do polskiej historii sztuki perspektywę anglosaską i zmusił do konfrontacji z odmienną terminologią, inaczej porządkującą obraz sztuki współczesnej.

Pojawienie się postmodernizmu uświadamiającego, że jesteśmy nie „w”, a „wobec” nowoczesności/modernizmu, niosło ze sobą wielorakie konsekwencje. Nie wszystkie były zresztą zaskoczeniem. Jedno z wystąpień na dorocznej sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w roku 1984 nosiło tytuł „*Nowoczesność i jej granice*”<sup>6</sup>. Postmodernizm wymusił oczywistą, w tamtych latach i w polskich warunkach językowych, nową interpretację słowa „modernizm”. Nie rezygnując z terminu „nowoczesność”, który, jak się wydaje, nabierał wówczas cech uogólnionego oświeceniowego światopoglądu, pojęcie modernizmu – jako szczególną artystyczną artykulację nowoczesności – zaczęto interpretować według Clementa Greenberga. Konsekwencją było wysunięcie na plan pierwszy problemu autonomii sztuki, co w warunkach przełomu politycznego roku 1989, a szczególnie w dekadzie lat 90., stawało się kwalifikacją polityczną. I znowu, polityczna ocena – np. sztuki abstrakcyjnej jako autonomicznej, a przez to akceptowalnej dla władz PRL – była formułowana także wcześniej, chociażby przez Piotrowskiego, ale teraz – jako osąd zdecydowanie negatywny. W przeciwieństwie do lat tuż po stanie wojennym, kiedy oceny sztuki PRL były – jak chociażby podczas wymienionej sesji – wyważone, następna dekada nie miała raczej w tym zakresie zahamowań.

Już to krótkie zestawienie – niewyczerpujące przecież – tematów wywołanych wskazaniem nowego punktu oglądu sztuki współczesnej (skutki przedrostka *post-*) odsłaniało skalę trudności. Czy rzeczywiście możemy mówić o ponowoczesności, czy raczej o późnej nowoczesności, bo rozróżnienie to jest kluczowe dla zestawu wartości bezpośrednio dotyczących sztuki. Czy – zwłaszcza po ukazaniu się angielskiego przekładu *Teorii awangardy* Petera Bürgera – zasadne jest ujęcie autonomii sztuki tak jednoznacznie dyskwalifikujące jej wywrotowy, a przynajmniej prowokacyjny charakter? Wreszcie, jakie są zakresy znaczeniowe powszechnie używanej w Polsce „nowoczesności”, a jakie umacniającego się w nowym znaczeniu „modernizmu”? I najważniejsze: jak ma się pojęcie modernizmu do pojęcia awangardy? Wszystko to są pytania sprzed mniej więcej trzydziestu lat, mające dziś swoje wykładnie i różne rodzaje uzasadnień, teorii, jednak wówczas stanowiły – najczęściej uświadamiane w małym stopniu – poważne wyzwanie.

---

<sup>6</sup> Inny artykuł autorstwa Wojciecha Lipowicza, otwierający posesyjny tom, odwoływał się do popularnej wówczas tematyki centrum–margines, wyraźnie faworyzując peryferie: *Nadąsani i zadumani*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 9–17.

Najważniejszą próbą wprowadzenia nowego porządku w zmienionym leksykalnym zestawie, a jednocześnie wyznaczenia nowych podziałów na mapie polskiej sztuki XX wieku, była książka Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, początkowo zapowiadana tytułem *Dialektyka modernizmu*. Trzy decyzje Piotrowskiego były rozstrzygające. Po pierwsze przyjął za Peterem Bürgerem rozumienie modernizmu jako sztuki autonomicznej, obejmującej właściwie dotychczasowy zakres znaczeniowy nowoczesności<sup>7</sup>. Umocnił w ten sposób – a może nawet rozstrzygnął – zmiany zapoczątkowane pojawieniem się nowego terminu „postmodernizm”. „Modernizm” miał się odtąd stać na dobre terminem równoznacznym z szeroko rozumianą sztuką współczesną (stąd sprzeciw Juszcza), sztuką autonomiczną zbliżoną do definicji Greenberga. Piotrowski zauważył wówczas, że znany tekst amerykańskiego krytyka powinien słusznie nosić tytuł *Modernizm i kicz*. Po drugie – jako konsekwencja – należało umieścić w obrębie tak rozumianego modernizmu przykłady sztuki dotychczas przyporządkowane pojęciu awangardy. Argumentem za takim przesunięciem dotychczasowych znaczeń awangardy była nowa formacja sztuki radykalnej politycznie, sztuki krytycznej<sup>8</sup>. Uznanie sztuki krytycznej za rozstrzygającą o nowym słownikowym porządku polskiej historii sztuki było trzecią decyzją Piotrowskiego. Wszystko to powodowało, że nastąpiło osłabienie poprzez uhistorycznienie znaczenia pojęcia awangardy na rzecz przeżywającej wtedy swój heroiczny okres sztuki krytycznej. Ustanowił się wówczas nowy ranking radykalności (u Piotrowskiego tożsamy z wartościowaniem) – sztuka krytyczna wyprzedziła awangardę i zdystansowała o wiele długości modernizm.

Dlatego figurujący w dotychczasowych opracowaniach polskiej historii sztuki awangardiści, tacy jak Władysław Strzemiński czy Henryk Stażewski, zostali teraz modernistami w tym nowym sensie zaproponowanym przez *Znaczenia modernizmu*<sup>9</sup>. Ustalenia terminologiczne Piotrowskiego zbiegły się z jego doświadczeniami kuratorskimi przy przygotowywaniu wystawy Zofii Kulik w Muzeum Narodowym w Poznaniu w roku 1997, a także z inspiracją płynącą ze strony teorii krytycznej i tekstów Hala Fostera, powszechnie wówczas w Polsce przyswajanych. Artykuł *O idei sztuki politycznej* ukazał się w roku 1994<sup>10</sup>. W jakiś sposób potwierdzeniem i ugruntowaniem tego nowego dychotomicznego ujęcia była książka Mariusza Bryła z roku 2008 o niespoty-

<sup>7</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 80.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Tekst Fostera („Magazyn Sztuki” 1994, 4) tłumaczyła Ewa Mikina, jedna z najbardziej wnikliwych obserwatorek literatury anglojęzycznej poświęconej sztuce najnowszej.

kanym w naszym środowisku stopniu warsztatowej samowiedzy – *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, sytuująca – w zakończeniu – tę nową opozycję w binarnym układzie krytyczności i modernistycznego esencjalizmu.

Choć przekracza to zakreślone przeze mnie ramy czasowe, warto wskazać dalsze losy obu terminów – „modernizmu” i „awangardy” – w pisarstwie Piotrowskiego. Wydana w roku 2005 książka nosi tytuł *Awangarda w cieniu Jałty*. Była zapowiedzią i ilustracją jednocześnie kolejnego projektu Piotrowskiego, przedstawionego następnie w artykule *O horyzontalnej historii sztuki*<sup>11</sup>. Oba nieporównywalnej objętości teksty są ważne dla naszych rozważań. Dotyczą, jak wiadomo, zawłaszczających, wywiedzionych z innych doświadczeń metodologicznych i tradycji badawczych, przedstawień awangardy i sztuki modernistycznej. Użycie w tytule terminu „awangarda” wynikało jednak z konieczności dopasowania się do optyki zachodnich badaczy, ale i badaczy z Europy Wschodniej. Horyzontalne ujęcie, broniące się przed dominującym, wertykalnym, zachodnim widzeniem sztuki współczesnej, odnosi się jednak u Piotrowskiego wciąż do „pionowego”, awangardowego porządku, chociaż rozproszonego w obszarze wschodnioeuropejskiej sztuki. Lokalne ujęcia nie zmieniły przyjętego przez autora jako niepodważalnego paradygmatu krytyczności – nowatorstwa (postępu) i oporu. Sprawia to wrażenie, że nowa jednoznaczna kwalifikacja pojęcia modernizmu z roku 1999 była mu potrzebna raczej dla deprecjonowania tradycyjnego malarstwa (obraz na płótnie – twierdził gdzie indziej – „podtrzymuje polityczne *status quo*”), wzmocnienia radykalizmu sztuki krytycznej, niż do uszczegółowienia pojęcia awangardy. Podejście to zostanie w jakiś sposób potwierdzone w ostatniej, wydanej po śmierci badacza, książce – *Globalnym ujęciu sztuki Europy Wschodniej*. W książce tej – co trzeba mocno podkreślić – skoncentrowanej jednak na geoartystycznych związkach i postkolonialnych rewizjach – pojęcie awangardy bywa zrównane z pojęciem nowoczesności, modernizm oznacza czasami awangardę, a sam termin „modernizm” beztrąsko ewoluuje w stronę „modernizacji”. Całość daleka jest od pedanterii właściwej terminologicznym sporom, ale też i książka nie tego dotyczy.

Przemiany zakresu znaczeniowego pojęcia modernizmu nie mogą być rozpatrywane z pominięciem analizy przetasowań zachodzących w obrębie pojęcia awangardy. Oba są w ścisłej od siebie zależności. Najpierw krótki konieczny historyczny wstęp. Pojęcie awangardy jako zjawiska określającego fenomen polskiej sztuki współczesnej wprowadził do literatury w ramach ostrej walki polityczno-artystycznej w roku 1949 Mieczysław Porębski tekstem

<sup>11</sup> „Artium Quaestiones” 2009, 20, s. 59–73.

*Dwa programy*<sup>12</sup>. Ustanowił praktycznie do dnia dzisiejszego niepodważalny paradygmat binarnego ujęcia, w którym szeroko rozumiana awangarda, przybierając różne postaci, w zależności od historycznego okresu, prawie zawsze była na pozycji rozstrzygającej. W roku 1949 Porębski zrównywał jej znaczenie z nowoczesnością rozumianą jako krytyczny osąd rzeczywistości i doprecyzowywał jej sens w opozycji do koloryzmu. Ten obrachunkowy – wiązany z charakterem przedwojennej Grupy Krakowskiej – aspekt „nowoczesności” został skutecznie wymazany w Polsce w drugiej połowie lat 50. Od tej pory, poza małymi wyjątkami, awangarda zawsze budowała swoje znaczenie wobec oponentów. Poza koloryzmem był to formalizm, realizm, czasami piktoralna abstrakcja i inne. W połowie lat 70., w czasie zmierzchu neoawangardy, awangarda została oficjalnie na łamach rządowej „Sztuki” zrównana w prawach z realizmem<sup>13</sup>.

Piotrowski – uogólniam – jako punkt odniesienia dla większości używanych przez siebie terminów uznawał zaangażowaną krytyczność przekładającą się na polityczność. Publiczne zaangażowanie powinno odpowiadać i być uzupełnieniem naukowego. Wydaje się, że ten polityczny wymiar, a nie transgresja czy utopijność, był dla niego decydujący przy definiowaniu awangardyzmu. I ten punkt widzenia różni Piotrowskiego od ujęcia Turowskiego, badacza, który – jak nikt po Porębskim – umocnił zjawisko awangardy jako dominującą narrację sztuki polskiej. Zasadniczo nie używał pojęcia modernizmu w znaczeniu Piotrowskiego. W pisanym w latach 1969–1971 *Konstruktywizmie polskim. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (książka ukazała się w roku 1981) konstruktywizm jest częścią ruchu awangardowego. Konstatacja ta była oczywista i zgodna z ówczesnymi opracowaniami.

W dekadzie wyznaczonej datą ukończenia książki i datą jej wydania nastąpiła korekta nastawienia Turowskiego. Na trzy rzeczy chciałbym zwrócić uwagę. Po pierwsze – na początkowe, ale przejściowe, moim zdaniem, związane z ówczesnym zaangażowaniem autora w Galerię Foksal, usytuowanie tradycji konstruktywistycznej w goszystowskiej optyce maja 1968 roku, gdzie

---

<sup>12</sup> Wygłoszony przez Porębskiego podczas „Popisów szkół artystycznych” w Poznaniu w roku 1949, został opublikowany w „Materiałach do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1, Warszawa 1950, s. 51–76.

<sup>13</sup> Zob. też: M. Spychalski, *Na straży awangardy*, „Odra” 2014, 4; W. Włodarczyk, *Artysta nowoczesny jako t.w.*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą XX i XXI wieku” 2015, 1, s. 89–108. Wymuszona zmiana tytułu książki A. Turowskiego z *Rewolucja konstruktywistyczna* na *W kręgu konstruktywizmu* (Warszawa 1979) wiązała się, moim zdaniem, z nieaprobowanym w tym konkretnym momencie historii PRL słowem „rewolucja”, a nie z awangardowym charakterem konstruktywizmu.

– jak pisał – „Odrzucono formę na korzyść działania”<sup>14</sup>. Po drugie – oparcie się na strukturalizmie (przełomowa *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej* Janusza Sławińskiego ukazała się w roku 1965). Wreszcie trzecie, późniejsze i z czasem umacniające się, wiązanie postawy autora z polityką wystawienniczą i tożsamościową Muzeum Sztuki, kierowanego od roku 1966 przez Ryszarda Stanisławskiego. Przypomnę wystawy „Konstruktywizm polski” w Otterlo i Essen w roku 1973<sup>15</sup>. Znaczenie Stanisławskiego w łączeniu dorobku Strzebińskiego i Kobro – dokonywanym z muzealną solennością i odpowiedzialnością za prezentację sztuki – jest nie do przecenienia i nie może być pominięte, gdy badamy pozycjonowanie pojęcia awangardy na szerszej mapie funkcjonujących wówczas terminów. Strategia Stanisławskiego wzmacniała w znaczący sposób deklaracje z *Dwóch programów* Porębskiego. Artykuł *Pseudoawangarda* Wiesława Borowskiego z roku 1975, z którym to tekstem Turowski się utożsamiał (podobnie jak Piotrowski w *Dekadzie*), należałoby rozpatrywać w tej kanonizującej polską międzywojenną awangardę neoawangardowej perspektywie i jednocześnie instytucjonalizującej zjawisko rodzimego konstruktywizmu na arenie międzynarodowej<sup>16</sup>.

Lata 80. i 90. w Polsce pełne są publikacji na temat awangardy. W pierwszej fazie dotyczyły rozrachunku z obumierającą formacją neoawangardy, w drugiej – mierzono się już ze zjawiskiem postmodernizmu<sup>17</sup>. Turowski większość swoich tekstów z końca XX wieku poświęcił awangardzie. Dokonał też kosmetycznego zabiegu, wycofując się z trudnych do obrony wcześniejszych krytycznych ocen tzw. pseudoawangardy<sup>18</sup>. Jednak dla swego drugiego kluczowego dzieła – *Budowniczych świata* – wybrał podtytuł „radikalny modernizm”. *Budowniczy świata* to rozwinięcie pomysłu zawartego w napisanych w stanie wojennym *Granicach awangardy* (ukazały się jako rozdział wydanej w roku 1990 pracy *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*). W *Budowniczych świata*, rozprawiając się z młodzieńczą strukturalno-muzealno-akademicką koncepcją konstruktywizmu/awangardy (zniuansowaną potem przez kategorię utopii), sięga raczej po postmodernistyczną poetykę końca i śmierci. Potwierdzeniem tego zwrotu Turowskiego od zróżnicowanych, ale akademickich, ujęć awangardy

<sup>14</sup> A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981, s. 233.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 240–241.

<sup>16</sup> W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, 12.

<sup>17</sup> Znamienne są tu wypowiedzi Stefana Morawskiego, np. *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985, s. 7–26.

<sup>18</sup> A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 172.

do postmodernistycznej dowolności i przywracania przebrzmiałego, historycznego znaczenia awangardyzmu poprzez dwuznaczność gry jest – wybiegam nieco naprzód – *Parowóz dziejów*<sup>19</sup>.

Zaskakujące po dekadzie lat 90., odmieniającej na wszystkie przypadki termin „awangarda”, uzupełnienie tytułu *Budowniczych świata „modernizmem”* wydaje się jednak w pełni zrozumiałe. Z jednej strony postmodernizm i sztuka krytyczna, a w historycznych opracowaniach sąsiedztwo czy nawet tożsamość z socrealizmem, nie czyniły z awangardy pojęcia atrakcyjnego i badawczo użytecznego<sup>20</sup>. A „radykalny modernizm” to przecież także termin najbardziej historycznie uzasadniony. W latach 20. takie pojęcia, jak modernizm, radykalny modernizm, nowa sztuka i – najrzadziej zresztą – awangarda, funkcjonowały równolegle i badanie ich wzajemnych relacji, procesów wypierania jednych przez drugie, dają dziś zaskakujące, wywracające dotychczasowe ustalenia rezultaty.

W tym okresie – wracam do początku XXI wieku – niejasności i płynności terminologicznych, trwających zresztą do dziś (to konsekwencje, także niezwykle ożywcze, tak zwanych zwrotów kulturowych i nowej humanistyki), ważna była praktycznie niezauważona publikacja Elżbiety Grabskiej *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918* z roku 2003. Dotyczy rodzących się tożsamości dwóch postaw: modernistycznej i awangardowej, tym cenniejsza, że związana z językowo źródłowym obszarem pojęcia awangardyzmu – Francją i Włochami. To dodatkowy argument, że rodowód pojęcia awangardy i współczesne umocowanie jego historycznego znaczenia odgrywa decydującą rolę. Przypomnę, że „awangardowy” z deklaracji Mieczysław Szczuka w końcowej fazie swojej działalności krytykował na łamach „Dźwigni” oszczędne mieszkania minima, społecznie zaangażowanych, lewicowych architektów z „modernistycznego” „Praesensu”. A na przełomie lat 60. i 70., w czasie neoawangardowej ofensywy, awangardyzm stawał się częścią oficjalnej polityki władz – potwierdza to chociażby wspomniany artykuł ze „Sztuki”. Wreszcie warto wspomnieć o ostatnim projekcie „100 lat

<sup>19</sup> A. Turowski, *Parowóz dziejów*, Warszawa 2012.

<sup>20</sup> Krytyczne uwagi na temat związków awangardy z socrealizmem zob. S. Morawski, *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 272. O związkach awangardy z socrealizmem: W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986; B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010 (pierwodruk w wersji niemieckiej w 1988). Ryszard Kluszczyński, który prawdopodobnie pierwszy użył pojęcia sztuki krytycznej, w roku 1997 interpretował awangardę poprzez pryzmat szkoły rosyjskich formalistów: R. Kluszczyński, *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Łódź 1997, co siłą rzeczy budziło skojarzenia z książką Sławińskiego sprzed 30 lat.

awangardy”, wywołującym zrozumiałe wątpliwości badaczy sztuki współczesnej<sup>21</sup>.

Dlatego ważny akt przeszerogowań leksykalnych, pojęciowych i przypisania obiektów nowym terminom, jakiego dokonał Piotrowski książką *Znaczenia modernizmu*, pokazuje też słabość polskiej historii sztuki współczesnej, a dokładniej – jej ograniczeń wynikających z nieugruntowanych i selektywnych badań, braku dbałości o terminologiczną precyzję oraz nieuwzględniania, poza funkcją porządkową, głębszych zasobów znaczeniowych używanych pojęć. Powróć do *Malarstwa polskiego: modernizm* Wiesława Juszcza. Jego sprzeciw nie wynikał z prostego „zawłaszczenia” terminu „modernizm”, ale z podstawowego sensu pojęcia modernizmu, jaki nadawał funkcjonującemu słowu w tamtym specyficznym okresie przełomu stuleci. Modernizm w znaczeniu Juszcza to wielki finał epoki Matejki, epoki Historii. Polska samoświadomość została ukształtowana na kompleksie utraty państwowości i boryka się z tym kompleksem do dziś. Biskup Jan Paweł Woronicz, uznając w roku 1803 język za właściwą ojczyznę, otworzył przestrzeń dla romantyków z konsekwencjami, z którymi mierzymy się nadal, czego dowodzą prace Marii Janion czy Agaty Bielik-Robson<sup>22</sup>. Język – a także każde inne kulturowe medium – jako obszar politycznej tożsamości, ukształtowanej w pierwszej połowie XIX wieku, i mit Historii z drugiej połowy stworzyły mentalny model artysty-intelektualisty, któremu decydujący cios zadała rewolucja roku 1905. Pojęcie modernizmu z książki Juszcza określa właśnie ten stan intelektualnej nieprzystawalności, bezradności wobec napierających sił społecznych, wskazuje na wyczerpywanie się zasobów dziewiętnastowiecznego kulturowego projektu.

Czy po upływie jednej piątej XXI wieku nabraliśmy dostatecznego dystansu, aby stulecie poprzednie zobaczyć w podobnych, generalnych, porządkujących regułach kulturowego kodu i zadać pytanie o powody dominacji w opracowaniach historii polskiej sztuki współczesnej narracji awangardowej czy – nawet w tym nowym sensie – modernistycznej? *Znaczenia modernizmu* nie zmieniły, lecz podtrzymały mający wówczas już pół wieku dychotomiczny podział Porębskiego, teraz w postaci modernizm–sztuka krytyczna. Zacznę od końca. Druga połowa XX wieku, czas PRL, to półwiecze przyspieszonej modernizacji – społecznie bolesnej i stygmatyzującej politycznych przeciwników, gospodarczo katastrofalnej i cywilizacyjnie dyskusyjnej. To wówczas, w latach 60. (dekadzie

---

<sup>21</sup> Uchwała Sejmu RP z dnia 14 grudnia 2017 „w sprawie uczczenia polskiej awangardy w 100. rocznicę jej inauguracji”. Wątpliwości wzbudzała przede wszystkim argumentacja uchwały i zestaw nazwisk artystów.

<sup>22</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.

refleksji nad historią, marzeń o nowoczesności i porządku: postępie i strukturalizmie), umacnia się model awangardowego klucza do polskiej kondycji ujmowanej w uproszczony sposób. Jako projekcja tęsknoty, ale i porażki modernizacyjnej, a także swoistej „polityki historycznej” PRL<sup>23</sup>. Model ten został zaproponowany również dla oglądu pierwszej połowy, generalnie II RP, a więc czasu wyzwalającej Niepodległości i oczekiwanego Państwa<sup>24</sup>. Był to model wyraźnie skoncentrowany na jednym aksjologicznym wzorcu czasowości, a przez to selektywny. Pytania o powody tego wyboru, nie do końca przecież uwarunkowanego ówczesną polityką, stanowią klucz do fenomenu dwuznaczności PRL. Bo sięgając do dekady narodzin awangardy, bez trudu zauważamy, że nie była ona – awangarda – formacją dominującą czy publicznie lub intelektualnie najbardziej atrakcyjną. Józef Czajkowski i jego społeczny projekt „nowej sztuki” (*notabene* tak samo nazywał swoją twórczość Szczuka) to budownictwo mieszkaniowe, urbanistyka, wyposażenie wnętrz, rzemiosło, czyli postulowana przez awangardę praktyczna sprawczość, której zabrakło Szczuce<sup>25</sup>. Inny przykład: Jan Cybis współpracujący z futurystami i Strzemińskim, walczący o uwolnienie sztuki od typowego dla Młodej Polski, społecznego i politycznego posłannictwa. Jego radykalne ujęcie autonomii płótna jest szczególnym wariantem modernistycznej sztuki w sensie nadanym przez Piotrowskiego. Ani Czajkowski, ani Cybis nie mają do dziś swoich monografii, a przecież wskazują na warunki graniczne polskiej sztuki współczesnej.

Ale może być też inny modelowy klucz związany z pojęciem realizmu, tak jak przedstawiła go Elżbieta Grabska, interpretując postawę Andrzeja Wróblewskiego i Marka Oberländera na wspomnianej sesji SHS z roku 1984, przypominając także Juliusza Starzyńskiego i Michała Walickiego – podobnie widzących miejsce realizmu w polskiej sztuce<sup>26</sup>. Realizmu jakże odmiennego od zestawionego z awangardą we wstępniku „Sztuki” z roku 1975. Istota tego modelu sprowadza się do cytatu Grabskiej z Micheleta : „C'est par vous que

---

<sup>23</sup> Kluczowy wydaje się rok 1966, szczytowy moment konfrontacji władz z Kościołem, z zamieszkami na warszawskim Krakowskim Przedmieściu i aresztowaniem kopii obrazu MB Częstochowskiej. Ikonoklastyczne aresztowanie obrazu było jak gest conceptualisty. W tym właśnie roku władze godzą się m.in. na Sympozjum Puławskie, powołanie Galerii Foksal i nowego dyrektora Muzeum Sztuki.

<sup>24</sup> Tak odczytuję teksty Andrzeja Szczerskiego, zaangażowanego w obchody „100-lecia awangardy” i wyraźnie podkreślającego państwowotwórczy charakter międzywojennych nowatorów z sugestią przejścia takiej perspektywy przez rządzący obóz polityczny III RP.

<sup>25</sup> Czajkowski odwoływał się do zdobyczy angielskiego Arts and Crafts Movement, który w równym stopniu leży u podstaw awangardy, co w polskich badaniach jest pomijane.

<sup>26</sup> E. Grabska, „*Puisque réalisme il y a*”, czyli o tym co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się wydarzyć, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, s. 375–384.

le peuple pourra parler au peuple"<sup>27</sup>. W porównaniu ze wspomnianą porządkującą narracją dziewiętnastowiecznej sztuki i dwudziestowieczną pisania o sztuce jest to perspektywa w polskiej historii wyjątkowa, bo uwzględniająca – jak ujęłaby to Grabska – „kontakt artysty z własną współczesnością”. Dodajmy: uwzględniająca stratyfikację społeczną dziś potwierdzaną demokratycznymi wyborami, przywilejem nieczęstym i niepowszechnym w poprzednich wiekach w Polsce, a zawsze będącym kłopotliwym wyzwaniem dla artystów.

Postulat pilnego stworzenia słownika pojęć historii sztuki polskiej czy uogólnionego obrazu polskiej sztuki ostatniego stulecia (także w postaci odmiennych narracji), do czego zmierza konkluzja mojego wystąpienia, z łatwością może być podważony – zwłaszcza pomysł syntez – z pozycji dzisiejszej nowej humanistyki. Rozliczne studia przypadków, gęsty opis Clifforda Geertz, teoria ugruntowana, siatka neologizmów i zbudowane na tym fundamencie nowe teorie są dziś standardem badawczym<sup>28</sup>. Ale również i ta punktowa, „wyspowa” strategia – choć jeszcze nie trwały, kontynentalny ład – może naruszyć przyjmowany *a priori* ukryty „rozwojowy”, „emancypacyjny”, „awangardowy” model konstrukcji porządkowych polskiej historii sztuki najnowszej. Myślę, że taką alternatywną narracją mogłaby być – gdyby została napisana – dalsza część książki Anny Markowskiej *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, a tak właśnie zapowiada się książka Piotra Juszkiewicza o znaczeniu pierwiastka narodowego dla eksperymentalnej sztuki polskiej początku XX wieku<sup>29</sup>. Szerokie ujęcia dają także szansę na rozrysowanie pozycji uczestników debaty, określenia dominujących strategii naukowych, bo praktyka okołobadawcza, uwaga, jaką poświęcamy pojęciom, co podkreślałem na początku za Bał, angażuje czasami bardziej niż wymagany rygor naukowości – jesteśmy środowiskiem uwikłanym w instytucjonalne ograniczenia i mamy na szczęście różne polityczne sympatie.

W ostatniej ćwierci XX wieku pojęcia awangardy i modernizmu były wyraźnie odmiennie artykułowane w Warszawie (Juszczak, Grabska), Poznaniu (Turowski, Piotrowski), Łodzi (Stanisławski, Turowski) i Krakowie (Porębski). Różnice nie dotyczyły encyklopedycznej definicji, dotyczyły kulturowej formuły. Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza był podstawowym punktem odniesienia dla tego układu. Ale geografia nie powinna przysłonić nam także pokoleniowego zróżnicowania, w którym postępow-

<sup>27</sup> Ibidem, s. 380.

<sup>28</sup> E. Domańska, *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, 1–2, s. 45–55.

<sup>29</sup> A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.

nia badawcze młodych przebiegają już w inny sposób. Tomasz Załuski z Łodzi podważa zawartą w *Znaczeniach modernizmu* opozycję awangarda–modernizm, Wiktoria Koziół z Krakowa kwestionuje krytyczność sztuki oporu, Jakub Banasiak z Warszawy wyraźnie dystansuje się od ustaleń Piotrowskiego. I jeżeli Piotr Słodkowski i Luiza Nader z Warszawy podzielają założenia autora *Znaczeń modernizmu*, to rezultaty ich badań, niezwykła skrupulatność w docieraniu do źródeł, archiwów i ich dogłębne wykorzystanie, prowadzi do odmiennych ustaleń. Do postulatów słownika pojęć i niezbędnych syntezyjących ujęć należałoby więc dołączyć życzenie opracowania możliwie szybko historii polskiej historii sztuki XX i XXI wieku. Zwłaszcza że największy rozdział takiej monografii poświęcony byłby poznańskiemu Instytutowi.

## BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012
- Borowski W., *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, 12
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008
- Bürger P., *Teoria awangardy*, Kraków 2005
- Domańska E., *Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka?*, „Teksty Drugie” 2010, 1–2
- Foster H., *O idei sztuki politycznej*, tłum. E. Mikina, „Magazyn Sztuki” 1994, 4
- Giżycki M., *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988
- Grabska E., *„Moderne” i straż przednia. Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków 2003
- Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. P. Kozak, Warszawa 2010
- Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987
- Juszczak W., *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, Ossolineum 1976
- Kluszczyński R., *Awangarda – rozważania teoretyczne*, Łódź 1997
- Koselleck R., *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, tłum. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa 2011
- Malarstwo polskie, Modernizm*, opr. W. Juszczak, M. Liczbińska, Warszawa 1977
- Markowska A., *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003
- Morawski S., *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985
- Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998
- Olszewski A., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004

- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, 1999
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, 2005
- Piotrowski P., *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, 20
- Piotrowski P., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, 2018
- Porębski M., *Dwa programy (z problematyki formalizmu w plastyce polskiej dwudziestolecia międzywojennego)*, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką” 1950, 1
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Ossolineum, 1965
- Spychalski M., *Na straży awangardy*, „Odra” 2014, 4
- Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979
- Turowski A., *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Ossolineum, 1981
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990
- Turowski A., *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000
- Turowski A., *Parowóz dziejów*, Warszawa 2012
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986
- Włodarczyk W., *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2002
- Włodarczyk W., *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak i A. Szewczyk, Warszawa 2015
- Włodarczyk W., *Artysta nowoczesny jako t.w.*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą XX i XXI wieku” 2015, 1
- Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska i R.W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985

Wojciech Włodarczyk

Academy of Fine Arts, Warsaw

## 1989. ON THE CONCEPT OF MODERNISM

### Summary

The author argues that the significance of the year 1989 for Polish art was not determined by political changes, but by the rise of postmodernism. Until that moment, the term “modernism” usually referred in academic art history to Polish art at the

turn of the 20<sup>th</sup> century. The concept of postmodernism brought to the Polish language a new meaning of modernism as simply modern art, and more precisely, as modern art defined by Clement Greenberg. That change made it necessary to draw a new map of concepts referring to modern Polish art, most often defined before by the concept of the avant-garde. In Mieczysław Porębski's essay "Two Programs" [Dwa programy] (1949), and then, since the late 1960s, in Andrzej Turowski's publications, the concept of the avant-garde was acknowledged as basic for understanding twentieth-century Polish art. The significance of the concept of the avant-garde in reference to the art of the past century in Poland changed after the publication of Piotr Piotrowski's book of 1999, *Meanings of Modernism* [Znaczenia modernizmu]. Piotrowski challenged in it the key role of that concept – e.g., Władysław Strzemiński and Henryk Stażewski, usually called avant-gardists before, were considered by him modernists – in favor of a new term, "critical art," referring to the developments in the 1990. In fact, critical art continued the political heritage of the avant-garde as the radical art of resistance. The author believes that such a set of terms and their meanings imposes on the concept of the avant-garde some limits, as well as suggests that scholars and critics use them rather inconsistently. He argues that concepts should not be treated as just label terms, but they must refer to deeper significance of tendencies in art. He mentions Elżbieta Grabska's term "realism," also present in the tradition of studies on modern Polish art, and concludes with a postulate of urgent revision of the relevant vocabulary of Polish art history.

Keywords:

history of Polish art, vocabulary, modernism, postmodernism, avant-garde