

Piotr Słodkowski

Centrum a peryferie, kanon a inna historia sztuki

Prezentacja sztuki Europy Środkowej na Zachodzie na przykładzie wystaw *Constructivism in Poland 1923-26 (1973)* i *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation (2001-2003)*

I. Zarys problemu. Tradycyjna historia sztuki a narracja wielkich centrów

Z punktu widzenia polskiego historyka sztuki – bądź historyka sztuki z każdego innego kraju Europy Środkowej – bardzo pouczającym doświadczeniem jest sięgnięcie do Encyklopedii Sztuki Świata (*Encyclopedia of World Art*), monumentalnego, piętnastotomowego kompendium wydawanego w Londynie i Nowym Jorku, poczynawszy od 1959 roku¹. Chcąc dowiedzieć się czegoś o sztuce nowoczesnej i zaglądając do hasła *Modernism*, można poznać jego definicję, zapoznać się z genezą zjawiska i związanymi z nim problemami chronologicznymi, przeczytać wreszcie o wprowadzonych w tym czasie do sztuki innowacjach technologicznych i najważniejszych cechach stylistycznych ówczesnego malarstwa i rzeźby². Jest to więc typowe ujęcie problemowe, choć dla tych, których interesowałby rys historyczny sztuki modernistycznej pod tekstem podano również liczne odnośniki: *Cubism and Futurism*, *Abstract Art*, *Surrealism* oraz *European Modern Movements*.

Sięgając do ostatniego z wymienionych, niemal trzydziestoosmiostronicowego hasła należy przyrzeć się zwłaszcza jego strukturze³. Materiał został podzielony na dwie części, z czego w I omówione są właśnie najważniejsze ruchy artystyczne schyłku XIX i I połowy

XX wieku, m.in.: impresjonizm i nabizm, kubizm i futurizm, fowizm, ekspresjonizm i konstruktywizm (który rozumie się jednak wyłącznie jako konstruktywizm rosyjski)⁴. II część stanowi znacznie krótszy dodatek ujęty nagłówkiem *Contemporary trends*, co oznacza zjawiska zarysowane jeszcze przed II wojną światową i żywe w chwili publikacji (tj. u schyłku lat 50.), omówione tutaj z podziałem na poszczególne państwa. Kolejność, w jakiej uszeregowano kraje oraz ilość poświęconego im miejsca, nie wymagają komentarza. Są to: Francja (2 s.), Anglia, Włochy (odpowiednio po 1,5 s.), Hiszpania, Niemcy, Austria, Luksemburg (1 s.), następnie Holandia, Belgia, cała Skandynawia, Grecja, Turcja, Izrael; listę zamyka wreszcie kilka innym państw pod zbiorczym terminem „Europa Środkowa”, na 1,5 szpalty. W przeciwieństwie do pozostałych czterech włączonych tu krajów, Polsce i Węgrom poświęcono nie 1, a 2 akapity⁵.

O polskiej sztuce napisano, że ma ona swoje korzenie w fowizmie, kubizmie i w różnych odmianach malarstwa abstrakcyjnego, a za wiódących jej przedstawicieli uznano niemal wyłącznie artystów, których twórczość dawała się wpisać w idiom sztuki zachodniej, tj. Władysława Strzemińskiego i Tadeusza Kantora. Choć wzmiankowano również tak trudnego w odbiorze malarza, jak Jerzy Nowosielski, to jednak błędnie określono go mianem taszysty⁶.

¹ *Encyclopedia of World Art* [dalej: EWA], 15 t, New York Toronto London 1959-1968.

² *Modernism*, [w:] EWA, t. 10, szp. 201-9.

³ *European Modern Movements*, [w:] EWA, t. 5, szp. 177-254.

⁴ Pełna lista zawiera następujące hasła: *Impressionism; Neoimpressionism; Symbolism and Synthesism; The Nabis and Art Nouveau; The Great Independents: Gauguin, Modigliani, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne; Fauvism, Cubism, Futurism, Expressionism, Suprematism and Constructivism (Pevsner, Rodczenko), Vorticism, Purism, Dada, Surrealism, De Stijl, Bauhaus, Fantastic Art* [pod tym ogólnym hasłem umieszczono twórczość O. Redona, A. Böcklina, G. Moreau i H. Rousseau – P.S.].

⁵ Tamże, szp. 196-210.

⁶ Tamże, szp. 209.

Wydaje się, że ze specyficznym polskiej pozycji geograficznej, jak również dzięki odpowiedniemu dystansowi czasowemu staje się jasne, iż hasło to w swojej strukturze i treści jest nie tyle nośnikiem danej wiedzy z zakresu historii sztuki, ile przede wszystkim kliszą utrwalonego sposobu myślenia o sztuce oraz świadectwem jej jawnie wartościującej segregacji; przykładem postępowania, które można określić przez parę pojęć „Centrum – Peryferie”, w zgodzie z którym o mniejszościach wspomina się jedynie kurtuazyjnie (co jest równoznaczne z ich pominięciem), jeśli zaś w ogóle – opisuje się je, korzystając z języka właściwego dla centrum⁷.

Jak przekonuje Irit Rogoff, zarówno w wymiarze społecznym, jak i artystycznym centra potrzebują peryferii, podobnie jak każda antynorma zawsze utwierdza normę, uwydatniając jeszcze jej znaczenie⁸. Mniejszości kulturowe bardzo długo odgrywały tego rodzaju służebną rolę, jednak po upadku Muru Berlińskiego bardzo szybko padło pytanie: kto się boi peryferiów⁹. Równie szybko mogła też paść odpowiedź: same centra. Po pierwsze dlatego, że każda niezależna refleksja nad marginesami kultury europejskiej nieuchronnie prowadzi też do ponownego zrewidowania wiedzy o tym, co leży w jej centrum (jak zauważył Andrzej Turowski, można napisać historię sztuki centrów bez odwołań do peryferii, ale nigdy odwrotnie¹⁰). Badając to, co wcześniej pominięto, nieuchronnie bada się też sam Kanon; nie negując sensu jego

istnienia, poddaje się jednak w wątpliwość jego obiektywność, przezroczystość i niewinność. Po drugie zaś – od kanonu wychodząc, w toku badania nie chodzi już o jego ilościowe powiększenie przez włączenie doń dzieł reprezentujących mniejszości. Chodzi raczej o krytyczne rozważenie kondycji tradycyjnej historii sztuki, która posługuje się dawnymi narzędziami i postrzega sztukę tylko według zastanych porządków. Poruszając temat relacji między Centrum a Peryferiami jednocześnie uwidacznia się więc napięcie, jakie zachodzi między historią sztuki rozumianą jako dyscyplina tradycyjna, a taką, która – nie chcąc negować zapładniającej roli Paryża bądź Nowego Jorku – pragnie jednak przeformułować swoje narzędzia, tak by być zdolną w równie adekwatny sposób pisać też o tym, co dotąd pozostawało na marginesie.

Badaczką, która poprzez krytyczną analizę kanonu położyła podwaliny pod tego rodzaju historię sztuki jest wywodząca się z pozycji feministycznych Nanette Salomon. Wyjściowa teza jej najważniejszej pracy, artykułu *Grzechy zaniedbania. Kanon historii sztuki*, mówi, że owo klasyczne zestawienie artystów Europy Zachodniej nie jest bynajmniej zadane z góry, lecz zostało sformułowane w konkretnym momencie historycznym i z określonych pobudek ideologicznych¹¹. W jej ujęciu kanon jest przede wszystkim wynikiem relacji między tymi, których wskutek tych powodów wyeksponowano, a pozostałymi (artystami i całymi narodami), których świadomie pominięto.

⁷ Badacze wskazują też na inne przykłady tego rodzaju w zorcowych, a zniekształcających obraz historii sztuki publikacji. Nanette Salomon pisze o *Historii sztuki* Horsta W. Jansona; Piotr Piotrowski powołuje się na głośną, zbiorową pracę *Art Since 1900* i zaznacza, że choć autorzy w drażną pewne nowe postawy badawcze (np. feministyczna historia sztuki), to jednak prawie zupełnie pomijają wątek Europy Środkowej (notabene jedyny w spomnianym opracowaniu polski artysta to Władysław Strzemiński); Lorand Hegyi zauważa znaczące pominięcia w publikacjach Achille Bonito Olivy. Zob. H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993; por. tenże, *The History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, New York 1962. W licznych artykułach praca poddawana jest krytycznej analizie: E. Dickinson, *Sexist Texts Boycotted*, „Women Artists New s”, nr 4 1979, s. 12; E. Tufts, *Beyond Gardner, Gombrich, and Janson: Towards a Total History of Art*, „Arts Magazine”, nr 8 1981, s. 150-4; B. R. Collins, *Book Review of H. W. Janson and E. H. Gombrich*, „Art Journal”, nr 1 1989, s. 90-5; H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, *Art since 1900, Modernism, Abimodernism, Postmodernism*, London 2004; A. B. Oliva, *Art Tribes*, Rome 2002.

⁸ I. Rogoff, *Subjects/places/spaces*, w: tenże, *Terra Infirma - Geography's Visual Culture*, London New York 2000, s. 19.
⁹ Wydaje się, że pierwszym, który otwarcie zadał to pytanie był A. Baudin, *Qui a peur de la périphérie?*, „Ligia”, nr 5-6 1989; cytata za: P. Piotrowski, *Geografia a historia. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] tenże, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005, s. 35.

¹⁰ A. Turowski, *Kilka refleksji na marginesie*, [w:] tenże, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1997, s. 13.

¹¹ N. Sabmon, *The Art Historical Canon: Sins of Omission*, [w:] (En)gendering Knowledge, red. J. Hartman, E. Messer-Davidow, Chicago 1991; przedruk [w:] D. Preziosi, *The History of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, s. 344-55, 551-3; por. też, *Grzechy zaniedbania. Kanon historii sztuki*, tłum. P. Stodkowski, „Mishellanea Pismo Studentów MISH UW”, nr 3 (7) 2008, s. 112-23.

Pierwszą tego rodzaju nowoczesną konstrukcję tworzą jej zdaniem *Żywoty Giorgio Vasari*¹². Poprzez fakt nieustannego powielania ich struktury oraz sposobu pisania o sztuce, z jednej strony, przyszłej historii sztuki dały one pewne długo stosowane narzędzia, m.in. chronologiczne porządkowanie biografii według pokoleń oraz wydawanie sądów estetycznych podkreślających innowacyjność i wzajemne wpływy. Z drugiej jednak, na trwałe wprowadziły hierarchię i dominację konkretnej płci, klasy społecznej, narodowości i konwencji artystycznych (jak zauważa Salomon, podczas gdy sztuka Michała Anioła była uznawana za wzorcową, twórczość Tycjana przyjmowano tylko z pewnymi zastrzeżeniami)¹³.

Formułując swój kanon artystów, Vasari ustanowił jednocześnie mechanizmy i metody jego podtrzymywania, a co więcej – uzależnił artystę od komentatora, a więc historyka sztuki. Stało się tak, ponieważ w *Żywoty* wpisane jest przekonanie, że „wszystko, co warto wiedzieć o dziele, może być wyjaśnione jedynie w świetle wiedzy o twórcy”¹⁴. Dzieło rozumiane jest tu jako owoc życia geniuszu, geniusz zaś – choć sam niezrozumiały – może być wydobyty, opisany i objaśniony przez historyka sztuki, co daje mu potężną władzę, przede wszystkim dlatego, że opisu tego dokonuje według wybranych uprzednio kryteriów. Mówiąc ściślej:

[...] podstawowa strategia Vasari polega na ustanowieniu wąsko rozumianego centrum przez narzucenie standardów i norm. [...] Funkcjonują one po to, by tworzyć hierarchię „wtajemniczonych” i „wykluczonych”. Klasyczny paradygmat definiuje renesans Italii środkowej jako sztukę o wielkiej wartości i skutecznie marginalizuje wszystkie inne tradycje artystyczne.

*Te – współczesne włoskiemu renesansowi – bez względu na to, jak byłyby rozbieżne, szufladkuje się pod wspólnym hasłem „sztuka na północ od Alp”. Uzasadnieniem dla omawiania tych złożonych i różnorodnych tradycji jako jednego nurtu może być tylko to, że różnice, które dzielą je między sobą uważa się za nieistotne, zaś to ich osobliwa odmienność od klasycyzmu środkowej Italii jest tutaj kluczowa*¹⁵.

Te same wnioski, wysunięte na potrzeby malarstwa XVI stulecia, można również sformułować dla dwudziestowiecznych awangard, które – gdy chodzi o Paryż, Moskwę i Nowy Jork – omawia się w sposób szczegółowy, budując przy tym konstrukcje wyznaczające logikę ich rozwoju. Na sztukę Europy Środkowej patrzy się natomiast jako na twór w takim stopniu fragmentaryczny i niekonsekwentny, że aż jednolity w swej odmienności.

Jeśli dla XVI stulecia Vasari, to dla XX wieku najważniejszymi ustawodawcami oraz twórcami trwałych, a przez to przekonujących narracji sztuki byli wpływowi amerykańscy krytycy i kuratorzy: Clement Greenberg (1909-1994) oraz Alfred H. Barr (1902-1981).

Greenberg, czołowy krytyk lat 40., 50., a częściowo także 60., związany był z nurtem określanym jako ekspresjonizm abstrakcyjny – i fakt ten w największej mierze zadecydował o kierunku, jaki obrał w toku swojej działalności teoretycznej¹⁶. Promując takich artystów, jak de Kooning, Hofmann i Pollock, Greenberg skonstruował spójny system rozwoju sztuki XX wieku, którego ukrytym celem było wykazanie, że bogata tradycja awangard europejskich znajduje swoją kontynuację, a nawet ostateczne rozwinięcie właśnie w sztuce tzw. Szkoły Nowojorskiej, a więc już na Nowym Kontynencie.

¹² Zob. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa 1985, t. 1-8; zob. też krytyczny komentarz do pism Vasari: P. Rubin, *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and The Image of the Renaissance Artist*, „Art History”, nr 1 1990, s. 34.

¹³ N. Salomon, *Grzechy zaniedbania...*, s. 114.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 116.

¹⁶ Zob. pisma zebrane krytyka: *Clement Greenberg: A Critic's Collection*, red. B. Guenther, K. Wilkin, Portland 2001; C. Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford 1999; tenże, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] tenże, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006. Zob. też nowsze opracowania dotyczące krytyka: F. Rubinfeld, *Clement Greenberg: A Life*, Scribner 1997; C. Jones, *A. Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2005; A. G. Marquis, *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston 2006.

Aby tego dowieść, Greenberg stworzył własną definicję modernizmu, a ściślej: wskazał warunek *sine qua non* dla nowoczesnego malarstwa. Istotą modernizmu była według niego postawa samokrytyczna lub samoanalityczna, którą winni przyjąć przedstawiciele poszczególnych dyscyplin artystycznych. Naturalnie, nie postulował on całkowitej negacji danej dziedziny twórczości. Przeciwnie, ciążył ku krytyce, która ma pomóc we wzmacnieniu i utrwaleniu jej naturalnych kompetencji; innymi słowy: przez świadome ograniczenia doprowadzić ją do tych środków formalnych, które są jej najwłaściwsze¹⁷.

Jak argumentował, po odrzuceniu wszystkiego, co było zapożyczane z innych mediów, środkiem samookreślenia się malarstwa pozostaje płaszczyzna oraz zasada respektowania ramy, tj. pola, w obrębie którego zawarty jest obraz. Twierdził, że za pomocą tego klucza można czytać malarstwo europejskie już od czasu Ingesa, który tworzył portrety „należące do najbardziej płaskich, a namalowanych na zachodzie przez wykształconego artystę od XIV wieku”¹⁸. Pierwszymi w pełni modernistycznymi obrazami były dlań płótna Maneta i impresjonistów; Greenberg wskazywał m.in. na odrzucenie podmalunków, eksponowanie swobodnych pociągnięć pędzla (tj. tego, co właściwe malarstwu) oraz akcentowanie płaskiej powierzchni podłoża. Cezanne’a widział jako tego, który deformuje przedmioty swoich martwych natur, aby dostosować je do wymogów kompozycji, tj. do konstrukcji obrazu w formie prostokąta. Kubiści, co prawda, w pierwszej fazie poszukiwań zwrócili się ku rzeźbiarstwu, jed-

nak w następstwie ich rewolucji powstało „malarstwo bardziej płaskie, niż wszystko w sztuce zachodu od czasu Giotta”¹⁹.

Przykłady te dowodzą, że Greenberg ostrzegwał rozwój sztuki na kształt jednolitej, linearnej narracji z kilkoma punktami szczytowymi w określonych momentach historycznych. Wobec przyjętego kryterium tej ewolucji, jasnym jest, że faktycznie musiała ona zakończyć swój bieg na twórczości Pollocka i Hofmanna – jako tych, którzy oczyścili malarstwo z wszelkich pozamalarskich środków wyrazu.

Bardzo zbliżoną, logiczną konstrukcją, mającą pretensje do obiektywizmu, sformułował Alfred Barr, założyciel i pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Analogicznie do Greenberga jako punkt finalny w rozwoju swojej wizji sztuki obrał on abstrakcję (w jej geometrycznej i niegeometrycznej odmianie) i wywiódł ją z wielkich izmów, które rozwijały się w najważniejszych centrach europejskich, tj. w Paryżu i Moskwie. Logikę swojego wywodu przedstawiał w formie wykresu z 1936 roku²⁰. Jego przebieg nie jest jednak skomplikowany: Barr wierzył, że od czasu impresjonistów malarze zaczęli stopniowo wyzwalać się spod panowania konwencji naturalistycznej i zmierzać ku odchodzącym od niej uproszczeniom i rozbieżnym formom stylizacji; za ważne ogniwa w drodze ku czystej abstrakcji uznał kubizm i rosyjski konstruktywizm z jednej strony oraz fowizm i ekspresjonizm z drugiej (prowadzące odpowiednio do wariantów geometrycznego i organicznego).

Zarówno model Greenberga, jak i wykres Barra są koncepcjami, które zakładają domina-

¹⁷ Słynna fraza Greenberga w całości brzmi następująco: *The essence of modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence* [Istota modernizmu tkwi, tak mi się przynajmniej w ydaje, w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, by ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji – tłum. P. S.]. C. Greenberg, *Modern Painting*, [w:] *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, red. J. O’Brian, Chicago 1986. Por. C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne...*, s. 47.

¹⁸ Tamże, s. 53.

¹⁹ Istotne etapy w zbudowaniu przez Greenberga koncepcji rozwoju sztuki znaczą kolejno: malarze holenderscy XVII stulecia, David i negujący rzeźbiarstwo obrazu Inges, następnie Manet jako pierwszy modernista w malarstwie, impresjoniści, Cezanne i kubiści, Matisse, Mondrian, wreszcie – Pollock, Hofmann i de Kooning. Wiele pozaartystycznych motywacji Greenberga omawia S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, New York 1983; por. też, *Jak Nowy Jork ukradł idee sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1992.

²⁰ Swój koncepcję sztuki Barr w wykładał wielokrotnie. Zob. np. A. Barr, *Masters of Modern Art*, New York 1958, *passim*.

cję jednego procesu artystycznego (tj. dążność do abstrakcji w wydaniu amerykańskim), któremu to procesowi wszystkie pomniejsze zjawiska muszą zostać podporządkowane. Ich ograniczenia są jednak nad wyraz jasne: po pierwsze, nie obejmują one twórczości artystów zbyt wybitnych i samodzielnych, by przypisać ich do jednej tylko tendencji (jak choćby Picaso); po drugie, nie wychwytyją zjawisk sprzecznych, które mogły istnieć równolegle (dla przykładu, wciąż żywy w latach 50. ekspresjonizm abstrakcyjny kontra rozwijający się już na Starym Kontynencie pop art); po trzecie wreszcie, nie są one w żaden sposób przystosowane do rejestracji jakichkolwiek przejawów twórczości pozaeuropejskiej, a już w szczególności sztuki Europy Środkowej²¹.

Jest to typowa redakcja historii sztuki pisanej przez reprezentantów wielkich centrów artystycznych i z uwzględnieniem wyłącznie tychże centrów. Mimo swoich zaniedbań, miała ona jednak tak dużą siłę perswazji, że udało jej się zdobyć status wzorca podejmowanego przez badaczy wszystkich narodowości.

Za największego epigona Vasariańskiej historii sztuki w XX wieku Salomon uznaje Horta Jansona, autora popularnego podręcznika *The History of Art*. Jednak także w odniesieniu do sztuki nowoczesnej można wskazać dużo analogicznych przykładów, m.in. francuskojęzyczną *Historię malarstwa europejskiego* i angielską *Historię sztuki nowoczesnej*. Naliście opracowań powielających przyjęty model mieści się również *Sztuka cenniejsza niż złoto* Jana Białostockiego²².

Publikacje książkowe – choć nie pozbawione dużej siły perswazji – nie są jednak jedynym liczącym się modelem tworzenia i utrwalania wizji sztuki. Podobny status zdobyły również wielkie wystawy czasowe. Idąc za myślą Jeana-Marca Poinsoła, należy zauważyć, że szeroko zakrojonych ekspozycji od dawna nie można już redukować do sumy pojedynczych rekwizytów, tj. dzieł sztuki²³. Są one raczej dobrze wyreżyserowanymi pokazami, które przynajmniej z dwóch powodów stały się dziś bardzo efektywną formą prezentacji osiągnięć artystycznych. Po pierwsze, organizatorzy wystaw czasowych nie muszą borykać się z wieloma ograniczeniami natury prawnej, dotyczącymi muzeów i ich kolekcji stałych. Po drugie natomiast, dysponują środkami, które docierają do widza i kształtują masową wyobraźnię o wiele szybciej i w pełniejszy sposób niż papierowe publikacje. Skutkiem tego pokazy sztuki istotnie są dziś narzędziami służącymi do kreowania „modeli estetycznych”, zdolnymi wytwarzać nowe lub utrulać dawne narracje²⁴. Tę cechę wielkich ekspozycji najlepiej podsumował Bruce Ferguson:

Sposób, w jaki sztuka jest dyskutowana, rozumiana i poddawana debacie, jest w dużej mierze zdeterminowany przez medium wystawy – przez wystawę jako kompleksową i jednoczesną reprezentację wartości instytucjonalnych, społecznych i osobistych²⁵.

²¹ Na temat krytyki koncepcji Barra zob. A. Schmidt-Burkhardt, *The Barr Effect: New Visualizations of Old Facts*, [w:] *International Exhibition of Modern Art, 2013. Featuring Alfred Barr, Museum of Modern Art, New York, 1936 in Pavilion 'Jugoslavia' Giardini di Castello, Venezia 2003*. Na temat krytyki koncepcji Greenberga zob. A. Peraica, *A Corruption of the 'Grand Narrative' of Art*, [w:] *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. IRWIN, London 2006, s. 472-6.

²² Spośród licznych publikacji powielających model Vasario i Jansona najbardziej znaczące to: H. Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris 1960; H. H. Arnson, *A History of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture*, London 1977; E. Gombrich, *A Story of Art*, London 1972. Wśród polskich opracowań w artu nadmienić: J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1972; A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972; tenże, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973; B. Osińska, *Sztuka i czas*, t. 2, Warszawa 2005 (w yd. w znowione).

²³ J.-M. Poinsoł, *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, s. 541-587, zwłaszcza s. 541; por. tenże, *Large Exhibitions. A Sketch of Typology*, [w:] *Thinking About Exhibitions*, red. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, New York 1996, s. 41.

²⁴ Zob. komentarz do tekstu Poinsoła: S. Cichocki, *Wystawa sztuki współczesnej jako strategia reinterpretacji historii sztuki*, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 575.

²⁵ B. Ferguson, *Exhibition Rhetorics: Material Speech and Unter Sense*, [w:] *Thinking about...*, s. 179.

Przykładem pokazu, który dobrze wpisuje się w te słowa była wystawa *Kubizm i sztuka abstrakcyjna*, zorganizowana w 1936 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, ściślej zaś – przez ówczesnego dyrektora placówki, Alfreda Barra. Ekspozycja ta pełniła właściwie funkcję ilustracji rozwiniętej przez Barra koncepcji rozwoju malarstwa, mając jednocześnie wielki wpływ na przyszłe strategie wystawiennicze. Pewnego rodzaju echem tego przedsięwzięcia jest m.in. seria wystaw powstałych 40 lat później i przygotowywanych z okazji otwarcia Centre Pompidou w Paryżu. Podjęto wówczas temat zależności, jakie istniały między wielkimi ośrodkami sztuki, które zestawiano w pary przy okazji kolejnych odsłon, odpowiednio: Paryż – Nowy Jork, Paryż – Moskwa i Paryż – Berlin, Paryż – Paryż (wszystkie z lat 1977-1981)²⁶.

W zagadnienie relacji między wymienionymi ośrodkami wpisuje się też inny, równie istotny problem – tj. kwestia tradycyjnej geografii artystycznej. Tego rodzaju model bardzo dobrze ukazuje Bruce Altshuler w książce *The Avant-Garde in Exhibition*, gdzie wyczerpująco omawia 13 najbardziej wpływowych wystaw w sztuce XX wieku²⁷. Za najbardziej reprezentatywne pokazy w I połowie stulecia autor uznał I wystąpienie fowistów na Salonie roku 1905, na tymże Salonie I ekspozycja kubistów w 1911 roku, równoległa do niej monachijska wystawa grupy *Der Blaue Reiter*, cztery lata późniejsza wystawa futurystów w Sankt Petersburgu oraz

dwa międzynarodowe pokazy: dadaistów z 1920 i surrealistów z 1938 roku, odpowiednio w Berlinie i Paryżu. Wybór ten, skądinąd niepozbawiony podstaw merytorycznych, milcząco realizuje jednak pewne założenie – potwierdza, że wielkie wydarzenia artystyczne mają miejsce w kilku zaledwie miastach Europy, te zaś mogą ustalać oficjalne narracje i rozciągać swoje wpływy na pozostałą część kontynentu.

II. Postawy peryferiów wobec narracji ustanawianych w centrach. *Constructivism in Poland 1923-26*

Peryferia, jasno zdefiniowane przez wyżej opisany model, przyjmowały wobec niego równie klarowną postawę. Do roku 1989 (lub do początku lat 90.) kraje Europy Środkowej nie chciały demonstrować swojej odrębności kulturowej, a nawet – wręcz przeciwnie – usilnie zabiegały o to, by charakterystyczne dla siebie sztuki i artystów wpisać do uniwersalnego, sformułowanego na Zachodzie kanonu. Odmienność była w tym procesie dużym atutem. Twórca, który chciał zostać zauważonym musiał oscylować między dwiema wartościami: lokalnością i uniwersalizmem. Powinien on poruszać tematy właściwe swojej kulturze tak, aby zainteresować własną egzotycznością. Jednakże, przekazując ich treść, zobligowany był do tego, aby posługiwać się takimi formami artystycznymi, które cechowały sztukę Zachodu, a więc zyskały status języka uniwersalnego²⁸.

²⁶ Linearny charakter narracji w wystaw składających się na ten cykl trafnie skomentował Poinso: „Wystawa *Paryż/Paryż* pomyślana została jako *parcours* w tytuczony wzdłuż korytarza z narzuconym kierunkiem zwiedzania, o ścianach szczelnie pokrytych dziełami, czasem otwarty na przestrzenie obszerniejsze i bardzo w ewnętrnie podzielone. Względna ciasnota sal, sposób ich w ewnętrnych połączeń i duża liczba eksponatów nadawały proponowanej kolejności zwiedzania charakter w ielce linearny i labiryntowy”. J.-M. Poinso, *Wielkie wystawy...*, s. 546. Zob też: *Paris-New York*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1977; *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1978; *Paris/Moscow, 1900-1930*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1979; *Paris-Paris, créations en France 1937-1957*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1981.

²⁷ B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994.

²⁸ Mechanizm ten szczegółowo analizuje P. Plotowski, *Geografia i historia...*, s. 16-17. W kontekście sytuacji artysty z Europy środkowej szczególnego znaczenia nabierają cytowane przez Plotowskiego słowa Petera Schjeldahla: „Świat sztuki amerykańskiej oczekiwał i oczekuje czegoś nowego z byłego sowieckiego imperium. To oczekiwanie jest z jednej strony w yrazem zdrowego zainteresowania i dobrej woli, a z drugiej w yznaniem, że nasze wyczerpane artystyczne zasoby potrzebują egzotycznej transfuzji. Dotychczasowe zasoby zdają się skromne, a najlepsze z nich – jak Ilya Kabakov i Mirosław Bałka – mówią namdlaczego. Uczą nas także, jak dostosować nasze oczekiwania do tego, co prawdopodobnie otrzymamy. Artysta «w schodni» musi najpierw opanować idiomi artystyczny Zachodu, gdyż nawet najbardziej w yrafinowana sztuka lokalna nie przetrwałaby długiego okresu ciemności. Następnie artysta w tym obcym idiomie powinien przemówić, nazwać rzeczy bolesne, jękając się, opowiedzieć o prawdach tak długo nienazwanych, że aż okrytych w artswą naloću, jak dno rzeki. Dopiero po oczyszczeniu w wszystkich w arstw ciszy

W kwestii środków potrzebnych do komunikacji z Zachodem duże znaczenie odgrywała zwłaszcza sztuka awangardowa, tj. niefiguratywna. W krajach Europy Środkowej utrwaliło się przekonanie, że sztuka ludowa oraz ta, która włącza do swej ikonografii symbole narodowe zawsze będzie odmianą sztuki lokalnej, gdyż rozumianej tylko w ściśle określonym kontekście. O awangardach natomiast przyjęło się wówczas uważać, że posługują się formami ponadnarodowymi i pozabawionymi z namion lokalności. Innymi słowy: wierzone, że język abstrakcji – zarówno w odmianie geometrycznej, jak i organicznej – może pomóc w nawiązaniu kontaktu z głównym nurtem sztuki europejskiej, utraconym za sprawą Żelaznej Kurtyny²⁹.

Żywe w Europie Środkowej przekonanie o uniwersalizmie sztuki nowoczesnej wywodzi się w istocie z trwałego i ważnego dla modernizmu mitu przezroczystości języka, który podzielano nie tylko w centralnej, ale i w zachodniej części kontynentu. Jak wyczerpująco analizuje to Andrzej Turowski, w pierwszych dekadach XX wieku uważano, że malarstwo oparte jest na strukturze analogicznej do struktury języka, co oznacza, że składa się z odrębnych elementów, które można dowolnie zestawiać i analizować – niczym litery tworzące alfabet. W rezultacie, zakładano, że jest ono transparentnym środkiem wyrazu, który pozwala na swobodną wymianę sformułowań czytelnych dla wysyłającego i odbierającego komunikat, bez względu na naleciałości ich własnych kultur³⁰.

Powyższą koncepcję przyjęli nie tylko artyści awangardy, ale też historycy sztuki z Europy Środkowej. Ci, przygotowując wystawy pokazywane na Zachodzie, spośród rodzimych twórców wybierali zazwyczaj właśnie tych, którzy posługiwali się neutralnym językiem abstrakcji. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że tak samo, jak malarstwo zawsze jest nośnikiem znaczeń, wysiłki podejmowane przez wzmiankowanych kuratorów także miały ukrytą intencję, a organizowane przez nich pokazy nie mogły być neutralne. Piotr Piotrowski przedsięwzięcia te nazwał „wystawianiem” w pierwotnym znaczeniu tego słowa, tj. „przedstawieniem czegoś do publicznej oceny, osądu, przedłożeniem do kontroli czy też inspekcji”³¹. Naturalnie, były to kontrole sztuki „innej” Europy dokonywane przez Europę „właściwą”.

W kontekst tak zarysowanych, a dyskretnych zależności między centrum a peryferiami wpisują się również wystawy sztuki polskiej, m.in. opatrzona znamienym tytułem ekspozycja *Polskie obecność*³², która miała miejsce w Centre Pompidou w 1983 roku. Pokazano wówczas szerokie spektrum rodzimych artystów, od bliskiego ekspresjonizmowi Witkacego, przez zupełnie indywidualną postać Brunona Schulza, po zdeklarowanego konstruktivistę Władysława Strzemińskiego.

Choć jest to wystawa istotna, wydaje się, że we wspomniany powyżej mit przezroczystości języka niepomernie lepiej wpisuje się inne, wcześniejsze polskie przedsięwzięcie. Już bowiem w latach 60. i 70. zaczęto

staniemy tw arzą w twarz z nowym, w naszym szalonym zachodnim sensie”. P. Schjeldahl, *Polskie haiku*, [w:] *Mirosław Bałka*, przeł. J. Szymańska, Warszawa 1993, s. 17. Na temat agresywnych praktyk kuratorów z Zachodu w stosunku do „artystów lokalnych” zob. też: *Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins*, [w:] *East Art. Map...*, s. 362-77.

²⁹ A. Turowski, *Dyskurs o geometrii, wolności i rozumie*, [w:] tenże, *Awangardowe...*, s. 133-52.

³⁰ Tenże, *W poszukiwaniu uniwersalnego języka*, [w:] tenże, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990, s. 69-147; tenże, *Dyskurs o uniwersalizmie*, [w:] *Awangardowe...*, s. 169-84. Na temat podjęcia tej idei przez wielkich przedstawicieli modernizmu z centrów zob. np. W. Kandinsky, *Program for the Institute of Artistic Culture [Programma Instituta Khudozhestvennoi Kultury]*, [w:] *Kandinsky: Complete Writing on Art*, red. K. C. Lindsay, P. Vergo, Boston London 1982, s. 455-72, zwłaszcza s. 464-5; tenże, *Punkt i linia na płaszczyźnie. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. St. Fijałkowski, Warszawa 1986.

³¹ P. Piotrowski, *Geografia i historia...*, s. 18-9.

³² *Presences polonaises. L'art vivant autour du musée de Łódź: Witkiewicz, constructivisme, les contemporains*, red. D. Bozo, R. Stanisławski, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1983. Znamienne jest, że w tym samym roku Mieczysław Porębski opublikował tekst o nieco ironicznym tytule *Polskie nieobecności*, który poświęcił twórczości Jerzego Nowosielskiego – artysty, którego mimo usilnych badacza dla odbiorców z Zachodu w ciężką pozostawił nieznanym i niezrozumiałym „artystą lokalnym”. P. Porębski, *Absences polonaises*, „Cahiers du Musée National d'art. Moderne”, nr 12 1983; por. tenże: *Polskie nieobecności*, [w:] tenże, *Jerzy Nowosielski*, Kraków 2003, s. 199-218.

podkreślać uniwersalizm sztuki z Polski, co było ściśle związane z dużą aktywnością wystawienniczą, jaką prowadził Ryszard Stanisławski, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi. W związku z charakterem zbiorów tej instytucji, w pierwszej połowie 1973 roku miała miejsce zakrojona na szeroką skalę prezentacja nie tyle polskiego konstrukttywizmu, ile konstrukttywizmu z Polski. Wystawa o takim tytule – *Konstrukttywizm w Polsce 1923-36. Blok, Praesens, a.r.* – przygotowana została przez Stanisławskiego we współpracy z muzeami z Essen i Otterlo, a przedstawiono ją w Niemczech Zachodnich, Holandii i Anglii oraz – jeszcze w tym samym roku – w Stanach Zjednoczonych³³.

Trwałym świadectwem tej ekspozycji jest jej katalog – źródło, z którego można wyczytać motywacje organizatorów, czytelne już w samym układzie publikacji. Ta składa się z trzech niezależnych części. Pierwsza mieści rozbudowaną chronologię awangardy w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem konstrukttywizmu, problemowe omówienie głównych wyróżników tego nurtu oraz teksty informacyjne poświęcone poszczególnym ugrupowaniom. Najobszerniejszy, drugi człon katalogu jest zestawieniem najważniejszych materiałów źródłowych: fragmentów korespondencji, artykułów, manifestów i polemik publikowanych na łamach periodyków. Partia zamykająca pracę zawiera noty biograficzne oraz bibliografię³⁴.

Zarówno układ katalogu, jak i sposób opracowania jego zawartości wskazują na zadanie, jakim ten miał sprostać – tj. wprowadzić konstrukttywizm polski w dyskurs konstrukttywizmu jako takiego, prężnego paneuropejskiego nurtu postrzeganego bez względu na kategorie narodowościowe.

Organizatorzy z dawali sobie sprawę z faktu, że działalność artystów z Polski należy Europie dopiero zaprezentować. Służyła temu otwierająca katalog, bardzo rzetelnie przygotowana faktografia nurtu. Uwzględnione daty, nazwiska i wydarzenia zawsze łączono w logiczny ciąg rozwojowy (obejmujący lata 1923-36), w obrębie którego zaznaczono etapy dominacji poszczególnych tendencji artystycznych.

Wykres pomyślany jako zestawienie najważniejszych i najżywiej dyskutowanych w danym czasie problemów pełni niewątpliwie funkcję porządkującą.

Za prekursorów konstrukttywizmu w Polsce uznano grupę formistów, jej działalność zamykając w latach 1917-1922. Na czas dwóch kolejnych lat zadatowano stopniowe kształtowanie się głównych postaw ideowych tego nurtu, przy czym rok 1924 zdefiniowano jako cezurę wyznaczającą jego dojrzałość. Po fazie początkowej, między 1925 a 1929 rokiem następował okres zdominowany przez unizm, utilitaryzm i produktywizm (była to druga faza rozwoju), zaś czas do 1934 roku scharakteryzowano przez obecność zagadnień takich, jak: przestrzeń architektoniczna, utopia społeczna, rozwój typografii i poglądów na edukację artystyczną. Po trzeciej, najpłodniejszej chyba fazie konstrukttywizmu, zasygnalizowano jeszcze niektóre przejawy jego krytyki, dokonanej z pozycji nowej tendencji w sztuce, tj. realizmu socjalistycznego³⁵.

Wykres ten przedstawia zwartą i logiczną historię nurtu, od fazy początkowej, przez czas bujnego rozwoju, po schyłek w połowie lat 30. W parze z dążeniem do wiernego oddania zamkniętej w rygory faktografii i ujętej problemowo historii kierunku idzie także inna tendencja, czytelna w drugiej części katalogu. Jest nią usilne dążenie do wiernego przedstawienia z jednej strony ogólnych założeń, charakterystycznych dla konstrukttywizmu w ogóle, z drugiej zaś zaprezentowanie na ich tle zindywidualizowanych, nierzadko odmiennych poglądów poszczególnych polskich reprezentantów kierunku. Dążenie do wydobycia ich z anonimowości cechującego zunifikowaną w oczach Zachodu Europę Środkową czytelne jest zwłaszcza w wyborze obszernych fragmentów materiałów źródłowych.

Wśród dużej liczby przedrukowanych dokumentów znajdują się m.in. tekst Tadeusza Peipera (*Miasto, masa, maszyna*), dotyczące malarstwa i rzeźby manifesty Berlewiego, Stażewskiego oraz Kobro i Strzemińskiego (odpowiednio: *Mechanofaktura, O sztuce abstrakcyj-*

³³ *Constructivism in Poland, 1923-36. Blok, Praesens, a.r.*, red. R. Stanisławski, Łódź 1973.

³⁴ Tamże.

³⁵ Zob. pełen wykres: A. Turowski, *A Chronicle of the Polish Avant-Garde*, [w:] *Constructivism...*, s. 20-9.

nej, *Kompozycja przestrzeni i Unizm w malarstwie*), a także – być może przede wszystkim – zapisy polemik, do jakich dochodziło na łamach periodyku *Blok*³⁶. Szczególnie dobrze udało się zdefiniować różnicę zdań między Szczuką a Strzezińskim, przedrukowując ich teksty, w których ci opowiadali się odpowiednio za produktywizmem (*Co to jest konstruktywizm?*) i unizmem (*B=2*)³⁷.

Analogiczna tendencja widoczna jest także w tekstach dotyczących trzech grup i wypuszczanych przez nie periodyków. Niejako potwierdzając decyzję o reprodukcji dużej ilości materiałów źródłowych, autorzy opracowań położyli szczególnie duży nacisk na rekonstrukcję programów i ustalenie stanowisk poszczególnych twórców³⁸. Ich wypowiedzi są w tekstach obficie cytowane tak, że opracowania stają się często rodzajem komentarza i wykładnią słów artysty.

Jednakże znamienym jest, że przy tak dużym nacisku na odtworzenie polskiego konstruktywizmu zarówno w warstwie faktograficznej, jak i światopoglądowej zupełnie pominięto wszystko to, co można by nazwać kontekstem lokalnym. Do minimum zredukowano rys historyczny, który mógłby powiązać dzieje nurtu z ogólną sytuacją kulturalną, jaka panowała w kraju. Ograniczono także komentarz dotyczących ośrodków, w których ten się rozwijał; absolutnym wyjątkiem w tym względzie pozostaje tekst Anny Łabędzkiej, która – pisząc o grupie a. r. – przestawiła zarys dziejów Łodzi jako miasta o dużym znaczeniu ekonomicznym w okresie międzywojennym³⁹. Z zachowaniem odwrotnych proporcji pisano natomiast o kontaktach z artystami, ugrupowaniami i ośrodkami na zachodzie i w Rosji. Charakterystyczna w tym kontekście wydaje się decyzja o zamieszczeniu oddzielnego tekstu poświęconego relacjom Strzezińskiego z Malewiczem⁴⁰.

Kwintesencją poszukiwań analogii między artystami polskimi a zachodnimi przy jednoczesnym pominięciu rodzimego kontekstu pozostaje wstęp katalogu autorstwa Ryszarda Stanisławskiego⁴¹. Już w pierwszych słowach tekstu Stanisławski zaznaczył, jakoby atmosfera tworząca się wokół konstruktywizmu była podobna w Polsce i we Francji, a jego polską odmianę scharakteryzował jako istotny wkład w dorobek międzynarodowej awangardy. Chcąc udowodnić jedność dążeń artystycznych, powołał się na stworzoną przez Strzezińskiego dychotomiczną koncepcję rozwoju sztuki, aby zestawić ją z poglądami reprezentowanymi przez artystów amerykańskich z lat sześćdziesiątych – Ad Reinhardta i Roberta Morrisa⁴². Kontynuując kwestię wzajemnych nawiązań, zasugerował analogię między przemysłami Mieczysława Szczuki na temat problemu masowości a późniejszymi koncepcjami Waltera Benjamina, który ześrodkował je wokół zagadnienia aury dzieła sztuki. Zbudował wreszcie szereg dalszych powiązań – między tymże Szczuką a Tatlinem, Strzezińskim a Malewiczem, Stażewskim a Mondrianem i van Doesburgiem czy grupą Praesens a Bauhauserem i Le Corbusierem⁴³.

Tekst ten bardzo dobrze oddaje sposób myślenia kategoriami tradycyjnej i głęboko zhierarchizowanej geografii artystycznej, gdzie sztuka mniejszych ośrodków kultury jest ostatecznie definiowana i dowartościowywana przez odniesienia do Paryża i Moskwy.

III. Nowe postawy metodologiczne. Krytyczna geografia artystyczna oraz kontekst jako świadoma strategia badawcza

Podobnie jak tradycyjna koncepcja historii sztuki nowoczesnej wywodzi się z refleksji wpływowych teoretyków, tak jej alternatywny

³⁶ T. Peiper, *Modern City. Mass. Machine*, [w:] *Constructivism...*, s. 59-65; H. Berlew i, *Mechano-Faktur*, [w:] tamże, s. 72-4; H. Stażewski, *On Abstract Art*, [w:] tamże, s. 85; K. Kobro, W. Strzeziński, *Composition of Space, Calculations of Spatio-Temporal Rhythm*, [w:] tamże, s. 107-8; tenże, *Unism in Painting*, [w:] tamże, s. 86-95.

³⁷ M. Szczuka, *Editorial – 'Blok' – What is constructivism?*, [w:] tamże, s. 78; W. Strzeziński, *B=2*, [w:] tamże, s. 80-4.

³⁸ Zob. np. A. Turowski, *The Polish Revolutionary Avant-Garde*, [w:] tamże, s. 30-5; J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and Władysław Strzeziński, Artistic Activities During the October Revolution*, tamże, s. 53-4; tenże, *Reconstruction of Katarzyna Kobro's Sculptures*, [w:] tamże, s. 55-8.

³⁹ A. Łabędzka, 'a. r.', [w:] tamże, s. 41-6.

⁴⁰ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro and...*, s. 53-4.

⁴¹ R. Stanisławski, *Introduction*, [w:] tamże, s. 8-11.

⁴² Tamże, s. 10.

⁴³ Tamże.

model powstaje w oparciu o nowe postawy metodologiczne. Szczególnie istotne wydają się myśli uformowane przez badaczy wywodzących się z pogranicza feminizmu, *visual culture* oraz semiotyki – Irit Rogoff i Normana Brysona⁴⁴.

Związana z Departamentem Kultury Wizualnej Uniwersytetu Goldsmiths w Londynie, Rogoff podejmuje w swojej pracy problem w gruncie rzeczy rzadko poruszany przez historyków sztuki, niemniej jednak bardzo adekwatny w przypadku badań Europy Środkowej. Sama określa to zagadnienie mianem krytycznej geografii artystycznej. Ściślej zaś, stawia sobie za cel wykazanie braków tradycyjnie rozumianej geografii, postulując następnie sformułowanie nowej definicji dla tej dziedziny, która z kolei otworzyłaby możliwość postawienia dotychczasowych pytań w zupełnie inny sposób.

Chcąc uściślić, co rozumie przez tradycyjne postrzeganie geografii, Rogoff odwołuje się do refleksji Jamesa Blauta, twórcy teorii rasizmu kulturowego. Blaut zauważa, że historia powszechna była w istocie tworem Europejczyków, którzy pod względem politycznym, społecznym, kulturowym i technologicznym zawsze wyprzedzali resztę świata, wyznaczając standardy w każdej z tych dziedzin. Zjawisko to odnosi następnie do geografii, zwłaszcza w jej nowożytnych początkach, tj. w czasie Wielkich Odkryć Geograficznych; uważa, że była ona już wtedy podszyta europejskim nacjonalizmem, a wzmiankowane wyprawy wynikały z chęci zaszerogowania wiedzy o fantastycznych i nieznanych mieszkańcach innych lądów. Wedle tej teorii nastąpiło wówczas coś, co Blaut nazywa „europejskim rozproszeniem” – doszło do przepływu kulturowego dziedzictwa Europy na resztę świata tak, że to właśnie kultura wywiedziona ze Starego Kontynentu zdobyła status tej niezależnej i obiektywnej, a więc status normy⁴⁵.

Wychodząc od refleksji Blauta, Rogoff dokonuje demaskacji utrwalonego systemu poprzez nowe zdefiniowanie tego, co jej zdaniem pozostaje przemilczaną domeną geografii. Definiuje ją przez trzy dookreślenia. Po pierwsze, jest ona teorią poznania i systemem klasyfikacji; po drugie, rysem narodowej, kulturowej, językowej i topograficznej historii danej społeczności; po trzecie wreszcie – jednolitą i nieprzezroczystą przestrzenią, która staje się źródłem wiedzy⁴⁶. Postrzegana jako całość, geografia jest więc kategorią poznawczą, która – jak każda dziedzina wiedzy – wymaga także refleksji krytycznej. Geografia natomiast potrzebuje jej w sposób szczególny, aby ta pozwoliła wykazać, gdzie w jej obrębie dochodzi do tzw. zjawiska pozycjonowania. Terminem tym Rogoff określa zależność między dwoma podmiotami w sytuacji, kiedy jeden z nich dysponuje siłą lub autorytetem do nazywania i narzucania swojej własnej tożsamości (także kulturowej), podczas gdy drugi biernie poddaje się tej unifikującej i nadanej odgórnie identyfikacji. Za przykład zjawiska pozycjonowania badaczka uważa m.in. relację w jakiej pozostają Francja i tereny Afryki Północnej⁴⁷.

Tak więc według ustaleń Rogoff niezbędnym krokiem w stronę nowych możliwości badawczych jest uświadomienie sobie, że neutralność geografii jest pozorna, w rzeczywistości bowiem powstaje ona w wyniku systematycznych uzgodnień, stając się porządkiem wiedzy bądź dyskursem ustanawianym w centrach.

Odsłoniwszy powyższe mechanizmy, Rogoff postuluje następnie wprowadzenie takich zagadnień krytycznych, jak podmiotowość i uczestnictwo: podmiotowość danych społeczności w relacji z miejscem, które zamieszkują oraz zaakcentowanie faktycznego uczestnictwa tychże (poszczególnych i odmiennych) podmiotów w procesie formowania geografii jako dziedziny wiedzy. Sądzi dalej,

⁴⁴ I. Rogoff, *Subjects.places/spaces...*, s. 14-35; N. Bryson, *Art in Context*, [w:] *Studies in Historical Change*, red. R. Cohen, Charlottesville London 1992, s. 18-42. Na temat badań Rogoff w nieco szerszym kontekście zob. I. Rogoff, D. Sherman, *Histories, Theories, Spectacles*, Minnesota 1994; też, *Geography's Visual Culture*, London New York 2000. Na temat postaw y badawczej Brysona zob. zwłaszcza S. Czekalski, *Recepcja teorii intertekstualności w semiotologii i semiotyce obrazu*, [w:] tenże, *Intertekstualność i malarstwo: problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.

⁴⁵ Na temat teorii Blauta zob. zwłaszcza: J. Blaut, *The Colonizer's Model of the World: Geographical Diffusionism and Eurocentric History*, Guilford 1993.

⁴⁶ I. Rogoff, *Subjects.places/spaces...*, s. 21.

⁴⁷ Tamże, s. 16.

że kiedy postulat ten zostanie spełniony, uwa- ga w postrzeganiu naukowym przesunie się z centrów na szerokie marginesy kultury. W rezultacie wytworzy się także nowy porządek wiedzy – już nie ujednoliconej (a w konsekwencji uproszczonej), ale wielowymiarowej i przede wszystkim wielopodmiotowej, gdyż akcentującej odmienne tożsamości, podlegające niestannemu procesowi formowania⁴⁸.

Zajmując tak scharakteryzowaną postawę krytyczną, możliwy będzie wreszcie nowy sposób postrzegania samej geografii, już nie w kategoriach pozycjonowania i relacji władzy, lecz według alternatywnej koncepcji, którą Rogoff zapożycza od Henriego Lefebvre'a – tj. koncepcji geografii jako przestrzeni. Sam Lefebvre daje tu kilka wyznaczników. Po pierwsze, pisze on o przestrzeni, którą trzeba rozumieć w opozycji do tej fizycznej, raczej jako odzwierciedlającą złożone relacje społeczne. Po drugie, nie ma na myśli przestrzeni statycznej, lecz podlegającą ciągłym zmianom, jako że wciąż na nowo przekształcaną przez zamieszkujące ją podmioty i ich stany psychologiczne. W związku z tym: po trzecie, jest to także przestrzeń zabarwiona psychologicznie i będąca nośnikiem znaczeń, a w tym sensie – wybyta pozorów jakiegokolwiek neutralności⁴⁹.

Kompromitując postulat segregacji kultur, Rogoff dąży więc do zaakcentowania wielopodmiotowości, na którą składają się „przestrzenie o odmiennych relacjach społecznych i dynamikach psychologicznych”⁵⁰. Zaznacza przy tym, że przestrzenie te, choć odmiennie, nie muszą pozostawać w konflikcie, ten bowiem jest właściwy układowi hierarchicznemu.

Negatywny stosunek do monolitycznego modelu tradycyjnej geografii artystycznej jest pierwszym ważnym wyróżnikiem jej pracy naukowej. Związane z powyższym drugie zagadnienie, którego się podejmuje, to podważenie obiektywności wiedzy przez tenże model produkowanej. W tym celu Rogoff zwraca się do feminizmu, który rozumie jako naukę z jednej strony otwartą na postrzeżenie rzeczywi-

stości z uwzględnieniem wielu zróżnicowanych podmiotów, z drugiej zaś – niechętną wszelkim uproszczeniom w dziedzinie poznania. Ściśle biorąc, odwołuje się zwłaszcza do rozwijanych w ciągu lat siedemdziesiątych feministycznych teorii filmu skupionych wokół takich zagadnień, jak proces patrzenia i pozycja obserwatora⁵¹.

Swoją tezę Rogoff ilustruje przykładem zapożyczonym od Rosalyn Deutsche. Opisana przezeń sytuacja dotyczy człowieka wyniesionego na szczyt World Trade Center i tym samym oderwanego od wszystkich spraw, które go dotąd angażowały: korków ulicznych, zgiełku miasta, rytmu poruszającego się tłumu, etc. Może on spojrzeć na życie metropolii z góry tak, jakby patrzył na spektakl. Jego wywyższenie daje mu pozycję obserwatora, pozwala nabrać dystansu do rzeczywistości i rozumowo zaszeregować wszystko to, co widzi poniżej. Taką pozycję Rogoff nazywa „nieucieleśnionym punktem widzenia”, a Deutsche pisze, że w ten sposób usytuowany człowiek staje się w istocie „samotnym i kontrolującym wszystko okiem”⁵². Oba określenia poruszają to samo zagadnienie, tj. pozycję zajmowaną przez wielkie centra sztuki. Analogicznie do przywołanego w przykładzie człowieka, centra te przez wzgląd na swoje zdystansowane położenie mają pretensję do tworzenia wiedzy obiektywnej. Tymczasem w rzeczywistości nie potrafią tego dokonać – podobnie jak obserwator, który przez swoje wyniesienie przestał być częścią miasta i nie rozumie już jego mechanizmów, tak centra mogą jedynie budować modele wiedzy uproszczonej i zdeformowanej, a w skrajnych wypadkach niebędącej niczym więcej niż fikcją.

O ile uwagi Irit Rigoff powinny znaleźć się w centrum zainteresowania badaczy ze względu na nieczęsto podejmowany, a adekwatny w stosunku do Europy Środkowej temat geografii artystycznej, o tyle przemyślenia Normana Brysona są niezmiernie istotne, gdyż ten analizuje konwencjonalne narzędzia historii sztuki i w wyniku swojej refleksji dostosowuje je do nowych potrzeb. Bryson deklaruje się jako

⁴⁸ Tamże, s. 20-4.

⁴⁹ Tamże, s. 23-4. Zob. też: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1991.

⁵⁰ Tamże, cytata za: I. Rogoff, *Subjects/places/spaces...*, s. 24.

⁵¹ Rogoff w spomina m. in. prace Rosalyn Deutsche i Cindy Sherman. Zob. R. Deutsche, *Art and Spatial Politics*, Cambridge 1996.

⁵² I. Rogoff, *Subjects/places/spaces...*, s. 26-7.

semiotyk i z tego stanowiska zadaje pytanie o to, jak tradycyjna nauka o sztuce stosuje narzędzie kontekstu w budowaniu interpretacji dzieła, które badacz nazywa najczęściej „tekstem wizualnym”. Jego strategia jest następująca: w pierwszej kolejności próbuje trafnie zdefiniować relację, jaka w historii sztuki zachodzi między tekstem (tj. dziełem) a kontekstem, następnie zaś zanalizować operacje, jakich na tymże kontekście dokonują jej przedstawiciele, aby ostatecznie wytknąć wpisane w tego rodzaju praktykę wewnętrzne i kamuflowane paradoksy. Podobnie jak Salomon i Rogoff, Bryson zamierza więc najpierw odstąpić krytykowane mechanizmy działania, aby dalej zaproponować modyfikację, która właśnie w krytyce bierze swój początek.

Pierwsza teza Brysona mówi, że między kontekstem a wizualnym tekstem w tradycyjnej historii sztuki istnieje ukryta, ale głęboka opozycja⁵³. Dzieło, którego nie poddaje się interpretacji w oczach odbiorcy pozostaje zazwyczaj niesamodzielne i niezrozumiałe; jest tekstem, który można odczytać dopiero przez kontekst. Jak podkreśla Bryson, tekst wizualny – niespójny i efemeryczny – musi zawsze oczekiwać na dopowiedzenie, właśnie na kontekst, który mógłby go uporządkować. W zgodzie z tą logiką, powinien on działać na tekście w ten sposób, aby przenieść nań te cechy, które są mu właściwe, a więc własną pewność i zdecydowanie. Wynika z tego, że jednemu i drugiemu wyznaczono określone miejsce w hierarchii, którą można scharakteryzować w dwójki sposób. Po pierwsze, kontekst uważa się tu za czynnik aktywny, podczas gdy dzieło sztuki traktuje się jako pasywne. Po drugie, to pierwszemu z nich przypisuje się status tego, co naturalne i dane z góry, w obrębie czego sytuuje się dopiero złożone i sztuczne, gdyż stworzone przez artystę dzieło. Dzieło, a więc tekst, który samodzielnie pozostaje kruchy i niespójny, może jednak zostać objaśniony dzięki zastąpieniu tych swoich właściwości przez rzetelność i prawowitość kontekstu⁵⁴.

Wychodząc od ostatniego z powyższych wniosków, można zbudować taką definicję kontekstu, która dobrze charakteryzuje jego relację z tekstem. Jak twierdzi Bryson:

Odkąd kontekstowi przypisuje się status czegoś danego (lub ciągu danych), tekst lokuje się zaraz w jego orbicie; kaprysy i niesforność tekstu można zakończyć przez zastąpienie tych właściwościjednoznacznością i rzetelnością kontekstu. Każdy wie czym jest kontekst: jest kwestią przekazania tekstowi jego własnych cech, sprecyzowanej formy, podłoża i uzasadnienia. Prawdopodobnie każdy potrafi ulokować tutaj jedną z głównych figur w retoryce kontekstualizacji. Kontekst jest tym, który będzie przemieszczał swoje jakości do tekstu, w wymianie, która jest również zastępowaniem; tekst jest jedynie tym, który wciąż oczekuje swej przemiany w kontekst⁵⁵.

Wskazując na logikę, która wyznacza charakter relacji między dwiema wartościami, badacz usiłuje jednocześnie zanalizować sposób, w jaki tradycyjna historia sztuki wykorzystuje tę zależność i jak korzysta z kontekstu jako konwencjonalnego narzędzia. Posługując się przykładem głośnej interpretacji Forth Bridge dokonanej przez Michaela Baxandalla, Bryson trafnie zauważa, że historycy sztuki od samego początku swojej pracy z dziełem wyszukują i mnożą kolejne jego konteksty⁵⁶:

Wychodząc od dwudziestu czterech determinantów, Baxandall zdolny jest ukształtować przekonujący i racjonalny przypadek – model tego, co zachodzi, gdy uda się zgromadzić przyczyny, które składają się na jedną, spójną narrację. Jednak, jak sam dodaje, nie może powstrzymać się od nieustannego dopisywania do listy: na ostatniej stronie jego analizy czytelnik po raz pierwszy słyszy o [zbudowanym z] długich pręseł, stalowym moście jako o przeja-

⁵³ N. Bryson, *Art...*, s. 20.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. *The Historical Object: Benjamin Baker's Forth Bridge*, [w:] *Studies...*, s. 12-40.

wie późnego stylu Benjamina Bakera; o jego zainteresowaniu regularnością; o *Forth Bridge* jako o narodowym i publicznym przedsięwzięciu rozpowszechniającym opinię o technicznych umiejętnościach brytyjskich inżynierów, przewyższających ich rywali z Francji i Niemiec, etc.⁵⁷

Jest to pierwszy krok podejmowany przez historyka sztuki. Po wyliczeniu wszystkich prawdopodobnych determinantów, przyjmuje on, że te czynniki zewnętrzne, które w rzeczywistości sam wtłoczył w dzieło, będą reprezentować bliżej nieokreśloną całość, tak iż dzieło sztuki stanie się rodzajem reprezentatywnej próbki tejże całości. Innymi słowy, w drugiej fazie interpretacji najczęściej stosuje się synekdochę, tj. figurę retoryczną, która polega na przeniesieniu nazwy lub cech jednostkowego przedmiotu na nazwę lub cechy większej ich grupy. Modelowym przykładem zastosowania tego narzędzia jest właśnie takie postępowanie, gdy w pojedynczym obrazie identyfikuje się cechy danego stylu lub kultury.

Ostatecznie dwie fazy interpretacji składają się na coś, co Bryson nazywa ukrytą „spiralą”. Jej ruch jest następujący: pewne właściwości migrują najpierw z wizualnego tekstu do kontekstu (gdyż konteksty buduje się wychodząc od dzieła), potem zaś w odwrotnym kierunku, konteksty wracają do dzieła, by mogło ono stać się reprezentantem większej całości⁵⁸. Ciągła cyrkulacja tych dwóch wartości w tradycyjnej historii sztuki pozostaje zazwyczaj niezauważona, głównie za sprawą omówionej powyżej, głębokiej opozycji, jaka rzekomo zachodzi między tekstem a kontekstem.

Słowo „rzekomo” jest tu według Brysona jak najbardziej na miejscu, ponieważ po wskazaniu na tę migrację i wzajemne powiązanie ujęte w ruch spirali, badacz przedstawia główną tezę swojej pracy. Stwierdza mianowicie, że w rzeczywistości kontekst niczym się od tekstu nie różni, a zbudowana między nimi opozycja jest z gruntu fałszywa. Przede wszystkim,

błędne jest przekonanie, że kontekst jest czymś naturalnym. Przeciwnie, w świetle opisanych powyżej procedur podejmowanych przez historyków sztuki widać wyraźnie, że jest on konstruowany w tej samej mierze, co dzieło sztuki, a więc zawsze jest też zdeterminowany przez określone strategie interpretacyjne⁵⁹.

W związku z powyższym, Bryson proponuje jego nową definicję. Zapożyczając sformułowanie Johna Cullera, podkreśla, że „kontekst jest jeszcze bardziej tekstem” [*is just more text*], a ponadto w miejsce samego słowa „kontekst” proponuje termin „rama” [*frame*], który ma zaletę nieustannego przypominania historykom sztuki, że „ramowanie” lub „kadrowanie” [*framing*]⁶⁰ jest czymś, co dokonuje się dopiero w procesie interpretacji i w żadnym razie nie należy uważać tego za coś, co zostało dane w jakiś naturalny i neutralny sposób.

Z punktu widzenia badań nad sztuką Europy Środkowej szczególnie cenna jest ostatnia myśl Brysona. Skoro bowiem przyjmuje się, że kontekst nie jest dany, lecz wytwarzany, poza tym, że natychmiast wiąże się go z dziełem, łączy się go także z określoną i świadomą strategią badawczą historyka sztuki. Zatem po obserwacjach Brysona konstruktywizm w Polsce może być zanalizowany nie tylko przez pryzmat wpływowego kontekstu konstruktywizmu moskiewskiego, ale także z perspektywy innych, bardziej lokalnych środkowoeuropejskich zjawisk.

IV. Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930 jako próba inauguracji alternatywnej historii sztuki nowoczesnej

Zarysowane powyżej postulaty metodologiczne stanowią ważny składnik nowych postaw, jakie dały się zauważyć w historii sztuki ostatniej dekady. Trzy poruszane problemy to: niezhierarchizowana geografia artystyczna, negacja uproszczonego modelu wiedzy produ-

⁵⁷ N. Bryson, *Art...*, s. 22.

⁵⁸ Tamże, s. 27.

⁵⁹ Tamże, s. 22.

⁶⁰ W polskiej literaturze naukowej angielskie słowo *frame* tłumaczy się w dwójaki sposób, tak, iż żadne z nich nie zostało dotąd uznane za panujący przekład. Tamże.

kowanego przez centra oraz kontekst jako świadoma strategia badawcza.

Pośrednią na nie odpowiedź (bądź zastosowaniem tych wytycznych w praktyce wystawienniczej) była ekspozycja *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, którą od 2001 do 2003 roku pokazano kolejno w Los Angeles, Monachium i Berlinie⁶¹.

Wymiany i transformacje z pewnością ustanowiły nowy standard w prezentowaniu sztuki środkowoeuropejskiej. Wystawą, która wcześniej uchodziła za kamień milowy w tej dziedzinie była *Europa, Europa*, przygotowana przez Ryszarda Stanisławskiego i Christiana Brockhousa w Bonn roku 1994⁶². Jej kolosalne znaczenie polegało głównie na wprowadzeniu wielkiej ilości materiału wizualnego, który pozostawał dotychczas nieznanym dla Europejczyków z zachodu. Niemniej jednak autorzy ekspozycji nie ustosunkowali się do zachodniego modelu sztuki nowoczesnej. To, co nie leżało w polu ich zainteresowania, w pełni świadomie podjęli natomiast organizatorzy wystawy z Los Angeles. Otwarcie postawili przed sobą zadanie rozpoczęcia pracy nad alternatywnym modelem historii sztuki. Naturalnie próby tego rodzaju były podejmowane już wcześniej, jednak nigdy nie na taką skalę i w tak metodyczny sposób⁶³. Z pewnością jest to ekspozycja,

która doskonale odpowiedziała na postulat wysunięty przez Jeana-Marca Poincota, ponieważ nie zamierzono jej jedynie jako prezentacji jednostkowych dzieł, ale niejako z założenia stała się też poważnym głosem w dyskusji naukowej.

W toku siedmioletnich przygotowań do wystawy miały miejsce liczne sesje naukowe, które – choć organizowane pod kątem przyszłej ekspozycji – rozwinęły się w niezależne projekty wydawnicze⁶⁴. Poruszały one dużo szersze spektrum problemów, a więc także te kwestie, które podczas późniejszego pokazu zostały jedynie zasygnalizowane. Konferencje naukowe zorganizowano m.in. w Los Angeles, Budapeszcie, Pradze, Monachium i Berlinie. Choć głównym organizatorem przedsięwzięcia był Amerykanin Timothy O. Benson, to w spotkaniach tych uczestniczyli historycy sztuki nie tylko z USA i zachodniej części Europy, ale przede wszystkim badacze z Europy Środkowej, m.in. Krisztina Passuth, Éva Forgács i Piotr Piotrowski. Wydaje się, że to właśnie to grono badaczy (w liczbie 11 osób) zdecydowało o kształcie ekspozycji w dużo większym stopniu niż ich zachodni partnerzy (wśród nich m.in. A.S. Mansbach)⁶⁵.

Zdarzyło się również, że sam wernisaż wystawy zyskał akademicką oprawę. Równolegle z berlińską odsłoną w roku 2002 rozpoczę-

⁶¹ *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, red. T. O. Benson, Los Angeles 2002.

⁶² *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, Bonn 1994. Zob. też: B. Czubak, *Europa, Europa. Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, „Magazyn sztuki”, nr 5 1995.

⁶³ Najważniejsze z wcześniejszych wystaw poruszających temat sztuki Europy Środkowej to: *Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960/Central Europe Art since 1960*, red. D. Ronte, M. Madek, Wien 1987; *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980*, red. L. Hegyi, Wien 1992; *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slavakei und Tschechien*, Berlin 1994; *Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, red. L. Hoptman, Chicago 1995; *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999*, red. L. Hegyi, Wien 1999; *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, red. B. Pejić, D. Elliot, Stockholm 1999. Ważniejsze z wystaw, które pokazano równolegle do *Wymian i transformacji* to: *In Search of Balkania*, red. R. Conover, E. Čuder, P. Weibel, Graz 2002; *Blood and Honey: The Future's in the Balkans*, red. H. Szeemann, Vienna 2003; *In the Gorges of the Balkans/In der Schluchten das Balkan*, red. R. Block, Kassel 2003. Wyczerpującą analizę wybranych ekspozycji przeprowadza P. Piotrowski, *Geografia i historia...*, s. 20-4. Zob. też komentarz dotyczący wystaw poświęconych Bałkanom: R. Conover, *Against Dictionaries: The East as She is Spoke by the West*, [w:] *East Art Map...*, s. 354.

⁶⁴ Niewątpliwie najważniejszą publikacją, jaka ukazała się przy okazji wystawy jest pierwsze angielskie tłumaczenie w wszystkich najważniejszych manifestów awangard środkowoeuropejskich. Zob. *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, red. T. O. Benson, É. Forgács, Los Angeles 2002. Zakres tej publikacji można porównać w całości do wydanej rok wcześniej zbioru materiałów źródłowych dotyczących sztuki po 1950 roku. Zob. *Primary Documents. A Sourcebook of Eastern and Central European Art since the 1950s*, red. L. Hoptman, T. Pospiszyl, New York 2002.

⁶⁵ Zob. wyczerpujące omówienie wystawy: L. Gluchowska, *Z Laboratorium „Nowej Wspólnoty”! Awangardy! w Europie Środkowej 1910-1930. Wymiana i transformacja. Wystawa w Martin-Gropius-Bau w Berlinie, 2002/2003*, „Ikonotheka”, nr 17 2004, s. 231-239.

⁶⁶ Tamże, s. 238-9.

to bowiem sesję naukową, której nie przygotowali organizatorzy wystawy, ale – zupełnie od nich niezależnie – niemieckie Einstein Forum⁶⁶.

W zgodzie z postulatami wysuwanymi przez Irit Rigoff kuratorzy na czele z T. O. Bensonem zdecydowali się pokazać 14 najważniejszych, ich zdaniem, ośrodków awangardy środkowoeuropejskiej, przy czym nacisk położono z jednej strony na ich autonomiczne znaczenie, z drugiej zaś na wzajemne relacje. Akcentując rolę poszczególnych miast w miejsce bliżej niezdefiniowanej części kontynentu, organizatorzy chcieli uniknąć odwołań do mocno już chyba zużytych pytań o granice Europy Środkowej⁶⁷. Ta decyzja znacząco różni też *Wymiany i transformacje* od wcześniejszych wystaw, na których podejmowano ten temat⁶⁸.

Chęć pokazania specyfiki miast oraz istniejących między nimi zależności jest czytelna zarówno w katalogu wystawy, jak i w projekcie ekspozycji, zwłaszcza w odświeżeniu z Los Angeles. O tej koncepcji wystawienniczej, jak również o ogólnych założeniach organizatorów wypowiedział się Timothy O. Benson⁶⁹. W projekcie z Los Angeles każdy dział wystawy zyskał oddzielnie przygotowaną strukturę architektoniczną, która miała korespondować z charakterem pokazanych prac. Dla przykładu, wewnątrz prezentująca Bauhaus oparto na wystawie zorganizowanym przez szkołę w 1923 roku, a grupę artystów skupionych wokół rumuńskiego periodyku „Contimporanul” pokazano w sali nawiązującej do ich wystawy z 1924 roku. W ten sposób autorzy chcieli zaakcentować odrębność poszczególnych zjawisk. Inne zabiegi wystawiennicze służyły z kolei uwydatnieniu wzajemnych zależności i odwołań. Wyczerpująco wyjaśnia to sam kurator:

Chcąc podkreślić związek między graniczącymi ze sobą centrami awangardy, użyliśmy prześwitów w ścianach. W tym

samym celu wystawialiśmy czasopisma umożliwiające wymianę idei między ośrodkami. Dla przykładu: ponieważ poznańska grupa Bunt zaprezentowała swoją drugą wystawę w galerii berlińskiego pisma Die Aktion – jego zeszyt specjalny, który pełnił jednocześnie funkcję katalogu tejże wystawy, wystawiliśmy w „oknie” między Poznaniem a Berlinem⁷⁰.

W kontekście tak pomyślanej strategii wystawienniczej specjalnego znaczenia nabiera pytanie, jakie Timothy O. Benson postawił we wstępie do katalogu wystawy; kurator przekornie zastanawia się bowiem, gdzie w rzeczywistości leży centrum Europy Środkowej. Czy w Budapeszcie – ośrodku, w którym w 1912 roku miała miejsce wystawa włoskich futurystów i niemieckich ekspresjonistów? Być może w Pradze, gdzie w tym samym czasie w ratuszu miejskim otwierano przełomową wystawę czeskiego kubizmu? Jeśli natomiast nie w Pradze i Budapeszcie, możliwe, że w Berlinie, który w latach 20. był miejscem przyciągającym artystów tej klasy, co Hans Richter, Mies van der Rohe, El Lissitzky oraz Laszlo Moholy-Nagy⁷¹?...

Naturalnie przez postawienie pytania, na które nie sposób dać jednoznacznej odpowiedzi Benson usiłuje przede wszystkim uzmysłowić czytelnikowi, że odnoszenie się do typowo zachodniego i zhierarchizowanego modelu sztuki jest całkowicie nieadekwatne w przypadku Europy Środkowej; nieadekwatne, ponieważ to, co na zachodzie zawsze postrzegano za słabość lokalnych awangard – tj. ich fragmentaryczność, niejasność, mieszanie nurtów i brak konsekwencji w deklaracjach artystycznych – tego wszystkiego zdecydowano się tutaj nie ukrywać, lecz wyeksponować jako dziedzictwo kulturowe uwolnione od kontekstu zachodu, tj. normatywnego centrum. Zaanga-

⁶⁷ O historii tego pierwotnie politycznego pojęcia zob. L. Hegyi, *Central Europe as a Hypothesis and a Way of Life*, [w:] *50 Years of Art. in Central Europe, 1949-1999*, red. L. Hegyi, Wien 1999, s. 9-12; T. O. Benson, É. Forgács, *Introduction*, w: *Between worlds...*, s. 19-20; P. Piotrowski, *Geografia i historia...*, s. 25-8. Warto zauważyć, że autorzy tekstów katalogowych *Wymiany i transformacji* stasow all ten termin rzadko i z zastrzeżeniami. Zob. np. S. A. Mansbach, *Methodology and Meaning in the Modern Art. Of Eastern Europe*, w: *Central European...*, przypis 1.

⁶⁸ Por. np. *Aspekte/Positionen...*

⁶⁹ Obszerne fragmenty listu kuratora do Lidii Głuchowskiej przedrukowano w „Ikonotheca”. Zob. L. Głuchowska, *Z laboratorium...*, s. 235.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ T. O. Benson, *Introduction*, w: *Central European...*, s. 14-6.

żowane na tejże wystawie układ niehierarchiczny definiuje wszystkie prezentowane miasta jako ośrodki, które były świadome pozostałych, pełniąc funkcję zarówno centrów, jak i peryferiów wobec samych siebie. Każdy z nich był w istocie aktywnym uczestnikiem wymiany artystycznej – wpływał i sam ulegał wpływowi.

Istotnym rysem omawianego przedsięwzięcia było również to, że każde z zaprezentowanych „centrów” zostało scharakteryzowane jako miejsce niejedolite, zawsze rozpięte między dwiema przeciwstawnymi tendencjami: próbą utrzymania swej lokalności i izolacji artystycznej z jednej strony, a otwarciem na międzynarodowe wpływy z drugiej. Unikając uproszczonych i przejrzystych narracji, niejako w opozycji do zachodniego modelu wiedzy Benson scharakteryzował pokazane na wystawie miasta jako „miejsca, gdzie artystyczne idiomy, style, ideologie i języki były dyskutowane, przyjmowane, odrzucane i modyfikowane. W rezultacie ich rozwój, podobnie jak ich historia, pełen jest zakłóceń, przełamań i indywidualnych interpretacji sztuki zachodniej, która przecież także je kształtowała”⁷². W konsekwencji kompleks ośrodków kulturowych Europy Środkowej Benson określa krótko mianem polifonii – tj. niemożliwej do zredukowania wielości⁷³.

Jasna deklaracja tego, jak organizatorzy chcą przedstawić peryferia kultury europejskiej znalazła odzwierciedlenie także w układzie katalogu wystawy. Ten zdecydowano się podzielić na 14 samodzielnych działów tak, aby każdy ośrodek zyskał niezależną charakterystykę. Należy szczególnie mocno podkreślić, że autorami każdej z partii publikacji są historycy sztuki danej narodowości tak, że – dla przykładu – części związane z Łodzią, Warszawą, Poznaniem i Krakowem opracowali kolejno: Jaromir Jedliński, Andrzej Turowski, Dorota Folga Januszewska, Jerzy Malinowski, Piotr Piotrowski i Tomasz Gryglewicz⁷⁴.

Sposób, w jaki organizatorzy *Wymian i transformacji* zdecydowali się opisać prezentowane przez nich miasta jest tym bardziej godny uwagi, że znacząco odbiega od założeń, jakie przyjął Stanisławski przygotowując ekspozycję z 1973 roku. O ile ten dążył raczej do pomijania lokalnego kontekstu polskiego konstrukttywizmu, o tyle historycy sztuki zgromadzeni przez Bensona położyli bardzo duży nacisk na aspekt właściwych danemu miejscu cech. W prezentacji poszczególnych miast zwracano dużą uwagę zwłaszcza na to, aby pojedynczych twórców, ugrupowania lub bardziej złożone zjawiska artystyczne umieścić w szerokiej panoramie historyczno-społeczno-ekonomicznych zależności, które w największym stopniu budowały właśnie ową lokalną tożsamość.

W przypadku omówienia czterech miast polskich każdy z autorów wzmiankował o sytuacji politycznej Polski w czasie sprzed odzyskania niepodległości. Zawsze też podawano informację, pod jakim zaborem znajdował się dany ośrodek, a więc w jakich warunkach się rozwijał i z jaką polityką wobec kultury musieli borykać się jego mieszkańcy.

Jako że wystawa obejmowała sztukę z lat 1910-1930, kontekst zaborów był dla autorów dobrym punktem odniesienia do omówienia późniejszej kondycji polskich miast. Świetnym przykładem jest w tym względzie tekst poświęcony Krakowowi⁷⁵. Tomasz Gryglewicz pisze w nim o roli Jana Matejki oraz nieco ogólniej o zadaniach polskiej sztuki przed 1918 rokiem – tj. o jej obowiązku przechowywania ducha narodowego i krzewienia patriotyzmu. Zarysowawszy tę sytuację, podkreśla następnie, że właśnie odzyskanie niepodległości z djęło z artystów tę powinność i w konsekwencji przyczyniło się do rozwoju sztuki o innych priorytetach, tj. sztuki awangardowej. Tak więc objaśniając działalność artystyczną Krakowa, Grygle-

⁷² Tamże, s. 16.

⁷³ Tamże. W tym kontekście bardzo interesująco w ypada zestawienie słów Bensona z pracą Michaela Henry'ego Heima, który podejmuje temat w zajemnych w pływ ów i zależności, jakim ulegały języki narodowe w Europie Środkowej. Zob. M. H. Heim, *Central Europe: The Linguistic Turn*, [w:] *Central European...*, s. 132-40.

⁷⁴ Odpowiednio: J. Malinowski, *Poznań*, [w:] *Central European...*, s. 307-11; P. Piotrowski, *Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence, 1912-1922*, [w:] tamże, s. 312-26; T. Gryglewicz, *Cracow*, [w:] tamże, s. 327-32; D. Folga-Januszewska, *Warsaw*, [w:] tamże, s. 333-7; M. Król, *Collaboration and Compromise: Women Artists in Polish-German Avant-Garde Circle, 1910-1930*, [w:] tamże, s. 338-56; J. Jedliński, *Łódź*, [w:] tamże, s. 357-61; A. Turowski, *The Phenomenon of Blurring*, [w:] tamże, s. 362-73.

⁷⁵ T. Gryglewicz, *Cracow...*, s. 327-32.

wicz opisuje ją w możliwie szerokim kontekście historycznym, oczywistym rzecz jasna dla Polaków, ale zapewne nie w pełni zrozumiałym dla innych odbiorców katalogu.

Jeśli uznano to za konieczne, w tekstach odnotowywano również szereg innych, pozaartystycznych kwestii, m.in. przebieg procesów demograficznych, położenie miast na ważnych traktach komunikacyjnych, a okazjonalnie także strukturę danej społeczności miejskiej, jak w przypadku Łodzi – ośrodka wybitnie robotniczego. Jak się wydaje, zaakcentowanie tego czynnika było tutaj o tyle istotne, o ile awangarda świadomie obrała sobie to miasto jako miejsce bez uciążliwego balastu w postaci bogatej tradycji artystycznej⁷⁶.

Wspominano również o rozwoju instytucji naukowych i kulturalnych (jak na przykład łódzkie Muzeum Sztuki), o znaczeniu wybranych szkół artystycznych (jak choćby o Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) czy wreszcie o polskiej prasie – nie tylko o specjalistycznych periodykach wypuszczanych przez ugrupowania awangardowe, ale też o gazetach codziennych, takich jak popularny Kurier Warszawski, w którym obok wiadomości z zakresu najnowszych osiągnięć nauk ścisłych zamieszczano także artykuły opisujące najnowsze trendy w sztuce⁷⁷.

Za pomocą tak rozlicznych kontekstów autorom udało się zbudować wielowątkowy obraz ośrodków polskiej awangardy. Analogicznie w przypadku omówień konkretnych zjawisk artystycznych unikano ujednociających schematów, a podkreślano różnego rodzaju odmienności zarówno stylistyczne, jak i ideologiczne. Tekst poświęcony Łodzi pokazuje to szczególnie dobrze. Co charakterystyczne, uprzywilejowywanym najczęściej artystom i tematom takim, jak Strzebiński, Kobro, grupa a.r. i Muzeum Sztuki, nie poświęcono tutaj więcej miejsca niż Karolowi Hillerowi czy żydowskiej grupie artystów Jung Idysz, będącej pod wpływem ekspresjonizmu i malarstwa Marca Chagalla⁷⁸.

Charakterystyczne jest również to, że niektóre ugrupowania pojawiły się niezależnie w więcej niż jednym tekście. Dotyczy to przedstawicieli Jung Idysz, którzy osiedleni byli w Łodzi, ale wystawiali także z poznańską grupą Bunt (Stanisław Przybyszewski, Stanisław Kubicki, opisani w części poznańskiej). Bunt z kolei utrzymywał żywe kontakty z formistami (zwłaszcza ze Zbigniewem i Andrzejem Pronaszko), których omówiono szczegółowo w części krakowskiej. Odwołania do tych przykładów pomagają uświadomić sobie, jak w obrębie kilku tekstów zbudowano siatkę wzajemnych odniesień, istotnie odpowiadającą tytułowemu wymianom i transformacjom.

Podsumowując (omówiony tu na przykładzie miast polskich) sposób, w jaki zaprezentowano wybrane ośrodki awangardy środkowo-europejskiej, należy zwrócić uwagę zwłaszcza na dwie kwestie. Po pierwsze, osadzenie zjawisk artystycznych w pozaartystycznym kontekście. Po drugie, uwydatnienie relacji między poszczególnymi miastami – relacji, które nawiązywały się zazwyczaj spontanicznie i przy okazji wystaw. Przez zastosowanie tych dwóch zabiegów organizatorzy chcieli przede wszystkim wskazać na wielowątkowy i niejednorodny charakter sztuki Europy Środkowej i trzeba przyznać, że projekt ten przeprowadzili nad wyraz konsekwentnie.

Abstrahując od polskiej części katalogu (która jednak dobrze charakteryzuje całość publikacji), należy jeszcze wspomnieć o artykule autorstwa Krisztiny Passuth, jako że bardzo dobrze wpisuje się on w sformułowany wobec wystawy postulat tworzenia alternatywnej historii sztuki przy jednoczesnym respektowaniu pewnych nowych narzędzi metodologicznych⁷⁹. Badaczka podejmuje temat ekspozycji awangardowej jako samoistnego dzieła sztuki. Budując swoje kolejne tezy, odwołuje się do kilku ważnych dla tej części Europy ekspozycji. Są to m.in. wystawa sztuki nowoczesnej Bazar z Pragi roku 1923, zorganizowane w tym samym czasie „Nowe Sztuki” z Wilna oraz

⁷⁶ J. Jedliński, *Łódź...*, s. 357-61.

⁷⁷ Odpow. jednio: Tamże, s. 360-1; T. Gryglewicz, *Cracow...*, s. 328; D. Folga-Januszewska, *Warsaw*, s. 334.

⁷⁸ J. Jedliński, *Łódź...*, s. 359-60.

⁷⁹ K. Passuth, *The Exhibition as the Work of Art: Avant-Garde Exhibitions in East-Central Europe*, [w:] *Central European...*, s. 226-46.

o rok późniejszy pokaz inauguracyjny działalności polskiej grupy Blok⁸⁰. Wychodząc od tego zestawienia, Passuth zupełnie świadomie buduje alternatywę dla wyborów, jakie dokonał Altshuler. Jej tekst można uznać z pewnością za jeden z pierwszych poważnych i dobrze słyszalnych głosów w sprawie nowej geografii artystycznej dla tej części kontynentu.

Niejako z założenia organizatorów wystawa *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930* jedynie inauguruje proces szerszych przemian w zakresie historii sztuki nowoczesnej. Nie zaniżając wartości wszystkich wysiłków, jakie podejmowano w tej sprawie w ciągu lat dziewięćdziesiątych. XX wieku i wcześniej⁸¹, należy jednak przyznać, że to dopiero ta ekspozycja zdaje się otwierać nowy rozdział w sposobie pokazywania sztuki Euro-py Środkowej – już nie przedmiotowo i wybiórczo (jako odświeżającej odmiany dla nasyconego rynku sztuki na Zachodzie⁸²), ale w pełni podmiotowo, bez budowania odniesień do zachodu, gdy nie jest to konieczne. Wydaje się również, że *Wymiany i transformacje*, otwierając następny – w pewnym sensie zaliczają się jeszcze do poprzedniego rozdziału bardzo dynamicznych przemian, jakim podlega obecnie historia sztuki. Podejmując temat Europy Środkowej w możliwie nienaganny sposób, nie da się jednak nie zauważyć, że przed-

sięwzięcie to jest wciąż kierowane i finansowane przez instytucje z Zachodu oraz ze Stanów Zjednoczonych. Dochodzi więc do pewnego rodzaju paradoksu: otóż kraje Europy Środkowej otwierają się na siebie nawzajem i podejmują dyskusję na gruncie naukowym, ale wciąż za pośrednictwem centrów.

Właśnie w tym sensie *Wystawy i transformacje* zaliczyć można jeszcze do tradycji ustanawiania narracji przez wielkie centra (choć oczywiście jest to zupełnie inna relacja niż ta, jaką opisano w pierwszej części tej pracy). Występujący tu paradoks został już jednak zauważony. Co najmniej od 2005 roku rodzi się coraz więcej lokalnych inicjatyw dotyczących współpracy i tworzenia nowej historii sztuki, m.in. projekt *East Art Map*, zapoczątkowany w Słowenii; *The Continuous Art Class*, prowadzone przez serbską organizację Kuda.org czy cykl wykładów *Writing Central European Art History*, odbywających się kolejno w Poznaniu, Belgradzie i Wiedniu⁸³. Co ważne, wszystkie wyżej wymienione projekty zrodziły się jako inicjatywy lokalne i obywatelskie bez pośrednictwa Zachodu lub Stanów Zjednoczonych. Z pewnością tego rodzaju przedsięwzięcia będą wyznaczać dynamikę rozwoju historii sztuki tej części kontynentu, jest to jednak jej nowy i jeszcze niezbadany etap, który wykracza już poza zakres tej pracy.

⁸⁰ Tamże, passim.

⁸¹ W tym w zglądzie należy docenić zwłaszcza działalność naukową Andrzeja Turowskiego, a także starania Mieczysława Porębskiego w kwestii objaśniania twórczości polskich artystów na Zachodzie w czasie, gdy historycy sztuki żyli w współpracach z Międzynarodowym Stowarzyszeniem Krytyków AICA.

⁸² Za przykład takiej negatywnej tendencji może posłużyć wystawa *After the Wall*.

⁸³ Spośród wielu publikacji zob. np. *Trans-European Picnic: The Art and Media of Accession*, red. KUDA, Novi Sad 2000; *The Continuous Art Class. The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960's and 1970's*, red. KUDA, Novi Sad 2005; *Omitted History*, red. KUDA, Novi Sad 2005; *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, red. IRWIN, London 2006; *Mind the Map! History Is Not Given. A Critical Anthology Based on the Symposium*, red. M. Gržinić, G. Heeg, V. Darian, Leipzig 2006. Aktualnie trwa cykl wykładów pod hasłem *Writing Central European Art History*. Poznań – 5-6, 19 IV 2008, Belgrad – 7-9 XI 2008; Cluj-Napoca – XII 2008, termin wykładów wiedeńskich nie jest jeszcze znany. W najbliższym czasie planuje się wydać teksty odczytów w ogłoszonych w Poznaniu.