

## Powojenna krytyka artystyczna wobec awangardy

Pojęcie „awangarda” zajmuje centralne miejsce w słowniku krytyki artystycznej w XX wieku. W Polsce było szczególnie eksponowane w drugiej połowie lat 60. i latach 70. XX wieku. Wcześniej stosowano je wymiennie z terminami „nowoczesność”, „modernizm”, „nowa sztuka”, taki też zakres proponowała Bożena Kowalska w jednym z pierwszych całościowych opracowań sztuki polskiej po wojnie<sup>1</sup>. Jednak już w okresie odwilży pojawiły się zasadnicze stanowiska eksponujące różne wymiary awangardy, rozwijane i dookreślone w następnych dekadach.

W drugiej połowie lat 50. krytycy, posługując się terminem „awangarda”, opisywali doświadczenie nowoczesności, rozumianej jako zastosowanie nowych tworzyw i materiałów. Awangarda odnosiła się do przemian cywilizacyjnych w życiu codziennym powiązanych z impulsem wywiedzionym z eksperymentu plastycznego. Była elementem planu modernizacji pojmowanego jako reakcja na schematyzm socrealizmu, lokując twórczość artystyczną wśród zmieniających się wzorców współczesnego designu<sup>2</sup>. Taki integracyjny model, łączący całościowe pojmowanie przestrzeni, postulujący elastyczny sposób kształtowania formy, objął tak wzornictwo przemysłowe, refleksję dotyczącą nowej architektury, wystawiennictwa, aranżowania wnętrz, eksperymenty fotograficzne, jak nowe środki wyrazu artystycznego. Awangarda została zidentyfikowana jako rdzeń praktyk modernizacyjnych, wyraz aspiracji związanych z przemianami okresu odwilży, nawiązując do przedwojennych sformułowań kręgu grupy Praesens. W popularyzowaniu nowoczesnych pomysłów uczestniczyło nowe czasopismo „Projekt”, wydawane od 1956 roku. Poświęcone było wzornictwu przemysłowemu oraz sztukom plastycznym podejmującym język nowych mediów. Pismo pokazywało najnowsze zainteresowania, osiągnięcia i tendencje artystyczne. Było także propagatorem projektów jeszcze niewdrożonych do produkcji. Na jego łamach zamieszczali

artykuły artyści oraz specjaliści w poszczególnych dziedzinach. Twórcami i realizatorami pierwszej koncepcji pisma byli: Jerzy Hryniewiecki (redaktor naczelny), Józef Mroszczak (kierownik artystyczny), Aleksander Wojciechowski, Wojciech Zamecznik (twórca pierwszej makiety), Wanda Filipowicz i Magda Motykowa (sekretarz redakcji). Numer pierwszy ukazał się w lipcu 1956 roku. Opublikowany w nim program od redakcji głosił:

Projekt rodzi się w pracowni architekta i rzeźbiarza, malarza i grafika, poprzedzając realizację zamierzonego dzieła [...]. Projekt jest również tym zasadniczym stadium pracy, w którym jednoczą się wysiłki plastyka, technika i konstruktora, zmierzające do nadania racjonalnej i pięknej formy ulicom, domom, wnętrzom mieszkalnym oraz znajdującym się w nich przedmiotom codziennego użytku. Interesować nas będą rodzące się pomysły, jak i ich ostateczne ukształtowanie w formie dzieła architektonicznego, tkaniny, ceramiki, dekoracji okolicznościowej, plakatu, przestrzennej kompozycji wystawienniczej, ilustracji książkowej. Interesować nas będzie wszystko, co wiąże się z zagadnieniem współpracy plastyka z produkcją przemysłową i rzemieślniczą, z jego udziałem w tworzeniu nowoczesnej urbanistyki i architektury, w powstawaniu nowego kształtu współczesnego życia<sup>3</sup>.

Refleksja nad wzorcami sztuki awangardowej w okresie odwilży przyjmowała także wymiar rekonstrukcji ogniw rozwoju sztuki nowoczesnej przerwanych wojną i okresem socrealizmu. Prekursorów aktualnego życia artystycznego poszukiwano wśród członków grupy Blok, kierując tym samym uwagę na tradycję sztuki bezprzedmiotowej<sup>4</sup>. Ten aspekt przeobrażenia „nowoczesnej formy plastycznej” okazał się charakterystyczny także dla recepcji konstruktywizmu z lat 20. w drugiej połowie lat 50. – kierunek ten był postrzegany jako pomost pomiędzy kubizmem a „współczesnością” na drodze do konkretyzacji trójwymiarowej „struktury obrazu”<sup>5</sup>. Mariusz Tchorek, kreśląc

<sup>3</sup> Od Redakcji, „Projekt” 1956, nr 1, s. 2.

<sup>4</sup> H. Ptaszkowska, *Klasyka czy awangarda?*, „Struktury” 1959, nr 2; W. Borowski, *Polska rzeźba nowoczesna. Zjawiska najważniejsze*, „Struktury” 1960, nr 9.

<sup>5</sup> M. Tchorek, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru* (cz. 1), „Struktury” 1959, nr 2; tenże, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru* (cz. 2), „Struktury” 1959, nr 3.

<sup>1</sup> Por. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, wyd. 2, Warszawa 1988.

<sup>2</sup> A. Osęka, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 7, s. 3; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 8.



Henryk Stażewski, *Relief biało-szary*, 1961. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

granicę nowoczesności w twórczości Kazimierza Malewicza, dostrzegał rozwój nowoczesnego obrazowania w zagęszczeniu, różnicowaniu materii malarskiej, zastępowaniu przestrzeni obrazowej trzecim, realnym wymiarem. Wyniki kolejnych realizacji artystycznych były przez niego mierzone stopniem scalenia przestrzeni obrazu, związania jej z odczuciem materialnej płaszczyzny. Opisywane przez Tchorka dwa główne współczesne nurty malarskie – abstrakcja geometryczna i taszczym – określiła idea przewyciężenia iluzji, a zarazem konsekwentna dialektyka kompozycji obrazowej i materii malarskiej. Aktualny eksperyment artystyczny, dokonując swoistej syntezy, prowadzi, zdaniem Tchorka, do dzieł skrajnie trójwymiarowych, które są „uwięzieniem i logicznego, i ciągłego rozwoju sztuki nowoczesnej”. Ta koncepcja, skupiona na uważnej analizie „struktury” artystycznej, akcentowała suwerenność i autonomię formy plastycznej. Opisywała aktualne tendencje artystyczne, reprezentowane między innymi przez członków Grupy „Zamek”.

Odrębną charakterystykę „struktury” zaprezentował Mieczysław Porębski w publikowanym w „Przeglądzie Artystycznym” tekście *Iluzja. Przypadek. Struktura*<sup>6</sup>. Ze względu na formę graficzną (maszynopisu, montażu cytatów) jego tekst kształtował swoistą relację między praktyką krytyka a obszarem opisywanych zjawisk artystycznych. Porębski taszczystowskie (choć w tekście tak nienazwane) obrazy Kantora potraktował jako pretekst dla nakreślenia obiecującej, jak sugerował, sytuacji współczesnego malarstwa i napisania swego rodzaju manifestu „malarstwa strukturalnego”, którego problemy uznał za „problemy malarstwa w ogóle”. Wychodził bowiem z przekonania, że sztuka XX wieku wylała się dotąd w rozmaite dominacje, jak pisał – albo funkcji, albo formy, albo materii. „Malarstwo strukturalne”, zdaniem krytyka, miało pomóc sztuce wyzwolić się z owych ograniczeń dzięki temu, że nie tylko nie „opowiada”, lecz nawet „nie podporządkowuje się funkcji obrazowania”: posługuje się kontrolowanym przypadkiem, formą „procesualną”, powstającą „w bezpośrednim zwarciu z realnością materii i z tęsknotami wyobraźni”. Autor dodawał:

Jedność strukturalna obrazu powstaje wtedy i tylko wtedy, gdy artysta (nie każdy, nie każdy) na własną odpowiedzialność, ale w zgodzie ze swoim czasem

<sup>6</sup> M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi obrazami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 19–37. Por. P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2006.

określa miejsce irrealnego w realnym, gdy konkretyzuje to, czym żyje świadomość i wyobraźnia współczesnego mu człowieka. [...] Gdy przemija czas zaklęć magicznych, bogów i bohaterów, gdy izolowany byt jednostkowy staje się coraz oczywistszą fikcją, malarstwo strukturalne bez wyobrażeniowych stereotypów, bez anegdoty usiłuje odnaleźć zagubione proporcje pomiędzy realnością, działaniem i marzeniem<sup>7</sup>.

Artykuł Porębskiego, wraz z towarzyszącymi mu reprodukcjami kompozycji Kantora, wprowadzał na łamy „Przeglądu Artystycznego” problematykę, która odtąd wielokrotnie będzie w nim się pojawiała – związaną z uniwersalistycznymi, a zarazem międzynarodowymi, aspiracjami sztuki polskiej, włączając wnikliwy aparat analizy formalnej, jako przedsięwzięcie prowadzące do demitologizacji i „urealnienia” obrazu. Artykuł Porębskiego, łącząc różne typy i poetyki wypowiedzi o sztuce, wyznaczał jednocześnie nową perspektywę ujmowania kategorii awangardy. Wpisując model kreacji artystycznej w nurt badań antropologicznych, opozycyjne pierwiastki sztuki współczesnej – jej irracjonalność i porządek wizualny – ujmował go w kategoriach racjonalistycznych i obiektywnych przesłanek odsłaniania istoty współczesności. Sztuka, nie odzwierciedlając rzeczywistości, podobnie jak mit, logiką własnej struktury, współgra z głębokimi regułami historii. W odróżnieniu od „struktur” ujawnianych w kręgu Grupy „Zamek”, opisujących integralny charakter dzieła, negujący historyczny, nasycony językiem propagandy i ideologii kształt rzeczywistości, poszukujący pierwotnego, autonomicznego znaczenia „przedmiotowości obrazu”, diagnozy Porębskiego jawiły się jako próba ratowania pozycji zaangażowanego artysty, zakorzenionego w realności i historii.

Swoistym podsumowaniem rozważań odwilżowych związanych z awangardą był monograficzny numer „Przeglądu Artystycznego” z 1958 roku, poświęcony genezie i historii awangardy, akcentujący jej chronologię i formalne aspekty jej rozwoju<sup>8</sup>. Zasadniczą część zeszytu stanowiła opracowana przez Andrzeja Jakimowicza pionierska *Kronika polskiej awangardy 1912–1957* – bogato ilustrowane, zwarte, ale szczegółowe i przejrzyste zestawienie rozmaitych wydarzeń, jakie miały miejsce na przestrzeni blisko półwiecza. Była to jedna z pierwszych prób periodyzacji dziejów sztuki polskiej, dokonana pod kątem jej nowatorstwa.

<sup>7</sup> M. Porębski, dz. cyt., s. 37.

<sup>8</sup> „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1.

Redakcja tak tłumaczyła ewentualne zastrzeżenia terminologiczne:

Awangarda – nie jest to słowo dogodne dla określenia zjawisk artystycznych. Termin ten obciążony jest balastem znaczeń ubocznych, ciężarem polemicznych zaskarżeń, a także – często niespełnionych – grzmiących słów manifestów. Słowem tym posłużyliśmy się tu jednak ze względu na przydatność jego sensu najprostszego. Dla nazwania nim tych wszystkich aspiracji, prób, poczyniń artystycznych czy rozwiniętych działań i dzieł z nich powstałych, które [...] najwyraźniej wybiegały w przyszłość, posiadały najdobitniejsze cechy nowego<sup>9</sup>.

Dalej pisano o przerywanej historii polskiej sztuki „nowoczesnej” (te dwa pojęcia: „awangarda” i „nowoczesność”, jak wynika z tekstu, identyfikowano ze sobą) oraz wynikającej stąd większej konieczności wskazywania i przypominania jej ciągłości. Listę nazwisk uwzględnionych w kalendarium otwierał Zbigniew Pronaszko, który wraz z bratem, Andrzejem, oraz Tytusem Czyżewskim, przyszlými formistami, zorganizował w 1912 roku pierwszą „Wystawę Niezależnych”.

W ten sposób po 1955 roku ujawniły się zasadnicze pozycje krytyki artystycznej, eksponującej wartość awangardy artystycznej, formułując cechy rozwijane i przewartościowywane w kolejnych dekadach. Terminem „awangarda” objęto formę badań genetycznych, odtwarzających ogniw łańcucha prowadzącego do teraźniejszości, i w tym aspekcie nowatorstwo formalne stawało się głównym wyznacznikiem kreślonej historii. Drugim wariantem było podejście funkcjonalistyczne, obejmujące kreację i promocję przedmiotów codziennego otoczenia. Wreszcie trzeci model, najbardziej zaawansowany teoretycznie, badał „strukturalne” relacje sztuki wobec rzeczywistości, lokując ją albo w obszarze pierwotnych i autonomicznych doświadczeń, albo w centrum dynamiki historycznej.

Pod koniec lat 50. dostrzegano już jednak tendencję do stabilizacji awangardy w prezentacjach ogólnopolskich (III Wystawa Sztuki Nowoczesnej), podkreślając potrzebę kształtowania „ideologii artystycznej”, „odkrywającej jakąś nową strefę rzeczywistości i sztuki”<sup>10</sup>. Istotne zmiany zachodziły także w sposobie definiowania i określania celów krytyki artystycznej, rozpoznającej szeroki wachlarz konwencji artystycznych.

<sup>9</sup> [Od Redakcji], „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 2.

<sup>10</sup> J. Bogucki, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie” 1959, nr 40.

Opublikowany w „Przeglądzie Artystycznym” tekst Aleksandra Wojciechowskiego można uznać za rodzaj manifestu dotyczącego postulatów formułowanych wobec ówczesnej krytyki artystycznej<sup>11</sup>. Autor deklaruje, iż zabiera głos, „domagając się wysokiej jakości nowoczesnej sztuki i krytyki artystycznej”. Zarzucał krytykom zbyt łatwy aplauz dla twórców, którzy oferują widzom „tanią nowoczesność”. „Głównym sprzymierzeńcem niefrasobliwości jest dziś grzecznościowa krytyka. Układna grzeczność cechuje [...] obecnie wszelkie poczynania w dziedzinie kultury. Układna grzeczność jest podstawową cechą krytyki” – pisał Wojciechowski, ganiąc krytyków za to, że jedynie chwalą artystów, nie podejmując z nimi dyskusji. Powód tej sytuacji był dlań oczywisty: po okresie socrealizmu prawo do istnienia w polskim życiu artystycznym zyskała każda tendencja, byle nie nawiązywała do naturalizmu, który kojarzył się z anachronizmem, a także byle nie odwoływała się do skompromitowanego przez poprzednią epokę schematyzmu i deklaratywności. Formułując zadania krytyki, także, jak pisał, „»pozytywnej« z urodzenia”, wskazywał dla niej specjalną rolę do odegrania. Dzielił ją na „konstruktywną” krytykę lansującą konkretne zjawiska, związaną z konkretnymi grupami, artystami, „słuszną w swym mecenasowskim założeniu”, wynikającą ze szczerego „osobistego zaangażowania [krytyka] i [jego] osobistego ryzyka”. Taką opiniotwórczą krytykę uprawiali wybitni znawcy sztuki, zazwyczaj bezpośrednio towarzyszący artystom w ich poszukiwaniach. Był to model krytyki współtworzącej obraz zjawisk artystycznych, w dużej mierze krytyki kreującej świat sztuki, określającej najważniejsze cechy, a zatem aprobatywnej, nie zaś opisującej, recenzenckiej. W polskich warunkach Wojciechowski widział jednak znacznie większą potrzebę stworzenia takiego pisarstwa o sztuce, które nie byłoby wolne od sądów wartościujących, gdyż bez nich krytyka spełnia funkcje wyłącznie informacyjne, a „jeśli w dodatku jest głównie krytyką grzecznościową – to wówczas i w zakresie informacji daje fałszywy obraz rzeczywistości”. Wojciechowski w pełni rozumiał sytuację twórców, ale pisał także o łatwości, z jaką zarówno oni, jak i krytycy przystają na nowoczesność, nie zawsze uświadamiając sobie pułapki owej pokusy. A świadomość ta jest tym bardziej ważna, że nowoczesność niemal całkowicie została utożsamiona z malarstwem abstrakcyjnym, które jednak tylko pozornie wydawało mu się łatwe. Tymczasem – pisze krytyk – ci, którzy tak sądzą, są w błędzie, ponieważ to

<sup>11</sup> A. Wojciechowski, *Ostrożnie – świeżo malowane!*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 2, s. 3.

właśnie sztuka abstrakcyjna „wymaga wielkiej precyzji, drobiazgowych studiów, wymaga konsekwentnego przeprowadzenia całej koncepcji obrazu aż do najdrobniejszych szczegółów”, więcej nawet – „pod względem konsekwencji w budowie obrazu [...] stawia przed twórcą większe wymagania niż wszystkie istniejące dotychczas konwencje artystyczne”, w tym także malarstwo figuratywne, w którym „łatwiej ukryć drobne błędy, nieścisłości, »przemęczenie« pewnych partii, niekonsekwencje kolorystyczne lub kompozycyjne”.

Artykuł Wojciechowskiego bez wątpienia należy uznać za reprezentację poglądów redakcji „Przeglądu Artystycznego”, a zatem poniekąd za wypowiedź programową. Potwierdzałyby to teoretyczne, a raczej metakrytyczne ambicje autora, który zrezygnował z opinii o konkretnych dziełach, kreśląc obraz sytuacji ogólnej.

W drugiej połowie lat 60. projekt tak pojętej awangardy, jako emanacji nowoczesności, poddawany był coraz wyraźniejszej krytyce, podejmując wyzwania zainicjowane w artykule Wojciechowskiego. Okazją do dyskusji były rezultaty organizowanych w Elblągu edycji Biennale (od 1965 roku). Zwłaszcza pierwsza wywołała szeroką refleksję nad kształtowaniem przestrzeni miejskiej w kategoriach eksperymentu artystycznego, obrazując z jednej strony spełnienie utopii awangardowych, a jednocześnie wyzwalając głosy polemiczne.

Elbląskie konfrontacje nowej sztuki z nowego typu mecenatem i odbiorcą społecznym wydają się być może doświadczeniem dużej wagi. Uprzymamnia ono, że aspiracje i próby pokoleń heroicznych awangardy, kojarzące programowo rewolucję socjalną i techniczną z rewolucyjnością sztuki – nie były utopijne<sup>12</sup>.

Atakowano jednak zwłaszcza program Biennale, uwzględniający współpracę artystów z zakładami przemysłowymi oraz nieprzemyślane umieszczenie rzeźb w przestrzeni miejskiej. Zwłaszcza ten pierwszy aspekt, harmonizacji kultury poprzez sztukę nowoczesną, stanowił á rebours interpretację awangardy.

Słowem, impreza, która miała być formą mecenatu artystycznego – pisała Hanna Ptaszkowska – nabrała cech totalitarnej koncepcji artystycznej, wykształciła coś w rodzaju programu. [...] Zawarto w nim prognozę, że zainaugurowana w Elblągu fuzja produkcyjno-artystyczna – jak to: artysta wśród załogi fabrycznej, plastyk w przemyśle itp. – powinna ukształtować nowe kryteria i nowe pojęcie funkcji

sztuki nowoczesnej. Od takich sformułowań wieje groza znana z nie tak dawnych doświadczeń<sup>13</sup>.

W dalszej części artykułu odmiennie interpretowała spuściznę awangardy:

Ogólnie mówiąc, w Elblągu brak było jakichkolwiek obiektów, które byłyby manifestacją negacji, które z użytecznego zrobiłyby nieużyteczne – z racjonalnego – irracjonalne. Słowem, brak realizacji w duchu dadaizmu i nadrealizmu.

W połowie lat 60. utrwałała się perspektywa opisywania awangardy właśnie w duchu dadaizmu i surrealizmu, wyznaczając dwubiegunowy zakres tego pojęcia (konstruktywizm versus surrealizm), poddanego jednak coraz wyraźniejszym kwalifikacjom stylistycznym. Zwieńczeniem tego procesu i rozwinięciem nowych znaczeń był artykuł Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej*. Ten swoisty manifest pokazywał dwie przenikające się orientacje w sztuce lat 60. Pierwsza, określana przez Ludwińskiego jako „destruktywna”, obejmowała działania typu: happening, event, sztuka efemeryczna. Druga, nazwana „konstruktywną”, wskazywała na różnego rodzaju poszukiwania wizualne: environment, multiple, minimal art. Obydwa te nurty dążyły do rozkładu pojęcia dzieła sztuki, „oscylicząc na pograniczu zrobienia niczego”. Konsekwencją tego rozpadu, a także unieważnienia użyteczności pojęcia „tendencja artystyczna”, miała być „sztuka niemożliwa”.

Sztuka niemożliwa – pisał Ludwiński – doprowadziła do takiej sytuacji i takiego przewartościowania zjawisk artystycznych, że powstała potrzeba nowej definicji sztuki w ogóle<sup>14</sup>.

Odniesienie do konceptualizmu stymulowało przewartościowanie tradycyjnych podziałów na techniki, gatunki i tendencje artystyczne. Myślenie o awangardzie w kategoriach sukcesji artystycznej i rekonstrukcji utrwalonej tradycji przyjęło wymiar horyzontalny związany z takimi pojęciami, jak „fakt artystyczny” czy „postawa artystyczna”. Określanie awangardy zbliżyło to pojęcie do praktyki życiowej w szerokim obszarze kultury, pozabawiając obszar sztuki autonomii, a jednocześnie przekształcając zastaną rzeczywistość za pomocą interwencji i wyobraźni artystycznej. Kategoria „sztuki niemożliwej” czy „nieobecnej”, wypełniająca pole znaczeniowe awangardy, zwracała uwagę na pojedyncze działanie i postawę indywidualną,

<sup>13</sup> H. Ptaszkowska, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45.

<sup>14</sup> J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4, s. 51–56.

<sup>12</sup> J. Bogucki, *W Elblągu*, „Kultura” 1965, nr 37, s. 10.

konfrontowaną z regułami sztuki i rzeczywistości, akcentując niepoddającą się konwencjonalizacji aktywność w świecie:

Awangarda żyje tylko wtedy, gdy znajduje się w stanie nieustannego wrzenia i gdy, podważając samą siebie, zamyka sobie bramy do Akademii. Tylko z dala od instytucji awangarda, walcząc ze światem, może opowiedzieć się definitywnie po jego (to jest świata) stronie<sup>15</sup>.

Pojęcie „awangarda” zidentyfikowane z postawą artystyczną ulegało w latach 70. coraz większej dywersyfikacji, stając się elementem sporu o charakterze wartościującym, a zarazem dzieląc środowiska artystyczne. Do wyodrębnienia i ujawnienia, przynajmniej prowizorycznego, wspólnej stylistyki kręgu „galerii autorskich” przyczyniły się teksty Wiesława Borowskiego – krytyczne wobec praktyki artystycznej pierwszej połowy lat 70. Wyrazisty charakter opublikowanych przez niego wypowiedzi, takich jak *Pseudoawangarda*<sup>16</sup> oraz *Wątpliwe autorstwo*<sup>17</sup>, wynikał między innymi ze zderzenia nieuchwytnego i różnorodnego obszaru działań antyinstytucjonalnych pierwszej połowy lat 70. z tradycyjnymi antynomiami: awangarda–pseudoawangarda, oryginał–plagiat, forma–treść, obszar sztuki–obszar praktyki życiowej. Borowski formułował znaczenia awangardy w relacji do tradycji, określając kulturotwórczą rolę awangardy wobec zarysowanych reguł akademickich. Realizowane w Galerii Foksal w tym czasie działania akcentowały rolę instytucji jako archiwum oferującego możliwość kontynuacji i zakreślania tła instytucjonalnego. Pojęcie „awangarda” powróciło do swojego pierwotnego sensu związanego z nowatorstwem, eksperymentem artystycznym, kwestionowaniem konwencji w nowym poszerzonym obszarze praktyk konceptualnych, opartych na tautologicznej analizie mediów.

Z punktu widzenia „galerii autorskich” to zakres krytyki oceniającej, zewnętrznej wobec zjawisk artystycznych, w procesie rekreacji życia artystycznego miał być zastąpiony nową formą wypowiedzi:

Opisowo-wyjaśniająco-oceniające funkcje krytyki artystycznej – pisał Andrzej Pierzgalski – stały się w odniesieniu do nowych form sztuki anachronizmem, zaś jej tradycyjne formy przestały mieć jakikolwiek wpływ na życie artystyczne. W tej situa-

<sup>15</sup> A. Kostołowski, *Podłączenie*, „Odra” 1971, nr 2, s. 79.

<sup>16</sup> W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 18.

<sup>17</sup> Tenże, *Wątpliwe autorstwo*, „Kultura” 1976, nr 6, s. 12–13.

cji jedyną szansą dla krytyka staje się porzucenie wygodnej, ale nieprzydatnej pozycji obserwatora i aktywne włączenie się w wartki nurt współczesnej sztuki. [...] Zasadniczym punktem odniesienia staje się coraz wyraźniej człowiek-artysta, który już nie tylko wytwarza określone dobra, ale przede wszystkim zajmuje się tworzeniem w aspekcie psychologicznym. W związku z tym krytyk [...], jeśli chce skomentować jego działalność, musi posłużyć się językiem sztuki [...], musi [...] stworzyć swój artystyczny komentarz do danego zjawiska w sztuce, komentarz będący nowym zjawiskiem<sup>18</sup>.

Ten postulat, domagający się stworzenia, swoistej „krytyki poetów”, świadczył o erozji kryteriów oceny partykularnych działań artystycznych. Był to czas, kiedy bieguny świadomości twórczej wyznaczały, z jednej strony, paraartystyczne akcje Natalii LL, z drugiej zaś – dosłowny „głos ulicy” w trakcie realizacji *Awangardowego milczenia* Andrzeja Partuma.

Odwołując się do tytułu artykułu Ludwińskiego, można powiedzieć, że „sztuka w epoce postartystycznej” prowokowała także wyobraźnię krytyka. Ludwiński, jeden z najaktywniejszych mediatorów różnych środowisk legitymujących się pochodzeniem awangardowym, twierdził:

Istnieją procesy w świadomości wielu ludzi, które nie są ujawniane przy pomocy żadnych znanych nam środków przekazu. Być może nowa cywilizacja będzie mogła je odbierać drogą zbliżoną do telepatii. Byłby to rodzaj sztuki idealnie powszechnej i idealnie neutralnej. Etapu tego nie da się pokazać. Można go jedynie zasugerować. Byłby on najlepszym zamknięciem tej konstrukcji etapów ewolucji sztuki<sup>19</sup>.

Dyskusje wokół „pseudoawangardy” zmieniły perspektywę ujęcia awangardy, akcentując namysł nad rolą instytucji, galerii, archiwum w kształtowaniu artystycznego i krytycznego dyskursu. Wobec gwałtownych zmian społecznych lat 80. analityczne i hermetyczne działania traciły swoją wyrazistość, prowadząc do wygaśnięcia sporu wokół awangardy. Stały się jednocześnie ważnym tłem dla rekonstrukcji działań awangardowych w wystawach z przełomu XX i XXI wieku (*Re-*

<sup>18</sup> A. Pierzgalski, wypowiedź opublikowana w drukach ulotnych Galerii A-4; cyt. za: B. Stokłosa, „Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946–1976 (Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie)”, rozprawa doktorska pod kier. doc. dra hab. M. Czerwińskiego, Warszawa 1981 (miejsce przechowywania: Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN), s. 414.

<sup>19</sup> J. Ludwiński, *Sztuka niezidentyfikowana* (1975, [89]), [w:] tegoż, *Epoka Błękitu*, Kraków 2003, s. 206.

fleksja konceptualna w sztuce polskiej 1965–1975, CSW Zamek Ujazdowski, 1999; *Autonomiczny ruch konceptualny*, BWA w Lublinie, 2002).

Inne znaczenia w perspektywie historycznej zostały przypisane awangardzie i krytyce artystycznej przez Piotra Piotrowskiego. Odwołując się do *Teorii awangardy* Petera Bürgera, historyk sztuki akcentował użyteczność społecznej i utopijnej wizji awangardy, przekraczającej ramy instytucji sztuki dla opisu zdarzeń i manifestów formułowanych w galerii Foksal w latach 60. i 70. Autor śledził wątek konstruktywistyczny w powojennej sztuce polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem binarnej opozycji awangarda–modernizm w realiach „totalnego (totalitarnego) zawłaszczenia rzeczywistości przez język ideologii (komunistycznej)”. Dialektykę tych pojęć Piotrowski pokazuje na przykładzie ewolucji poglądów na sztukę Stażewskiego, który stając ostatecznie po stronie autonomicznej (modernistycznej) formy, czyni to, zdaniem autora, w reakcji na konkretną rzeczywistość, co powoduje zatarcie ostrych konturów pomiędzy autonomią dzieła i awangardową *praxis*. W „kręgu neokonstruktywizmu” Piotrowski umieszcza również teoretyczne rozważania obecne w środowisku Galerii Foksal. Właśnie autorefleksja, cechująca dokumenty wydawane przez galerię, umiejscawia jej działalność w perspektywie tradycji konstruktywistycznej. Jednak to nie kontestacja instytucji, zdaniem Piotrowskiego, świadczy o specyfice tej galerii, lecz ciągła świadomość „napieć, w jakich galeria [jako instytucja] musi działać”, i tychże napięć ujawnianie. Tylko poprzez „dekonstruowanie” własnego statusu – interpretuje myśl z kręgu Foksalu autor – galeria może ochronić „niezależność” dzieła. O ile w przypadku analizy twórczości Stażewskiego Piotrowski zwracał uwagę na ewolucję jego poglądów na temat relacji pomiędzy obszarami sztuki, rzeczywistości i dominującej ideologii, to przeprowadzona przez niego analiza instytucji artystycznej, par excellence społecznej i bezpośrednio zależnej od tego kontekstu, pokazała, że istotą poczynañ w galerii było „dramatyzowanie mechanizmu sprzeczności, w jakie galeria jest uwikłana i w jakie uwikłana być musi”, by, jak twierdził autor, zarysować w ostateczności utopię „czystego”, niezależnego od „instytucji życia społecznego”, „modernistycznego” dzieła sztuki, reprezentowanego w galerii między innymi poprzez twórczość Stażewskiego<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> P. Piotrowski, *W kręgu neokonstruktywizmu: awangarda i modernizm*, [w:] tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 118–146.

Historyczne spojrzenie harmonizowało jednocześnie z ideą krytyki artystycznej i rolą kuratora w Galerii Foksal<sup>21</sup>. Przelamując formułę krytyki jako swoistego komentarza do twórczości artystycznej, Mariusz Tchorek, Wiesław Borowski i Hanna Ptaszkowska wypracowali szczególny charakter komentarza do działalności galerii. Posługując się poetyką manifestu, w prowadzonej galerii przeformułowali granice pomiędzy wypowiedzią artystyczną a wypowiedzią o sztuce (między innymi manifest *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca*, 1966). Analizując miejsce sztuki i wystawy w praktyce galeryjnej, niejako na bieżąco stosowali awangardowy dyskurs związany z funkcjonowaniem instytucji. Przeprowadzona przez nich krytyka krytyki oraz działań kuratorskich wpisywała się w szerszy plan rewizji instytucji artystycznych w Europie Zachodniej. Zamiast uprzywilejowywać postawę artysty awangardowego, realizowali uniwersalistyczny dyskurs awangardy. Przemodelowali zarazem pojęcia wywiedzione z okresu odwilży – dyskusje wokół „struktury” i „strukturalizmu” posłużyły do opisu miejsca galerii w świecie współczesnym. Kryjące się za tymi pojęciami różne postawy – związane z negacją rzeczywistości oraz wyrażeniem jej istoty – wykorzystali dla uobecnienia dzieła w nieustannie przekształcanym i odnawianym „miejscu” – galerii – przestrzeni par excellence społecznej, gwarantującej jednocześnie autonomię sztuki. Rozszerzając zainteresowania praktyką artystyczną w stronę interpretacji działalności instytucji, wpisali dzieje awangardy w jej postać neoawangardową. Refleksja nad strukturą dzieła – mentalną i instytucjonalną – określiła ekspansję awangardy w latach 70., przekształcając linearnie rozwijającą się historię w różnorodny obszar mikronarracji.

#### BIBLIOGRAFIA

- [*Od Redakcji*], „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 2.  
Bogucki Janusz, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie” 1959, nr 40.  
Bogucki Janusz, *W Elblągu*, „Kultura” 1965, nr 37, s. 10.  
Borowski Wiesław, *Polska rzeźba nowoczesna. Zjawiska najważniejsze*, „Struktury” 1960, nr 9.  
Borowski Wiesław, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 18.  
Borowski Wiesław, *Wątpliwe autorstwo*, „Kultura” 1976, nr 6, s. 12–13.  
Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2006.  
Kostołowski Andrzej, *Podłączenie*, „Odra” 1971, nr 2, s. 79.  
Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, wyd. 2, Warszawa 1988.

<sup>21</sup> M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.

- Lachowski Marcin, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
- Ludwiński Jerzy, *Sztuka niezidentyfikowana (1975, [89])*, [w:] Tenże, *Epoka Błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 206.
- Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971, nr 4, s. 51–56.
- Od Redakcji, „Projekt” 1956, nr 1, s. 2.
- Oseka Andrzej, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 7, s. 3; A. Wojciechowski, *Styl życia i plastyka*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 45, s. 8.
- Pierzgalski Andrzej, wypowiedź opublikowana w drukach ulotnych Galerii A-4; cyt. za: B. Stokłosa, *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976 (Grupy twórcze i tzw. galerie autorskie)*, rozprawa doktorska pod kier. doc. dr hab. M. Czerwińskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1981 (miejsce przechowywania: Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN), s. 414.
- Piotrowski Piotr, *W kręgu neokonstrukturyzmu: awangarda i modernizm*, [w:] tegoż, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 118–146.
- Porębski Mieczysław, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi obrazami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 1, s. 19–37.
- Ptaszkowska Hanna, *Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, „itd” 1965, nr 45.
- Ptaszkowska Hanna, *Klasyka czy awangarda?*, „Struktury” 1959, nr 2;
- Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 1)*, „Struktury” 1959, nr 2;
- Tchorek Mariusz, *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (cz. 2)*, „Struktury” 1959, nr 3.
- Wojciechowski Aleksander, *Ostrożnie – świeżo malowane!*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 2, s. 3.

## STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą opisu zjawiska awangardy w polskiej krytyce artystycznej po 1956 roku. Interpretuje dyskusje nad modelem twórczości artystycznej, a także odtwarza złożony proces różnicowania stanowisk i wypowiedzi krytyków. Dyskurs awangardowy zakorzeniony w nowoczesności okresu „odwilży” ulegał kolejnym przeobrażeniom, od skojarzenia z innowacyjnością formy artystycznej, poprzez odniesienia z jednej strony do wzornictwa przemysłowego, a z drugiej do autonomicznej sfery rozwoju sztuki, stał się wyrazistym elementem debat artystycznych w połowie lat 60. Wtedy został przypisany do twórczości związanej z kształtowaniem przestrzeni wystawowej, akcentującej wymiar procesualny działania artystycznego, wreszcie przypisany efemerycznym manifestacjom z kręgu konceptualizmu.

Wartościujące użycie kategorii awangardy, związanej z suwerennością postawy artystycznej, było konfrontowane jednocześnie ze sztywnymi ramami polityki kulturalnej PRL-u. Zasadniczym obszarem takiej analizy były galerie (określane jako niezależne lub autorskie), powstające na przełomie lat 60. i 70. Ten społeczny i publiczny model twórczości awangardowej przyczynił się do definiowania awangardy w języku współczesnej historii sztuki, przeciwstawiając go autotelicznym właściwościom modernistycznego dzieła.

**Słowa kluczowe:** awangarda, nowoczesność, neoawangarda, pseudoawangarda, Grupa „Zamek”, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, Galeria Foksal, malarstwo strukturalne, struktura, teoria miejsca, konceptualizm

## SUMMARY

### After-War Art Criticism and Avant-Garde

The article tries to describe the phenomenon of avant-garde in Polish art criticism after 1956. It interprets the discussions about the model of artistic work and replays the complicated process of differentiation of the positions and statements of critics. The avant-garde discourse, that was rooted in the modernity of the period of the post-Stalinist thaw, had been systematically transforming, from association with innovation of the artistic form, through references to industrial designing from one side and to the autonomous sphere of art development from the other. It became an expressive element of artistic debates in the middle of the 1960s, it was assigned to the work connected with shaping of the exhibition space, underlining the processual aspect of artistic work; eventually, it was attached to the ephemeral manifestations

from the circles of conceptualism. Usage of the avant-garde category, connected with the independence of the artistic attitude, was confronted with the fixed frames of cultural policy of Communist Poland. Art galleries (recognised as independent or authorial), that started to be created at the turn of the 1960s and the 1970s, became a main area of such analysis. This social and public model of avant-garde work influenced the definition of avant-garde in the language of contemporary history of art, opposed to the autotelic properties of modernist work of art.

**Key words:** avant-garde, modernity, neo-avant-garde, pseudo-avant-garde, “Castle” Group, Elbląg Spatial Form Biennale, Foksal Gallery, structural painting, structure, theory of place, conceptualism