

ANNA MARKOWSKA

WOKÓŁ ROKU 1948: „REWOLUCJA ŁAGODNA” I HISTORIA SZTUKI

REWOLUCJA: GRA Z WŁADZĄ CZY UCIECZKA W BEZPIECZEŃSTWO AUTORYTARYZMU?

Czy da się zwizualizować zaczęta w latach 40. polską rewolucję bez odnośnienia się do obrazów doby socrealizmu? Rewolucja zaczęła się przecież wcześniej niż socrealizm i podwilżową (po roku 1955) ikonografię artystyczną, ściśle związaną z École de Paris, Picassem i sztuką informel – rodzaj dziwnej mimikry, udającej, że nic się nie stało¹ – uznać można za ikonografię wygranej quasi-komunistycznej rewolucji, w jej lokalnej odmianie. Polska powojenna rewolucja jest nierozzerwalnie związana z nowoczesnością, którą rozumiem tu za Walterem L. Adamsonem jako kulturową regenerację poprzez dążenie do nowych wartości, oraz – za Anthonym Giddensem – jako niosącą ze sobą ideę świata otwartego na zmiany poprzez ludzkie interwencje². Z jednej strony podkreślić należy powszechność dążenia do odnowy w omawianym czasie, z drugiej – fakt wytworzenia się w spauperyzowanym i strauumatyzowanym społeczeństwie mechanizmu autorytarnej osobowości, co ze sobą konwenio-

¹ Odnoszę się tu zarówno do książki A. Ledera *Prześlona rewolucja*, jak i do tezy W. Włodarczyka. Badacz pisał o gwałtownym oddalaniu się sfery kultury i doświadczenia politycznego w czasach, gdy na początku lat 50. poluzowano politykę w obszarze plastyki, jednocześnie wzmacniając represje; por. idem, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 33–34.

² W.L. Adamson, *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903–1922*, „The American Historical Review” 1990, 2(95), s. 360; Ch. Pierson, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Cambridge 1998, s. 94. Giddens generalnie wiąże nowoczesność z Zachodem, por. rozdział *Is Modernity a Western Project*, w: idem, *The Consequences of Modernity*, Cambridge 1990, s. 174–176, a oceniając totalitaryzm nazistowski i stalinowski jako jedną z ciemnych stron modernizmu, uznaje, iż doszło tu do konsolidacji władzy politycznej, militarnej oraz ideologicznej w stopniu, jaki był niemożliwy przed powstaniem państw narodowych (ibidem, s. 8).

wało³. Autokraci uwodzą – jak pisał Detlef Oesterreich – oferując moc i wielkość⁴. Hannah Arendt pisała z kolei o ścisłej relacji wojny i rewolucji⁵.

Rolf Reichardt i Hubertus Kohle, zajmujący się obrazowaniem doby Wielkiej Rewolucji Francuskiej, pisali o sejsmicznym przewrocie strukturalnym, w tym m.in. o zrewitalizowaniu tradycyjnej ikonografii poprzez unaocznienie konfliktu, jakim było używanie starych (chrześcijańskich) wzorców, które nie pasowały do wyrażania nowych treści, o zacieraniu granic między klasyczną hierarchią gatunków (malarstwo historyczne, rodzajowe, pejzażowe i portretowe) oraz o polityzacji artystów i o współczesnej tematyce⁶. Także w Polsce Matka Boska zmieniała się w umęczoną Matkę, a męczennicy – choć niezwiązani z Kościołem – nadal przelewali swą krew. Mieliśmy rewolucyjne bluźnierstwa, jak *Matka z zabitym synem* (1949) Andrzeja Wróblewskiego, dla którego wzorcem była ikonografia maryjna i opłakiwanie ofiar rewolucji, bo Elektra – na obrazie Szczęsnego Kowarskiego – obsadzona została w starej/nowej roli przyglądania się zbrodniom popełnionym w imię sprawiedliwości: jest już rok 1947, są to więc prawdopodobnie zbrodnie ojco- i bratobójcze, ułatwione przez wojenną przemoc, a nie lament nad samą wojną.

Typowa dla tużpowojennych czasów tzw. rewolucji łagodnej⁷ była perswazyjna, heterogeniczna formuła wizualna, sugerująca, iż każdy może znaleźć

³ T.W. Adorno, E. Frenkel-Bruswick et al., *The Authoritarian Personality*, New York 1950.

⁴ Badacz podkreślał, że choć tematem interesowali się wcześniej Kant, Hegel i Marks, to dopiero w XX wieku systematycznie badano dobrowolne posłuszeństwo i uległość tak w dużych, jak i małych grupach, por. D. Oesterreich, *Flight into Security: A New Approach and Measure of the Authoritarian Personality*, „Political Psychology” 2005, 2(26), s. 275–297. Na temat tak zwanej autorytarnej osobowości wypowiadali się m.in. filozofowie tzw. szkoły frankfurckiej (m.in. T. Adorno) oraz naukowcy z uniwersytetu Stanforda. Chociaż odpowiedzi jest tu wiele i zależą także od poglądów politycznych, tzw. autorytarnej reakcja związana jest z niemożnością indywidualnego poradzenia sobie w trudnych sytuacjach łączona jest często z pasywnością, ze sztywnym trzymaniem się norm oraz niechęcią do nowości; przyjęte autorytarne normy okazują się mieć moc ochronną i z tego właśnie powodu ludzie nie stronią od nieuprawnionej kontroli. Wskazując sytuacje, w których osoba staje się autonomiczną jednostką lub osobowością autorytarną, i wyjaśniając autorytarną socjalizację, podkreśla się rolę sytuacji ekonomicznej.

⁵ H. Arendt, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Warszawa 2003.

⁶ R. Reichardt, H. Kohle, *Visualising the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-Century France*, tłum. C. Attwood, London 2008, s. 7–8 i 91.

⁷ A. Ostrowski, *Hugo Kołłątaj i łagodna rewolucja 1791 r.*, „Kuźnica” 1945, 4–5, s. 11; J. Borejsza, *Rewolucja łagodna*, „Odrodzenie” 1945, 10–12, przedruk: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, opr. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 1, Warszawa 2016, s. 21–30.

swe miejsce w nowej, odmienionej ojczyźnie: jednoczesne użycie symboli religijnych i komunistycznych podczas wieców Bieruta i Gomułki może tu służyć za przykład. Rewolucja łagodna swoją modelową realizację ukazała na Wystawie Ziem Odzyskanych (WZO), gdzie współżyły formy awangardowe z socrealistycznymi; innym ucieleśnieniem rewolucji *indulgens* była „eksterytorialna ambasada utopii” (określenie Piotra Graczyka⁸) lub „kaplica hermetycznego modernizmu”, jak nazwał ją Jakub Woynarowski, czyli stworzona przez Władysława Strzemińskiego sala neoplastyczna w otwartym w kwietniu 1948 roku Miejskim Muzeum Sztuki w Łodzi – wcielony idealny model doskonale wyrażający, jak pisał Woynarowski, „sprzeczność między dążeniem do petryfikacji dóbr kultury a wciąż żywą potrzebą wyzwiania kreatywnej energii”, przy jednoczesnym buncie przeciw zastanej architekturze budynku⁹. Te dwie realizacje uświadamiają różne strategie rewolucyjne: Strzemiński w obrębie dawnego, historyzującego budynku wykroił część osobną, idealną, sugerując konieczność wyswabadzających cięć w obrębie zastanych organizmów; Jerzy Hryniewiecki, główny projektant WZO, stworzył bardziej przepuszczalne granice, był bardziej otwarty na różnorodność; inaczej wyglądała też w rezultacie sugestia przenoszenia wzorców: wsobny koncept łódzkiego artysty, skupiony na formie i czystej wizualności, był jak najdalszy od idei plebejskiego rozproszenia darów-pamiętek, które kierowani afektem zwiedzający wywozili z Wrocławia, utożsamiając obfitość (a nie: dyscyplinę, jak w przypadku Łodzi) z nowym komunistycznym państwem¹⁰. Badając ikonosferę WZO, szybko dojdzie się do przekonania, iż nie było tu mowy o starciu dwóch uniwersalistycznych – a przy tym rzekomo dychotomicznych – doktryn artystycznych: realizmu socjalistycznego oraz abstrakcyjnego modernizmu, jak to jeszcze niedawno ujął Piotr Piotrowski¹¹. W powyższym kontekście najbardziej nieudana była agitacja komunistyczna trzeciej ważnej wystawy z roku 1948: krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej (WSN), zorganizowanej przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, gdzie podniesiono na wyżyny „indywidualistyczne przeżywanie dziwności”¹², co spuentowała najtrafniej uczestnicząca w wystawie Janina Kraupe: „Kantor właściwie żyje na

⁸ P. Graczyk, *Sala neoplastyczna w Łodzi*, „Kronos” 2015, 3, [plik MOBI], s. 51–52.

⁹ J. Woynarowski, *Taksydermia*, „Kronos” 2015, 3, [b.n.s.].

¹⁰ Afektywną interpretację twórczości artysty daje: L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa 2018.

¹¹ P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018.

¹² J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dziecięcy, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*, „Odrodzenie” 1949, 5, przedruk: *W kręgu lat czterdziestych*, 3, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 32.

Księżycu i wyobraża sobie, że rząd będzie popierał klub egocentryków¹³. Tak czy inaczej, była to oddolna oferta złożona władzy, której towarzyszyło wprowadzanie dużych grup robotników, żołnierzy i tzw. mas ludowych oraz bardzo wyrazista frazeologia rewolucyjna¹⁴. Artyści pragnęli zmian i władzy, chcieli nauczać o historycznym determinizmie, a szukanie przez Kantora za granicą artystycznego hegemonu było oczywistym skutkiem nieprzepracowania ciemności modernistycznego autokratyzmu.

Symbolem „rewolucji łagodnej” został Picasso, popularyzowany w kraju bynajmniej nie tyle ze względu na wartości artystyczne, ile przez fakt, iż był to artysta-członek partii komunistycznej¹⁵. Wskazuje to niewątpliwie, że pragmatyczni zarządcy rewolucją łagodną nie w czysto wizualnej formie widzieli (przynajmniej początkowo) istotę swojego zwycięstwa; najszersze spektrum nowego rewolucyjnego sensorium zaprezentowała WZO, bo nie było tam samej „czystej” i „wysokiej” sztuki.

Jeśli pragniemy opisać polską rewolucję, dochodzi do tego konieczne zniuansowanie metodologii jej dotyczących, wypracowanych we Francji czy w Rosji (ZSRR). Jest to nieodzowne z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze, z powodu swoistej stratygrafii – nawarstwiania się w powojennej Polsce lokalnych potrzeb i postulatów regeneracyjnych nałożonych na imperialną logikę bezwzględnej „pierekowki” (*перековка*¹⁶), oraz po drugie – zasadniczej trudności, jaką rodzi odmienne rozumienie podstawowych słów i pojęć w tych dwóch zakresach: projektu radzieckiego i rodzimego (przy wszelkich zastrzeżeniach co do podobnej dychotomii). Jednym z pomysłów na takie zniuansowanie byłoby unikanie wyjaśnień na podstawie zastanych, binarnie nacechowanych pojęć i zastąpienie etycznie nacechowanej koncepcji ofiar (i prześladowców) bardziej neutralną koncepcją graczy. We wspólnym polu pierekowki i regeneracji nie ma miejsca na binaryzm; co ważne ponadto – jest to jedynie fragment pola sztuki zaraz po wojnie, nieaspirujący do reprezentacji całości, ale też nieograniczający się jedynie do tego, co Maria Dąbrowska

¹³ List Janiny Kraupe do Lili Krasickiej z 29 listopada 1948, za: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Kraków 1998, s. 200.

¹⁴ Otwarcie krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej nastąpiło – jak się wydaje nieprzypadkowo – w momencie, gdy odbywał się Kongres Zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej, por. W. Włodarczyk, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Warszawa 2015, s. 39.

¹⁵ *Oświadczenie Pabla Picassa*, „Kuźnica” [Łódź], 1 czerwca 1945, 1, s. 21. Tamże czytamy: „Stałem się komunistą dlatego, że komuniści to najmężniejsi ludzie w Związku Radzieckim, we Francji, tak samo jak w moim ojczystym kraju. Nigdy nie czułem się bardziej wolny, nigdy nie czułem się bardziej sobą aniżeli teraz, kiedy wstąpiłem do partii”.

¹⁶ Etymologia słowa *перековка* od przekuwania żelaza (stali) – *ковать, выковать*.

w *Przygodach człowieka myślącego* nazwała neotelimenizmem. Nakreślenie niewielkiego obszaru wspólnego (nawet jeśli okazał się pułapką) powoduje, że rewolucja stałaby się wreszcie widoczna wcześniej, już w trakcie wojny i zaraz po niej, a historyk sztuki operujący w jego ramach stałby się jej uczestnikiem. Ten pomysł przyszedł mi do głowy po m.in. badaniach Macieja Szymanowicza¹⁷, który pokazał, jak konserwatywni poznańscy piktorialiści tworzyli zręby stalinowskich struktur. Z kolei badania Karoliny Zychowicz i Szymona Kubiaka pokazują zachodnioeuropejski import socrealizmu i nie pozostawiają wątpliwości, że infiltracji komunizmem i implementacji socrealizmu nie można ograniczyć do importu zza wschodniej granicy¹⁸. Tzw. rewolucja łagodna, bagatelizowany dotąd w badaniach nad sztuką etap zmian w artystycznej infrastrukturze¹⁹, pozwolił zaistnieć wielu heterogenicznym podmiotom i oznaczał, iż w momencie, gdy władza zmieniła środki na bardziej radykalne – gdy po tych *indulgents*, co chcieli różnych i nieskoordynowanych zmian, wkroczyli – obecni przecież cały czas – inspirowani sowietami *enragés*, duża część artystów, działaczy kultury i historyków sztuki – od radykalnej anarchistycznej lewicy po autorytarną i nacjonalistyczną prawicę – ulokowała się już w ramach nowej struktury władzy i w ramach odbudowy kraju ze zniszczeń. Co więcej, czuli się oni współtwórcami tej nowej struktury, w której państwo decydowało się wesprzeć finansowo różne oddolne inicjatywy. Umiarkowany początkowo program o silnych akcentach narodowych spowodował, iż wraz z obietnicami konkretnych finansowych gratyfikacji kulturalny program komunistycznych władz okazał się atrakcyjny nie tylko dla lewicy. Rewolucja łagodna była więc posunięciem makiawelicznym, umożliwiającym rozproszenie władzy, by tym skuteczniej móc ją potem scentralizować. Pokutujący w Polsce koncept, że zły reżim wizualizowany jest przez brzydkie socrealizm, uważam za infantylny. Jest w tym marzenie o niewinności i czystości histo-

¹⁷ Jak napisał Szymanowicz, wywodząca się z Heimatphotographie koncepcja polskiej fotografii ojczystej, sformułowana co prawda przed wojną, ale kontynuowana po roku 1945, nie brała pod uwagę wszystkich – „niewygodnych” – aspektów niemieckiego programu „łączącego się z nazistowską teorią rasową”, por. M. Szymanowicz, *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Poznań 2016, s. 69. Tworzenie struktur instytucjonalnych przez fotografów – będących jednocześnie być może i pragmatystami, i osobowościami autorytarnymi uformowanymi w warunkach strachu i niepewności – łączy się niewątpliwie z koncepcją ekonomicznej podstawy jako źródła wolności i starą zasadą *novus rex, nova lex*, co działało tu synergicznie.

¹⁸ K. Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Warszawa 2014; Sz.P. Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Szczecin 2016.

¹⁹ Jednym z wyjątków jest wystawa w warszawskiej Zachęcie: „Zaraz po wojnie” (2015), por. przyp. 1.

rycznej: magicznie zwizualizowane zło można prosto odrzucić, pozbyć się go jak za dotknięciem różdżki (umieszczając np. w Kozłowiec). Poręczny kozioł ofiarny wykreował miraż, zaczarował świat, w którym łatwiej – i piękniej – było nam żyć. Po tzw. odwilży powrócono do Picassa i wzorców z École de Paris – które były intensywnie obecne w fazie łagodnej. Ikonografia rewolucji skojarzona jednak została jedynie z socrealizmem – związanym z ZSRR, choć to adaptacja sztuki École de Paris wyrażała w Polsce najpełniej zwycięską fazę rewolucji, cynicznie i konsolacyjnie przy tym zacierając jej sowiecką inspirację. Taki dziwny miszmasz bezsilności, pragmatyzmu, dobrych chęci i samozakłamywania stał się podstawą inteligenckiego etosu na wiele kolejnych lat. Teza o estetyzacji doświadczenia rewolucji zgodna jest zresztą z generalną diagnozą Preziosiego, że historia sztuki jest produktem estetyzacji życia społecznego i ucieleśnieniem społecznych pragnień²⁰. Przez to wszystko nie udało się jednak wytworzyć szczepionek przeciw inżynierii społecznej, czyli nie poddano gruntownej refleksji przejścia od modernizmu do komunizmu, a przecież były tu historyczne modele do refleksji: wszak po pierwszej wojnie światowej analogicznie we Włoszech nastąpiło przejście między modernizmem a faszyzmem. Porównanie o tyle zasadne, że łączy je doświadczenie wojny, bo – jak pisał Walter L. Adamson – polityczna sytuacja wytworzona przez wojnę była na wiele sposobów „rewolucyjna” i sprzyjała polityzacji modernizmu oraz łączeniu go z regeneracyjną przemocą²¹.

Wydany w roku 1948 *Zarys dziejów polskiej historii sztuki* Adama Bochnaka niewielu wymienia autorów zainteresowanych sztuką współczesną. Znajduje się wśród nich oczywiście Jan Bołoz Antoniewicz, o którym Bochnak napisał, iż „na parę miesięcy przed śmiercią przemówił na otwarciu wystawy formistów z takim zrozumieniem intencji zwolenników ekspresjonizmu i kubizmu, że wywołało to podziw dla lotności umysłu tego już 64-letniego wielbiiciela renesansu”²². Bochnak podkreślał, że właściwie słuszne jest, iż polscy historycy sztuki nie ziścili wielkiego marzenia Bołoz Antoniewicza o szerszym rozmachu dyscypliny i pracują „przede wszystkim w dziedzinie dziejów sztuki w Polsce, rodzimej czy importowanej, wyjątkowo tylko podejmując tematy w żaden sposób niezwiązane z Polską”. Wedle Bochnaka program Antoniewicza okazał się nierealny, bo polski historyk sztuki „nie może się obejść bez autopsji dzieła sztuki na miejscu”, przeto musiałby podróżować i przebywać długo za granicą. Dlatego zamiast opcji lwowskiej – jak tłumaczył – zwycię-

²⁰ D. Preziosi, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford 2009, s. 495.

²¹ W.L. Adamson, *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge, MA, 1993, s. 219–227.

²² A. Bochnak, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948, s. 29.

żyła opcja krakowska Mariana Sokołowskiego, czyli badanie dzieł dostępnych w Polsce. „Program Sokołowskiego wytrzymał próbę czasu i okazał się żywotnym do dziś” – dobitnie podsumował uczony, a choć wcześniej nie omieszczał zauważyć, iż Sokołowski „długie lata spędził za granicą”, to jednak po powrocie ogłosił obszerną rozprawę *Ruiny na Ostrowie Jeziora Lednicy*. Bochnak w rezultacie uznał, iż w roku 1948 najpilniejszym zadaniem dyscypliny jest pełna inwentaryzacja zabytków i dopiero wówczas zamiast przyczynków zdobyć się będzie można na opracowania ogólniejsze. Jako jeden z ważniejszych problemów historii sztuki wymienił „problem swoistości naszej produkcji artystycznej”, podkreślając iż „jedynie metoda porównawcza”, kładąca nacisk na relacje ze sztuką zagraniczną, jest właściwa²³. Ten sam Bochnak bowiem, który pragmatycznie ograniczał perspektywy badawcze, starał się jednak, by przy trudnościach w podróżowaniu i ogólnej biedzie dać studentom możliwie najszersze spojrzenie na sztukę europejską. W roku akademickim 1947/1948 miał na przykład wykład o barokowej sztuce flamandzkiej²⁴.

HISTORYK SZTUKI WOBEC MASOWYCH WYWŁASZCZEŃ: AMBIWALENCJA W SAMYM SERCU ETOSU

W tużpowojennych programach odbudowy ze zniszczeń i projektach organizacji życia artystycznego kwestia własności nie jest właściwie podnoszona. Jan Zachwatowicz, pisząc o tym, że naród i pomniki kultury to jedno i że wobec zniszczeń wojennych, nie mogąc „zgodzić się na wydarcie nam pomników kultury, będziemy je rekonstruowali, będziemy je odbudowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeśli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci i dostępną w materiałach”²⁵, miał świadomość, że jego koncepcja konserwatorska niekoniecznie jest zgodna z ówczesnym prawem: „Ochrona prawna to są przede wszystkim zakazy, które nie tworzą, lecz regulują. Nie zakazami, lecz pozytywnym, żywym programem zdołamy postawić sprawę zabytków w Polsce na należnym jej poziomie”²⁶. Tadeusz Dobrowolski miał z kolei nadzieję na pojawienie się nowego człowieka:

²³ Ibidem, s. 62.

²⁴ A. Bochnak, *Malarstwo flamandzkie XVII wieku: Rubens – Jordaens – Van Dyck: wykłady uniwersyteckie z r. 1947/48*, Kraków 1949.

²⁵ J. Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, 2, s. 48.

²⁶ Ibidem, s. 50.

Muzea muszą wyjść naprzeciw człowiekowi, skarłałemu w wadliwie ukształtowanych normach życia społecznego, kulturalnie nierozbudzonemu i nieraz leniwemu umysłowo. Również i ów człowiek musi wykazać nieco więcej inicjatywy i zdobyć się na próbę otrząśnięcia się z umysłowej bierności²⁷.

Prometejskie słowa, zwiększające dystans – tak charakterystyczny dla nowoczesnej świadomości – między „przestrzenią doświadczeń” a „horyzontem oczekiwań”²⁸, padały już po prawie dwóch latach od ogłoszenia przez PKWN reformy rolnej, na mocy której teoretycznie dokonywano parcelacji majątków ziemskich, ale praktycznie – wszelkiego typu przywłaszczeń i przejęć, także ruchomości, gdy jeden dysponent gruntów i zasobów ekonomicznych ułatwiał kreowanie nowych wizji. Zapowiedź Zachwatowicza nieliczenia się z prawem padała w Polsce już po dekreście Bieruta z 26 października 1945 roku, który w paragrafie 1 stanowił:

W celu umożliwienia racjonalnego przeprowadzenia odbudowy stolicy i dalszej jej rozbudowy zgodnie z potrzebami Narodu, w szczególności zaś szybkiego dysponowania terenami i właściwego ich wykorzystania, wszelkie grunty na obszarze m.st. Warszawy przechodzą z dniem wejścia w życie niniejszego dekretu na własność gminy m.st. Warszawy²⁹.

A zatem, choć kwestia własności dzieł to sprawa szersza, to po rewolucji w Polsce nabiera specyficznego rysu i warta jest osobnego naświetlenia, w którym ważna jest także ciągłość sięgająca okresu przedwojennego. Już bowiem przedwojenne rozporządzenie Prezydenta RP o opiece nad zabytkami z 6 marca 1928 wydało się wielu niewystarczające³⁰ i przemyślano, jak w odrodzonym kraju mogłoby powstać muzeum zawierające europejskie arcydzieła „bez narażania państwa na duże wydatki lub na wydatki w ogóle i bez naruszania zasad prawnych zagwarantowanych konstytucją”, co doprowadziło do projektu „o obowiązku wystawiania obrazów dawnych mistrzów”, po ich obowiązkowej rejestracji³¹. Wolność woli rozumiana jako zasada sprzeciwiająca się

²⁷ T. Dobrowolski, *Zagadnienie muzealnictwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, 3–4(8), s. 162.

²⁸ Koncepcja R. Kosellecka, *Erfahrungsraum* oraz *Erwartungshorizont* przywoływana przez Habermasa, por. idem, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków 2004, s. 21.

²⁹ Dekret z dnia 26 października 1945 r. o własności i użytkowaniu gruntów na obszarze m.st. Warszawy, opublikowany w Dzienniku Ustaw z 1945, nr 50, poz. 279.

³⁰ Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z 6 marca 1928, Dz.U.R.P. nr 29, poz. 265. Opisano tu m.in. możliwość wywłaszczenia gruntów, na których dokonano odkrycia zabytków na rzecz Państwa oraz możliwość wywłaszczenia samych zabytków.

³¹ H. Gotlib, *Projekt ustawy o przymusie wystawiania obrazów dawnych mistrzów*, „Głos Plastyków” 1932, 4, s. 50.

historycznie zastanemu prawu nie jest możliwa bez rewolucji. Niewątpliwie takie realizacje, jak budowa w stolicy szerokich arterii zamiast wąskich ulic, wymagających respektowania prawa własności, czy odbudowa warszawskiej Starówki, zawierały w sobie również faktor koniecznej (nieodpartej) zmiany: były miejscem przywrócenia sprawiedliwości znajdującej uzasadnienie w możliwościach, jakie dawała rewolucja: „zabytek o przywróconym mu majestacie musi stać się czynnym i pełnić rolę społeczną, jako konieczny element osiedla z pełnią swego oddziaływania” – pisał Zachwatowicz³². Rewolucyjna przestrzeń pojednania w postaci starej formy wypełnionej nową treścią, nastawioną na codzienność (Zachwatowicz pisał o zwróceniu zabytków „czynnemu życiu w starannie opracowanej, właściwej formie architektonicznej”³³), miała przy tym zupełnie inny charakter niż ceremonialny charakter ostentacyjnie wertykalnej i dominującej obcej formy, unieważniającej wszystko to, co było, czym stał się sowiecki Pałac Kultury. Odwoływała się do wizualności, do formy, ale nie były to formy nowe, ale stare, znane – bo tylko ich nowa funkcja mogła zaświadczyć o tym, że tu faktycznie zaszła zmiana. Forma kołał przemoc; czyniła nowość swojską. Celem rewolucji – zarówno francuskiej, październikowej („pierekowki”), jak i zamierzonej, polskiej – była wszak zmiana stosunków społecznych, z których wyłonić się miał nowy człowiek (*homme nouveau*). Naukowa i socjalna neutralizacja działań ekspropriacyjnych sprzyjała jego narodzinom; już w listopadzie 1944 na terenie znacjonalizowanego pałacu Zamoyskich w Kozłówce utworzono muzeum³⁴. Posłużę się jednak innym przykładem: oceną kolekcji Potockich, przejętej przez państwo w październiku 1946 po akcji władz bezpieczeństwa, które odkryły skarby m.in. w klasztorze kamedułów³⁵. W aneksie katalogu *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywozem za granicę* przeczytać można było o podstawie prawnej „zabezpieczenia zbioru”, jego autorzy powoływali się bynajmniej nie tylko na powojenny dekret (z 1 marca 1946, Dz.U.R.P. nr 14, poz. 99), ale również na rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej o opiece nad zabytkami (z 6 marca 1928,

³² Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, s. 48.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Warszawa 2015, s. 10.

³⁵ *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywozem za granicę* [katalog wystawy listopad–grudzień 1946, Muzeum Narodowe], Warszawa 1946. Tekst przewodnika opracowali: Kazimierz Malinowski (malarstwo), Maria Mrozińska (miniatury), Marisa Suchodolska (druki), Stanisław Gebethner (sztuka zdobnicza), Józef Jodłowski i Stanisław Gebethner (pamiątki historyczne i jubilerstwo).

Dz.U.R.P. nr 29, poz. 265). Kazimierz Malinowski (1907–1977), ówczesny kustosz i wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, absolwent Uniwersytetu Poznańskiego i w niedalekiej przyszłości (1948) dyrektor Muzeum Wielkopolskiego, czyli późniejszego Muzeum Narodowego w Poznaniu³⁶, oceniając zbiory malarstwa rodziny Potockich, podniósł na mocy ich zawodowej oceny, iż kolekcja nie była tylko rezultatem jakichś szczególnych potrzeb artystycznych, gdyż duży zespół portretów rodzinnych pokazuje, iż ważnym celem było uwiecznienie wizerunków członków rodziny i zdokumentowanie – jak pisał – „tak istotnej niegdyś ciągłości rodu”³⁷. Jednocześnie, przyglądając się dziewiętnastowiecznym portretom, Malinowski opiniował, iż właśnie z powodu popularności malarstwo portretowe nie odegrało w historii sztuki poważniejszej roli, gdyż – jak podnosił – „w dziejach sztuki ostały się tylko nazwiska malarzy awangardowych”. Dodając, iż nie jest to akurat winą rodziny Potockich, to jednak „gdyby kierowali się nie tyle chęcią uwiecznienia swych wizerunków, ile posiadania wartościowego obrazu, z pewnością portrety ich miałyby wartość ponadczasową i nie zdeprecjonowałyby się po upływie kilkudziesięciu lat do prostej ilustracji panujących swego czasu upodobań”³⁸. Można uznać, iż dostając od władz bezpieczeństwa zlecenie eksperckie historyk sztuki – posługując się praktyką „egzegetyczną i kryptograficzną”³⁹, jako przedstawiciel nauki – potrafił zademonstrować swoją niezależność, nawet gdy w katalogu pisze się o „czujności Władz Bezpieczeństwa Publicznego” pomagającej zachować narodowi swoje skarby⁴⁰ i jest to ta sama władza, która niekoniecznie zajmowała się jedynie ratowaniem skarbów. Taka transakcja ratownicza dyscypliny była możliwa dzięki wsparciu nauki, która neutralizowała – a właściwie waloryzowała pozytywnie – obecność dzieł sztuki w muzeum, nawet gdyby znalazły się tam prawem kaduka. To bowiem akurat nie było istotne, gdy badało się rozwój określonej formy, pytało o to, czego konkretnego w historii może dany obiekt dowieść, gdyż dzieło to okaz będący depozytariuszem określonych danych (*specimen data*) w określonej przestrzeni badawczej (*interrogative field*)⁴¹. Nowoczesna koncepcja transferu wielkiej ilości dzieł sztuki, które utraciwszy swój habitat, zostały umiejscowione w nowych warunkach, aby służyły edukacji obywateli, to pomysł tyleż rewolu-

³⁶ H. Kondziela, *Malinowski Kazimierz (1907–1977)*, w: *Polski Słownik Biograficzny Konserwatorów Zabytków*, Poznań 2000, 1, s. 47–49.

³⁷ *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, s. 3.

³⁸ *Ibidem*, s. 16.

³⁹ D. Preziosi, *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” 1992, 2(18), s. 374.

⁴⁰ *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, s. 55.

⁴¹ „specimen of data” oraz „interrogative field” to określenia Preziosiego, w: *idem, The Question of Art History*, s. 375.

cji, co nauki z jej „laboratoriami” wiedzy, czyli uprzywilejowanymi przestrzeniami badawczymi zadającymi właściwe pytania. Sugerując, że władze bezpieczeństwa przejęły też osobiste pamiątki rodzinne, Malinowski był nawet w stanie – na gruncie dyscypliny – podjąć dyskusję o zasadności całości przejęcia. Jednak zaklasyfikowanie wzmiankowanych nieocenionych najwyżej portretów do działu sztuki zdobniczej jako materiałów ilustrujących dzieje kostiumu i stroju wskazywało raczej na uniwersalizm nauki o sztuce, w której każda pamiątka rodzinna może zostać eksponatem muzealnym i zostać sklasyfikowana – w oderwaniu od swojego dotychczasowego celu – jako dokument, w tym konkretnym przypadku – o charakterze kostiumologicznym. Duma z dyscypliny, która wyzwala z dawnych partykularnych celów ku celom uniwersalno-naukowym, przebija też przy ocenie „replik lub kopii z epoki” Rafaela, Andrei del Sarto i Giorgionego, gdyż mając znaczenie artystyczne oraz dydaktyczne, malowidła te kupione zostały jako oryginały i „dopiero precyzyjne znanstwo naszych czasów pozwala w nich widzieć znamiona pośredniego autorstwa”⁴². W inne tony, związane z dziedzictwem narodowym, uderzył w tej samej publikacji Stanisław Gebethner, opisujący kolekcję pasów kontuszowych: wobec zniszczenia przedwojennej kolekcji Muzeum Narodowego, przejęty zbiór stał się „jedynym tego rodzaju w całej Polsce”⁴³. Można więc powiedzieć, iż upaństwowienie zbiorów prywatnych w obliczu narodowej apokalipsy stało się – przynajmniej dla części inteligencji – rzeczą samą przez się zrozumiałą. Kwestia włączenia obiektów w przestrzeń nauki i uruchomienia procedur eksperckich była tak ważna, bo w ostatecznym rachunku mogła służyć unieważnianiu własności. Nauka została zatem wykorzystana do rewolucji, a nowoczesność – dzięki teleologicznym konstrukcjom historycznym – pozwoliła „zaryglować przyszłość jako źródło niepokoju”⁴⁴. Z kolei „magiczny urok konieczności historycznej”⁴⁵ pozwolił nie tylko nie zauważyć rewolucji, ale przemienić w mobilizację w imię szczytnego zbiorowego obowiązku. Nie aspirując do roli prawodawcy, a pozycjonując się w roli tłumacza, historyk sztuki zajął przestrzeń Hermesa w kitlu oddziału ratownictwa, nie tracąc z horyzontu innego świata, który (teoretycznie) tylko dzięki niemu zostaje ocalony. Ustanawiając swą autonomię, ratownik-hermeneuta paradoksalnie potwierdza w istocie oświeceniowe zerwanie z tradycją i autorytarne samostanowienie swojej wyjątkowej rangi, której nie może mu nadać nikt inny jak on sam. Historyk sztuki, wspierając nowoczesność, akceptował

⁴² *Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich...*, s. 5.

⁴³ *Ibidem*, s. 28.

⁴⁴ Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, s. 22.

⁴⁵ H. Arendt, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Warszawa 2003, s. 67.

oświeceniowe ideały separacji-specjalizacji, o których tyle pisał później m.in. Habermas, próbując zaradzić pomyłce i nieszczęściu nowoczesności, zdefiniowanej przezeń jako powstanie trzech autonomicznych sfer (instytucjonalnych dziedzin aktywności): nauki, moralności i prawa oraz sztuki wedle sobie właściwych prawideł. Filozof w domenie sztuki sprecyzował problem nowoczesności jako eksperckie i przez to samoutwierdzające się podejście do kultury oraz instytucjonalizację celowo racjonalnego działania administracyjnego, skutkującą uniwersalizacją norm i nową mitologią w służbie idei. Wyjściem może być – jego zdaniem – model działania nastawiony na porozumienie, koordynację wzajemnych planów uczestników interakcji i rezygnacja z nastawienia uprzywilejowanego. Giddens pisał z kolei m.in. o funkcjonalnej specjalizacji oraz o systemie eksperckim, w którym pokłada się zaufanie (choć nie można go samemu zweryfikować), co prowadzi do unieważnienia relacji społecznych zależnych od bezpośredniego kontekstu, czyli do separacji czasu i przestrzeni oraz zniesienia umocowania systemu społecznego w konkretnych realiach (tzw. *disembedding*)⁴⁶. Nieosobowa natura ekspertyzy powodowała, że ekspert operował w abstrakcyjnym czasie i przestrzeni, niezdeternowany przez konkretny kontekst i lokalność; wymeldowywał się z tu i teraz, czyli po pierwsze – oddalał się od lokalnej tradycji, oraz po drugie – wznosił się ponad wulgarność zawłaszczeń służby bezpieczeństwa, choć przecież (to prawdziwy paradoks!) relacja z nią oparta być musiała na relacji zaufania (Giddensowski *trust*) jako katalizatorze symbolicznych środków wymiany. Zaufanie to nie opierało się na uczciwości moralnej, a jedynie na wierze w poprawność zasad. W systemach totalitarnych czy quasi-totalitarnych – gdy dodatkowo złamana została zasada zaufania – podważone zostały zarówno symboliczne środki wymiany, jak i wiara w poprawność zasad. Skoro wewnętrzna referencjalność skonstruowanych norm i standardów eksperckich unika wszelkich relacji poza określoną specjalistyczną domeną – innymi słowy bez Boga lub idei Boga oraz bez konkretnych ludzi ulokowanych tu i teraz – system ekspercki przeniesiony w abstrakcyjny czas i przestrzeń służyć począł samemu sobie. Przedefiniowaniu ulec musiała sztuka, nieodwołalnie stając się częścią zamkniętego systemu eksperckiego, który miał rację bytu o tyle, o ile służył władzy, a nie ludziom w określonym czasie i miejscu. Opisując kolekcję Potockich za pomocą pewników swej dyscypliny, uczony uzyskiwał racjonalną spójność i maksymalną pewność co do uzyskanych wniosków; znacznie większą niż gdyby rozpatrywał kolekcję np. pod kątem tego, czym była dla członków rodziny w konkretnych momentach ich życia. Cienistość

⁴⁶ A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge 1991, od s. 21. Polskie wydanie: *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.

modernizmu oczywista jest w jej uniwersalnym aspekcie, lecz w relacji do systemu implementowanego po wojnie można mówić wręcz o tragizmie. Ten tragizm rozpoznaję w rozpięciu dyscypliny między chęcią skupienia się na opcji krajowej (czyli służeniu lokalnej społeczności po traumatycznych doświadczeniach wojennych) z nadzieją, że będzie to możliwe przy niepodważaniu eksperckich fundamentów dyscypliny, oddalających sztukę od ludzi. Na szczęście – w PRL-u – nie można mówić o szczelności systemu. Niemniej, relacja „ustrukturuwana przez system krzyżujących się perspektyw mówców, słuchaczy i aktualnie nieuczestniczących obecnych”⁴⁷ nie mogła zaistnieć w sytuacji, gdy zdziętkowane mieszczaństwo uzależniano od wszechwładzy państwa, niszczo ziemiaństwo, obrabowując ich z własności na rzecz „ludu” i konstruowano retorycznie ów „lud”.

SZTUKA LUDOWA A ART BRUT – W POSZUKIWANIU PRZECIWHISTORII

Jeśli zgodzimy się ze stwierdzeniem Foucault, iż opowiadanie historii długo było spokrewnione z rytuałami władzy i stało się rodzajem ceremonii ją uzasadniającej i umacniającej – jako dyskurs blasku – rola i sposób przedstawienia przedmiotu władzy staje się miejscem rozstajnych dróg – czy stajemy po stronie Tytusa Liwiusza, czy Biblii⁴⁸. Sztuka ludowa jest dzisiaj przedmiotem analiz *critical folklore studies*, poddającym refleksji „zdolność do decydującego wkładu w krytykę władzy i dominujących lub uciskających obyczajności” i retorykę ludowości, mającą wkład w ukonstytuowanie się społecznego ładu⁴⁹; pamiętać bowiem należy, że powiązany z ludowością koncept „prymitywizmu” związany był z ideologicznym konstruktem towarzyszącym imperialnym podbojom⁵⁰, implikując odmienne podejście do czasu i historii. Krytyczna historia ludowości pisana jest zatem przez tych, co nie dowierzają potomkom Tytusa Liwiusza. W tej domenie umieścić można wnikliwe analizy Piotra Korduby: refleksję nad splotem nowoczesności i lokalnego „prymitywu”. Już sam tytuł jego książki *Ludowość na sprzedaż* wskazuje, iż autor nie omija kwestii instrumentalizacji sztuki ludowej, włączania jej w szersze kon-

⁴⁷ Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, s. 337.

⁴⁸ Odwołuję się do: M. Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976*, w: idem, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, od s. 71.

⁴⁹ S.O. Gencarella, *Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies*, „The Journal of American Folklore” 2009, 122(484), s. 173.

⁵⁰ M. Antliff, P. Leighton, *Primitivism*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago 2003, s. 217.

cepcje rozwoju ekonomicznego, gustu, wizji społecznych. Korduba ukazuje wiele takich uwikłań, pisząc m.in. o ludomańskich potknięciach, secesyjnej lub artdekwowskiej „ondulacji” w kontekście dochodzących do głosu nurtów awangardowych, o rozwoju turystyki i chęci przeżycia czegoś „autentycznego”, o wprzęgnięciu się w ruchy niechętnie maszynie i rozwojowi przemysłowemu oraz o mieście powodującym rzekomo rozkład moralny, o wiejskiej biedzie konserwującej tradycję i związanej z tym etnograficznym konceptem apoteozowania izolacji artystycznej oraz konceptem przeciwnym, apostołskim i ekonomicznym jednocześnie, polegającym na zachęcaniu inteligencji do wprowadzania dzieł przemysłu ludowego do własnych mieszkań celem wspomagania wychodzenia wsi z nędzy, o wyjaławianiu inwencji poprzez system chałupniczy, wreszcie – o roli państwowych instytucji, które jeszcze przed wojną wzięły na siebie rolę strażnika tradycji⁵¹. Można uznać, iż Korduba pokazał wnikliwie, co z twórczością ludową zrobiłby najprawdopodobniej Tytus Liwiusz; zgodnie z założeniami pracy i jej tytułem nie pojawia się wszak „historia biblijna” ludowości, choć dogłębna i wszechstronna krytyka ludowości na sprzedaż – będąca rodzajem kolektywnej fantazji na temat „ludu”, która przez swą retoryczną perswazyjność ukonstytuowała w PRL-u komunikację między miastem a wsią – zostawiła niewątpliwie przestrzeń na taką przeciw-historię (by znów użyć terminu Foucault). Sprawą, która interesuje mnie na styku sztuki ludowej i wyłaniającej się zaraz po wojnie koncepcji *art brut* (będącej w dyskursie rodzajem wiedzy nieujarzmionej, „autentycznej”), jest zatem nieuchronnie funkcja pamięci: nie – zapobieganie zapomnieniu, ale ukazywanie tego, co zostało, zdaniem Foucault, „starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane”⁵². Korduba pisze bowiem – ustami Heleny Schrammówny (zm. 1942) – o napięciu między oświecaniem ludu a uświadamianiem inteligenta, że edukacja służyć może gubieniu przez twórcę ludowego jego pierwotnych umiejętności⁵³. Zaskakujący wniosek, jaki autor wysnuł ze śledzenia koncepcji sztuki ludowej w okresie międzywojennym, polega na podkreśleniu kluczowej roli zarówno przed-, jak i powojennego państwa w projekcie popierania przemysłu ludowego: centralistyczny i monopolistyczny charakter wsparcia ludowości, „poddający przemysł ludowy państwu zarówno pod względem finansowej, jak i merytorycznej kontroli, sprzyjał wykorzystaniu zdobytych już doświadczeń czy wręcz dopasowaniu go do powojennej organi-

⁵¹ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

⁵² Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976*, s. 77.

⁵³ Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, s. 60 i 55.

zacji zagadnienia w komunistycznej Polsce”⁵⁴. Zanim jednak zajmę się wzajemnymi korzyściami, jakie świadczyli sobie komunistyczne państwo i antykomunistycznie nastawiona inteligencja w zakresie sztuki ludowej, chcę podjąć wątek poszukiwań tzw. autentycznej kultury ludowej, która interesowała po wojnie badaczy całej Europy, w kontekście rozkładu imperialnych mocarstw oraz kolonizacyjnej orientalizacji i egzotykcji kultury ludowej. Przykładem może być pobyt Claude’a Lévi-Straussa w Nowym Jorku (1941–1945), zainteresowanie sztuką nieprofesjonalną i tym, co nie wiąże się z „kulturowym przemysłem” w ujęciu Adorna; tu ważne były relacje z surrealistami oraz Indianami. Lévi-Strauss w obmyśleniu strukturalnej antropologii i związanej z nią niehierarchicznej koncepcji sztuki skorzystał zarówno z konieczności tworzenia dla procesu kreacji „nieprawdopodobnych zestawień” surrealistów, jak i z przechadzek po zaułkach imigranckiego Nowego Jorku, wykładów Romana Jacobsona, pomniejszających rolę autora, oraz z przemysła stworzonej przez Franza Boasa Northwest Coast Indian Gallery w tamtejszym Muzeum Historii Naturalnej; nie bez znaczenia było także zapoznanie się ze sztuką więźniów⁵⁵. Po powrocie do Paryża uczony stał się członkiem Compagnie de l’art brut i zwiedził wystawę „L’Art Brut préféé aux arts culturels” (1949, Galerie René Drouin). Mniej więcej w tym samym czasie (od grudnia 1948 do lutego 1949) w Musée National d’Art Moderne trwała „Wystawa Polskiej Sztuki Ludowej i Przemysłu Artystycznego”, zorganizowana przez założone przez Wandę Telakowską Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji. Dla Dubuffeta sztuka surowa nie była oczywiście związana z produkcją; była nadzieją na przekroczenie narodowych animozji i historycznych uwarunkowań; może być rozpatrywana w kontekście „estetyki bezdomności” T.J. Demosa i jako ostatni „inny” modernizmu⁵⁶. Jakkolwiek dzisiaj negatywnie

⁵⁴ Ibidem, s. 132. Korduba nie zaznacza co prawda, czy polska sztuka ludowa w ramach Cepelii skupiała się na wzorach tych narodów, które wchodziły w skład przedwojennej Rzeczypospolitej, wydaje się jednak, że oczywista była tu (a przez to znaturalizowana) pozbawiona krytyczności geografia, nastawiona na wzorcotwórczą rolę terenów Podhala i Polski centralnej; jeśli tak – odnosiłaby się do konstruowania „narodu” i „ludu” w ramach pojałtańskiego porządku, wymagającego – w ramach lojalności w stosunku do ZSRR – amnezji, gdy chodzi o wszystko, co zostało za Bugiem. Skoro Dulski musiał chodzić po wojnie na kopiec Kościuszki (a nie na lwowski kopiec Unii Lubelskiej), ludowość definiowała się przez Kurpie i okolice.

⁵⁵ K. Minturn, *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut*, „RES: Anthropology and Aesthetics” 2004, 46, s. 247–258; por. też: J. Clifford, *On Collecting Art and Culture*, w: *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, red. R. Ferguson, M. Gevert et al., Cambridge, Mass., 1990, od s. 156.

⁵⁶ Minturn, *Dubuffet, Lévi-Strauss...*, s. 255 i 258.

oceniaamy stereotypowego w swej patologii „innego”, różniącego się od „normalnego” twórcy⁵⁷, a także dziewiczo nieskalaną koncepcję *art brut* Dubuffeta, to w konkretnym historycznym momencie po wojnie rzecz toczyła się o inkluzywność europejskiej kultury i o niedawanie (poprzez sztukę) wzorców dominacji, w tym także o kulturowe formowanie w kontrze wobec autorytarnych koncepcji nowoczesności; ten krytyczny aspekt był charakterystyczny nie tylko dla *art brut*, ale również m.in. dla grupy Cobra (1948–1951) i tych jej członków, którzy tworzyli później ruch sytuacjonistów. Foucault pisze o przeciw-historii w związku z jej potencjałem „odszyfrowania, odgrzebania sekretu, odwrócenia podstęp, odzyskania przeinaczonej i sfłumionej wiedzy”⁵⁸, o jej wymiarze rewolucyjnym. Choć warto by dogłębniej zbadać, czy rodzimy „prymityw” nie został wykorzystany jako ezopowy język przeciw-historii, to roboczo można jednak postawić tezę, że tego typu myślenie było jak najodleglejsze dla polskich historyków sztuki. „Ludowość na sprzedaż” jest prawdziwym paradoksem – jest kontynuacją przedwojennego dyskursu władzy przejętego przez komunistyczne państwo i jego powojenną rewolucję. Dubuffet w swej retoryce ludowej naiwności posługiwał się narzędziami krytycznymi wobec racjonalnego projektu nowoczesności z jego wzorcami dominacji⁵⁹. Dubuffet wierny był ideom „niewykastrowanej”, nieudomowionej koncepcji kultury – bliskiej także surrealismom – jako zawierającej emancypacyjny, rewolucyjny potencjał, zupełnie zatracony przez uporządkowaną oświeceniową edukację⁶⁰. Co więcej, jeżdżąc do Afryki, ani myślał czerpać ze sztuki galijskiej, zbyt oczywista byłaby paralela z nazistowską ideologią *Blut und Boden*. *Art brut* uznać więc można za przeciw-historię; na gruncie historii sztuki w Polsce mogła być nią nauka uprawiana przez Aleksandra Jackowskiego, kulminująca w wystawie „Inni”

⁵⁷ *The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, red. M.D. Hall, E.W. Metcalf, Jr., Washington 1994; G.A. Fine, *Self Taught Art and the Culture of Authenticity*, Chicago 2004; por. D. Wojcik, *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity*, „Western Folklore” 2008, 2/3(67), s. 179–180.

⁵⁸ Foucault, *Wykład z 28 stycznia 1976*, s. 78.

⁵⁹ Za przykład służyć może seria asamblaży, w których wykorzystywał upolowane motyle. Prowokacją była ich hekatomba dla celów artystycznych: w logice nowoczesności wydawać się mogła bezsensowna (czyli ekonomicznie nieuzasadniona, niefunkcjonalna), a także sam pomysł tworzenia wizerunków ludzi upodabniających się do owadów (które z kolei – posługując się batesowską mimikrą, charakterystyczną dla istot bezbronnych – obnażały swoją żalostną bezsilność). Wszystkie te zabiegi służyły jednak polemice z koncepcją „ludu”, wprzęgniętego w jakiegokolwiek instrumentalnie go traktujące projekty, por. S.K. Rich, *Jean Dubuffet: The Butterfly Man*, „October” 2007, 119, s. 46–74.

⁶⁰ L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago 2001, s. 149–151.

w warszawskiej Zachęcie w 1965 roku⁶¹. Włączanie – jak pisał Jackowski, który był kuratorem wystawy – „wzgardzanych” i „niedostrzeżonych” możliwe było – tłumaczył – dzięki przemianom sztuki⁶², jednak zamiarem badacza nie było w żaden sposób podważenie jej hierarchii. „Innych” nazwać można by było wedle kuratora po prostu amatorami, dyletantami, malarzami niedzielnymi lub prymitywami, jednak nazwa „inni” jest najadekwatniejsza, gdyż chodzi o ludzi zdolnych wykreować swój odrębny świat, różniący ich od twórców ludowych, działających w obrębie określonej grupy regionalnej (np. podhalańskiej lub kurpiowskiej). „Inni” nie mają wspólnej więzi i Jackowski, pokazując tu spektrum „od pogranicza twórczości ludowo-odpułtowskiej [...] do [...] amatorów z kręgu przedmieść i małych miasteczek, twórczości górników, robotników, rzemieślników”, by dyskretnie włączyć tu – poprzez czynnik cierpienia – ludzi z niepełnosprawnościami psychicznymi. Faktycznie ilość nieszczęść, jaka przydarzyła się „innym”, budzić musiała poruszenie: urodzeni zazwyczaj w skrajnej biedzie, wstrząsani depresjami, „epilepsją, objawami lunatyzmu”, chorzy i kalecy, osamotnieni i załamani, nieznający swych poległych na wojnie ojców, skończyli najczęściej ledwie 7 klas szkoły podstawowej, bo „trzeba bowiem było pracować, aby pomóc dziadkom” lub chorej matce i rodzeństwu, choć bywało, iż zwalniani byli z pracy za udział w strajku, dziś często – starzy i zmęczeni – nie mogą już pracować, „tyle co w ogrodzie”⁶³. Dzięki kategorii „inności” galeria Zachęty w czasach rozkwitu naukowego ateizmu zapełnić się mogła m.in. wizjami religijnymi; można było ponadto sproblematyzować twórczość Marii Blumenfeld, pielęgniarki związanej z inspirującym się sztuką surową Jerzym Pankiem, i pozwolić mówić wszystkim wymienionym w katalogu osobom własnym głosem, choć przetworzonym przez instancję sztuki nowoczesnej w postaci galerii sztuki. Teoretycznie oddanie głosu Blumenfeld to odesłanie do innego świata, który nie uzyskał prawomocności i miał potencjał odwołania się do historii rewindykacyjnej oraz insurekcyjnej; ale te światy mogły się spotkać jedynie w sytuacji wertykalnej zależności. Można zauważyć, iż koncepcja „innych” wprowadza trzeci głos w starciu z koncepcją „ludowości na sprzedaż”, o której pisał Korduba, osadzając ją w ramach centralizowanej kontroli państwa, oraz z etnograficzną koncepcją naukowych badań regionalnych. „Inni” Jackowskiego nie są modelem dla

⁶¹ O wystawie: G. Świtek, „Inni” w *kanonie nowoczesności*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016, s. 171–179.

⁶² A. Jackowski [b.t.], *Inni. Od Nikifora do Głowackiej*, oprac. A. Jackowski [katalog wystawy, Zachęta], Warszawa 1965, [b.n.s.].

⁶³ Życiorys skompilowany na podstawie biogramów twórców zamieszczonych ibidem.

regeneracji narodu, bo źródło ich sztuki jest często w chorobie. Jackowski połączył to, co Anglosasi nazywają *primitivism*, który – jak pisał Davis MacLagan – prześladuje europejską kulturę od zewnątrz, oraz *outsider art* odnoszącą się do tego, co istnieje w obrębie tej kultury⁶⁴. Jednak choć „inni” Jackowskiego w tym zakresie zdają się być przepracowaniem traumy nazistowskich wystaw „sztuki zdegenerowanej” z lat 30., to trzeba zauważyć, iż są to nade wszystko ludzie, którym należy się współczucie (takiego podejścia zdecydowanie nie miał Dubuffet); co więcej, rodzimy „prymityw” powinienn, co prawda, zostać wyeksponowany i ochroniony, ale w ramach protektoratu oczywista jest jego kulturowa bezsilność i miejsce na marginesie⁶⁵. Dosadne szczegóły z życia czyniły z „innych” niestety swoistą zmedykalizowaną i uklasowaną menażerię, szczęśliwie jednak ten ambiwalentny obraz został całkowicie przesłonięty przez starannie zaaranżowaną i zaskakującą scenografię wystawy: ustawiono na podłodze, w przestrzeni wystawowej, całopostaciowe, naturalnej wielkości fotografie artystów, co powodowało – jak pisała Gabriela Świtek – że „widzowie przechadzali się między fotografiami artystów [...] – niemal bezpośrednio spotykając się z «innymi»”⁶⁶. Nie zmieniło to jednak ideologicznej nadbudowy: „uludowiani” (określenie Joanny Kordjak⁶⁷) „inni” powtarzają i utwierdzają wszystkie hierarchie powstałe na dychoomicznie skonstruowanej retoryce cywilizowany–prymitywny: przemawiają mitycznym językiem niezależnym od historii, należą do klasy niższej (najwidoczniej żaden zdeklasowany arystokrata nie zajął się z rozpaczą sztuką⁶⁸), jest w tej grupie stosunkowo dużo kobiet (wszak „kobiece do męskiego ma się tak jak natura do kultury”⁶⁹). Nawet rytuały grupy Hruszki, które wzięły się

⁶⁴ D. MacLagan, *Outsiders or Insiders*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, red. S. Hiller, London–New York 2005, s. 18.

⁶⁵ Ciekawy jest w tym kontekście podział Piotra Juskiewicza, wyodrębniający dwa stanowiska względem sztuki ludowej w PRL-u: etnograficzne (ochronne) i nowoczesne, w obu przypadkach inna była „relacja między sztuką ludową a sztuką wysoką i kulturą popularną, z naciskiem na ochronę tradycyjnych form przed niekorzystnym wpływem współczesnej cywilizacji i nowoczesnej kultury”, za: P. Juskiewicz, *Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara*, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 194.

⁶⁶ Świtek, „Inni” w *kanonie nowoczesności*, s. 177–178.

⁶⁷ J. Kordjak, *Polska – kraj folkloru?*, w: *Polska – kraj folkloru?*, Warszawa 2016, s. 23.

⁶⁸ Wyjątkiem z klasy średniej jest urodzona w Łucku i związana po wojnie z Krakowem (m.in. jako modelka w ASP) Irena Trzaskowska, której ojciec był oficerem, a matka dentystką. Dominacja robotników w obszarze tzw. sztuki naiwnej to oczywiście konstrukcja ideologiczna. Por. K. Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Warszawa 1975, s. 12.

⁶⁹ Antliff, Leighton, *Primitivism*, s. 220.

– jak tłumaczył założyciel – z „błędów zakonników z Jasnej Góry”, a na które się osobiście napatrzył w klasztorze ojców paulinów – były ukazane w świetle taniej sensacji („drgawki” w czasie transu) i egzotycznej w PRL-u obrazy uczuć religijnych, zakończonej procesem karnym w dawno minionym roku 1912. Jeśli ponadto przypomnimy, iż Cepelia stała się społeczną enklawą dla zatrudniania tam przedstawicieli dawnej inteligencji, ziemiaństwa i arystokracji – gdyż panie z towarzystwa gwarantowały „kulturalną obsługę i znajomość języków obcych”⁷⁰, tym jaśniejszy stanie się klasowy kontekst *Innych*. Choć zatem wypunktowane tu relacje sztuki ludowej i *art brut* wymagają dalszych analiz, na podstawie zasygnalizowanych tu kwestii można przyjąć robocze podsumowanie, iż powojenna kontynuacja ścisłego związku państwa i ludowości – niegdysiejsze marzenie dziewiętnastowiecznych projektów politycznych o rezurekcji polskiej państwowości i „stawka w grze”, jak ująłby to Foucault – na polu historii sztuki sprowadziła się do przejścia autokratycznych praktyk. Czy jednak tym razem stawką w grze było jedynie ograniczenie komunistycznych władz, to kwestia ciągle nie dość wyraźnie naświetlona.

PODSUMOWANIE

Pragmatyczny program Bochnaka, by zajmować się jedynie sztuką polską wraz ze wzniesieniem żelaznej kurtyny, oznaczał zapaść, której nie mógł przewidzieć: edukację dwóch pokoleń historyków sztuki na czarno-białych reprodukcjach, jednoczesną prowincjonalizację dyscypliny i niezwykle elitarne umiędzynarodowienie wybranych jednostek oraz recepcję ze światowej sztuki współczesnej jedynie określonych treści filtrowanych przez ekspertów oraz związaną z tym anihilację innych dyskursów niż te aprobowane przez państwo. Przy narodowym ujednoczeniu obywateli zajmowanie się sztuką polską oznaczało przyuczanie do monofonii. Denazyfikacja Niemiec poskutkowała otwarciem się na radykalne poszukiwania artystyczne, umiędzynarodowieniem dyskursu sztuki współczesnej (Paik i Cage, zapraszani do Niemiec i ku aprobacie Niemców, „preparowali” ich wspinała fortepiany), komunikacja zainteresowana była estetyzacją systemu i jego unifikacją w ramach naukowej racjonalizacji i autokratycznego zarządzania. Mimo rewolucji społecznej klasowy podział na etnografię i sztukę wysoką nie został zachwiany – to prawdziwy paradoks, że podważenia separacji na muzea sztuk pięknych i etnograficzne uczyć się musieliśmy – jako kraj „demokracji ludowej” – od tzw. Zachodu. Ścisłe relacje sztuki i państwa – budzące pewne nadzieje zaraz

⁷⁰ Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, s. 149.

po wojnie – są niestety *per fas et nefas* nadal kluczowe dla polskiej kultury, konieczna dywersyfikacja nawet po roku 1989 nie nastąpiła w zbyt dużym zakresie: niemal wszystkie prywatne galerie czerpią dzisiaj z dotacji państwowych, gdyż postkomunistyczni arywiści nie dowiedzieli się w postkomunistycznych szkołach, co mogliby robić dla poszerzania horyzontów myślowych, zachęcania do podejmowania wyzwań i dobra wspólnego. Dla Malinowskiego dzieło sztuki było materialnym dowodem w polu badawczym (samodzielnym *locus* ludzkiej kreatywności i estetycznej ekspresji oraz okazem ludzkiej kultury⁷¹), gdzie stawiano określone – legitymizowane przez tradycję historii sztuki – pytania. Umieszczenie dzieła sztuki w tym polu było ostatecznym celem dzieła. Kwestia własności w tej laboratoryjnej przestrzeni była problemem nienależącym do horyzontu badawczego. Używanie dzieł przez rodzinę Potockich i ich podrzędne, partykularne cele (np. używanie do praktyk religijnych, zabawy, różnych codziennych aktywności lub wspomnienia przodków) powinny ustąpić majestatowi nauki. Rewolucja – jak można domniemywać – mogła dostarczać kolejne okazy-dowody, dzięki którym narracje historii sztuki stawałyby się coraz doskonalsze. Dla Jackowskiego z kolei „inni” w galerii ewokowali pytania dotyczące statusu ich faktycznej obecności: naturalnej wielkości fotografie były kompromisem między skompromitowanym w etnografii ludzkim zoo a całkowitą nieobecnością i przejściem głosu przez obiektywną naukę. W przeciwieństwie do konieczności implikowanej przez historię sztuki odłączenia ludzi od ich dzieł sztuki, by te ostatnie zaoferować ludowi, etnografia dawała możliwość ujawnienia połączeń. Warunek był jednak oczywisty: to lud został w nim ofiarowany zarówno sztuce współczesnej, jak i nauce, a etos etnografii pozwolił na wyzwolenie ludzkiej wrażliwości z oków akademizmu i wskazał nauce rewolucyjny potencjał nie tylko w patrzeniu naprzód, ale również wstecz, co jest fundamentalnym konceptem nowoczesności. Jackowski wymykał się taksonomicznym strukturom historii sztuki wraz z ich uzurpacją reprezentacji uniwersalnej wiedzy, ale tworzona przezeń narracja okazała się estetyczno-martyrologiczną monofonią. Chociaż jednak sztuka stanęła tym samym także po stronie religii i magii oraz partykularnych, indywidualnych interesów życiowych, a nie tylko nauki, to mimo przeniknięcia twórczości „myślą nieoswojoną” wystawa zaowocowała zunifikowanym asamblażem konkretnych mediów w ramach historii sztuki: obrazów i rzeźb. Ostatecznie więc „inni” sprowadzeni zostali do tego, co znane.

⁷¹ Tak definiuje obiekty w tradycyjnych wystawach muzealnych Ruth B. Phillips, zob. eadem, *Disrupting Past Paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization*, „The Public Historian” 2006, 2(28), s. 79.

Historyk sztuki jest dzieckiem swoich czasów. Skrywanie ideologicznego zaplecza za szlachetnie brzmiącymi hasłami, fabrykowanie jakościowych różnic między jednostkami i społecznościami przez oświeceniową, uniwersalistyczną koncepcję sztuki⁷² oraz produkcja wiedzy odartej z religijnego wtałumaczenia⁷³ – to tylko niektóre z zarzutów, które będą się pojawiać wobec historii sztuki już niedługo po omawianych tu czasach. W PRL-u historyk sztuki stał się w rezultacie filtrem omnipotentnego państwa, w przebraniu eksperta i w majestacie nauki. Filtr dobrego smaku w autokratyzmie nie oznacza dobrego wychowania, lecz knebel. Po roku 1989 zapomniano, że etos nowoczesności po roku 1945 budowany był w warunkach arcytrudnych wyborów i pragmatycznego „mniejszego zła”; znaturalizowano rewolucję, a umożliwione to zostało właśnie dlatego, że została zwizualizowana przez École de Paris. Podstawowa strategia rewolucji w sztuce to przecież nadawanie nowych znaczeń starej formie. Zafiksowana na analizie formalnej historia sztuki nie była zdolna (nie chciała? nie mogła?) podjąć się analiz zamiany sensów tych samych form znaczących inaczej podczas polskiej rewolucji. Dlaczego nie ukazujemy komplikacji splotu znaczeń? Historyków przyucza się na sędziów. Historyków sztuki, dodatkowo lub w kontrze – na estetów.

Można jeszcze na koniec zadać pytanie, czy powojenne dylematy historii sztuki nie dały się wyczytać z przedwojennych refleksji młodych historyków sztuki, którzy po roku 1945 kształtować mieli dyscyplinę. Studentka uniwersytetu poznańskiego na wycieczce-objeździe po Polsce w roku 1939 w swym pamiętniku opisała wrażenia, jakie wywołały w niej dzielnice nędzy w Lublinie:

[...] ciemne ulice bez chodników, domy wałące się, budowane bezładnie, czasem jeden na drugim, przyczepione do stromych zboczy [...]. Z domów buchał zapach złego jada, pranej bielizny, brudu, nędzy... [...] wychudzone żydowskie dzieciaki z krzykiem goniły po bruku⁷⁴.

Aniela Sławska (1918–1997) – owa studentka, a po wojnie m.in. kustosz Działu Malarstwa Polskiego XVI–XVIII wieku w Muzeum Narodowym w Poznaniu – pisała, że będący na tej samej wycieczce magister Zdzisław Kępiński przekonywał wycieczkę, że te malownicze widoki to „istna Siena”, tak że w końcu i cała wycieczka przyszłych historyków sztuki patrzyła na ciężkie,

⁷² Preziosi, *The Art of Art History*, s. 497–500.

⁷³ C. Farago, *Silent Moves. On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History*, w: *Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, red. E. Mansfield, London–New York 2002, s. 192–193.

⁷⁴ A. Sławska, „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019, s. 129–130.

nędzne bytowanie jak na „teatrum» ciekawe”. W swym pamiętniku Sławska zapisała wszakże znamiennej uwagę, że nikt pewnie z wycieczki nie zdobyłby się na odwagę, by zamieszkać wśród tych miejsc, a gdyby nawet – zapewne nie miałby wówczas ani odwagi, ani siły, „by zachwycać się malowniczością tych miejsc”. Sławska w związku ze swoją wrażliwością na biedę pisała: „Nigdy zdaje się nie będę dobrą historyczką sztuki – nie potrafię oderwać się od tych miejsc, a co gorsza, nie wiem, czy potrafię je rozwiązać, tak dla siebie w moim życiu?...”⁷⁵. Niewątpliwie, poszerzona wrażliwość Sławskiej zaprzęczała autonomii oraz czysto wizualnej tradycji historii sztuki do tego stopnia, że studentka obawiała się, że nigdy nie zostanie dobrą historyczką sztuki: jej *pensée-corps* (jak ująłby to później Lyotard) wystawiło się na to, co zmysłowe, i na konkret doświadczenia, które okazało się zranieniem. Na nic takiego nie otworzył się Kępiński, późniejszy dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu i wykładowca akademicki, choć już przed wojną nazywany był – jak notowała Sławska w diariuszu – „niebezpiecznym człowiekiem”, gdyż poglądy miał „hiperliberalne i w ogóle «wywrotowe””, o religii naturalnie nie ma mowy, za to różne „machlerki» komunistyczne, za które kiedyś nieomal nie został zamknięty”⁷⁶. Wojna nie załagodziła tych młodzieńczych niepokojów, przeciwnie – uczyniła je wyrazistszymi. Rozumienie, co znaczy „dobry historyk sztuki”, bardzo długo się jednak nie zmieniało.

BIBLIOGRAFIA

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 1998
- Adamson W.L., *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903–1922*, „The American Historical Review” 1990, 2(95), s. 359–390
- Adamson W.L., *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge, MA, 1993
- Adorno T.W., E. Frenkel-Bruswick et al., *The Authoritarian Personality*, New York 1950
- Antliff M., P. Leighton, *Primitivism*, w: *Critical Terms for Art History*, red. R.S. Nelson, R. Schiff, Chicago 2003
- Arendt H., *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Warszawa 2003
- Art History and its Institutions. Foundations of a Discipline*, red. E. Mansfield, London–New York 2002
- The Artist Outsider: Creativity and the Boundaries of Culture*, red. M.D. Hall, E.W. Metcalf, Jr., Washington 1994

⁷⁵ Ibidem, s. 129–130.

⁷⁶ Ibidem, s. 94.

- Bochnak A., *Zarys dziejów polskiej historii sztuki*, Kraków 1948
- Bochnak A., *Malarstwo flamandzkie XVII wieku: Rubens – Jordaens – Van Dyck: wykłady uniwersyteckie z r. 1947/48*, Kraków 1949
- Bogucki J., *Miejsce opuszczone przez dzięcioły, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny, „Odrodzenie”* 1949, 5, przedruk: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. III, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 32
- Borejsza J., *Rewolucja łagodna, „Odrodzenie”* 1945, 10–12; przedruk: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, opr. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 1, Warszawa 2016, s. 21–30
- Dobrowolski T., *Zagadnienie muzealnictwa, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”* 1946, 3–4(8)
- Fine G.A., *Self Taught Art and the Culture of Authenticity*, Chicago 2004
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998
- Gencarella S.O., *Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies, „The Journal of American Folklore”* 2009, 122(484), s. 172–196
- Giddens A., *The Consequences of Modernity*, Cambridge 1990
- Gotlib H., *Projekt ustawy o przymusie wystawiania obrazów dawnych mistrzów, „Głos Plastyków”* 1932, 4
- Graczyk P., *Sala neoplastyczna w Łodzi, „Kronos” [plik MOBI]* 2015, 3, s. 51–52
- Habermas J., *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2004
- Inni. *Od Nikifora do Głowackiej*, opr. A. Jackowski [katalog wystawy], Warszawa 1965
- Kondziela H., *Malinowski Kazimierz (1907–1977)*, w: *Polski Słownik Biograficzny Konserwatorów Zabytków*, Poznań 2000, 1, s. 47–49
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013
- Kubiak Sz.P., *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, Szczecin 2016
- Leder A., *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014
- MacLagan D., *Outsiders or Insiders*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, red. S. Hiller, London and New York 2005
- Minturn K., *Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut, „RES: Anthropology and Aesthetics”* 2004, 46, s. 247–258
- Oesterreich D., *Flight into Security: A New Approach and Measure of the Authoritarian Personality, „Political Psychology”* 2005, 2(26), s. 275–297
- Ostrowski A., *Hugo Kołłątaj i łagodna rewolucja 1791 r., „Kuznica”* 1945, 4–5
- Phillips R.B., *Disrupting Past Paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization, „The Public Historian”* 2006, 2(28), s. 75–80
- Pierson Ch., *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Cambridge 1998
- Piotrowski P., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018
- Pokaz obrazów i dzieł sztuki ze zbiorów Potockich zabezpieczonych przez władze bezpieczeństwa przed wywozem za granicę* [katalog wystawy listopad–grudzień 1946, Muzeum Narodowe], Warszawa 1946

- Preziosi D., *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” 1992, 2(18), s. 363–386
- Preziosi D., *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford 2009
- Reichardt R., H. Kohle, *Visualising the Revolution. Politics and Pictorial Arts in Late Eighteenth-Century France*, tłum. C. Attwood, London 2008
- Rich S.K., *Jean Dubuffet: The Butterfly Man*, „October” 2007, 119, s. 46–74
- Shiner L., *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago 2001
- Sławska A., „No i co teraz zrobimy?” *Pamiętnik z pewnej wycieczki*, Poznań 2019
- Szymanowicz M., *Zaburzona epoka. Polska fotografia artystyczna w latach 1945–1955*, Poznań 2016
- Świtek G., „Inni” w kanonie nowoczesności, w: *Polska – kraj folkloru?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016, s. 171–179
- Włodarczyk W., *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Warszawa 2015
- Wojcik D., *Outsider Art, Vernacular Traditions, Trauma, and Creativity*, „Western Folklore” 2008, 2–3(67), s. 179–198
- Woynarowski J., *Taksydermia*, „Kronos” [plik MOBI] 2015, 3, s. 53–59
- Zachwatowicz J., *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, 1–2
- Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Warszawa 2015
- Zychowicz K., *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Warszawa 2014

Anna Markowska

University of Wrocław

AROUND 1948: “THE GENTLE REVOLUTION” AND ART HISTORY

Summary

Just like after World War I Italy experienced a transition from modernism to fascism, after World War II Poland experienced a passage from modernism to quasi-communism. The symbol of the first stage of the communist revolution in Poland right after the war, the so-called “gentle revolution,” was Pablo Picasso, whose work was popularized not so much because of its artistic value, but because of his membership in the communist party. The second, repressive stage of the continued came in 1949–1955, to return after the so-called thaw to Picasso and the exemplars of the *École de Paris*. However, the imagery of the revolution was associated only with the socialist realism connected to the USSR even though actually it was the adaptation of the *École de Paris* that best expressed the revolution’s victory. In the beginning, its moderate program, strongly emphasizing the national heritage as well as financial promises, made the cultural offer of the communist regime quite attractive not only for the left. Thus, the gentle revolution proved to be a Machiavellian move, disseminating power to centralize it later more effectively. On the other hand, the return to the Paris exemplars resulted in the aestheticization of radical and undemocratic changes. The received idea that the evil regime was visualized only by the ugly socialist realism is a disguise of

the Polish dream of innocence and historical purity, while it was the war which gave way to the revolution, and right after the war artists not only played games with the regime, but gladly accepted social comfort guaranteed by authoritarianism. Neither artists, nor art historians started a discussion about the totalizing stain on modernity and the exclusion of the other. Even the folk art was instrumentalized by the state which manipulated folk artists to such an extent that they often lost their original skills. Horrified by the war atrocities and their consequences, art historians limited their activities to the most urgent local tasks, such as making inventories of artworks, reorganization of institutions, and reconstruction. Mass expropriation, a consequence of the revolution, was not perceived by museum personnel as a serious problem, since thanks to it museums acquired more and more exhibits, while architects and restorers could implement their boldest plans. The academic and social neutralization of expropriation favored the birth of a new human being, which was one of the goals of the revolution. Along the ethnic homogenization of society, focusing on Polish art meant getting used to monophony. No cultural opposition to the authoritarian ideas of modernity appeared – neither the *École de Paris* as a paradigm of the high art, nor the folklore manipulated by the state were able to come up with the ideas of the weak subject or counter-history. Despite the social revolution, the class distinction of ethnography and high art remained unchanged.

Keywords:

revolution, art after 1945, communism, autocracy, folklore