

Magdalena Cześniak-Zielińska
Lublin
magdallenacz@wp.pl

Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 502.

Europa Środkowo-Wschodnia jako region jest wciąż terenem mało znanym. Odnosi się to nie tylko do sytuacji politycznej, ekonomicznej czy społecznej, ale również i sztuki tego obszaru po 1945 r. Wcześniejsza twórczość doczekała się kilku opracowań, wśród których wymienić można m.in. autorstwa Thomasa Da Costa Kaufmanna: *Court, Closter & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*¹, Krisztiny Passuth: *Les avant-gardes de l'Europe Central*², czy Stevena Mansbacha *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, 1890-1939*³. Książka Piotra Piotrowskiego, będąca podsumowaniem wykładów w poznańskim Instytucie Historii Sztuki jest obecnie bodajże jedynym tak obszernym studium sztuki Europy Środkowo-Wschodniej po 1945 r., tym bardziej, że zasięgiem czasowym obejmuje okres od międzywojnia do połowy lat 90-tych.

W poprzedniej swojej książce *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*⁴, autor przedstawił historię sztuki polskiej w tym czasie. Pozycja ta stanowi wypełnienie luki badawczej na gruncie polskim. W dotychczasowej literaturze przedmiotu brakowało syntetycznego omówienia zagadnień odnoszących się do zjawisk pojawiających się w polskiej sztuce od okresu powojennego do czasów

¹ T. Da Costa Kaufmann, *Court, Closter & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Weidenfeld & Nicolson, London 1995.

² K. Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe Central*, Flammarion, Paris 1988.

³ S. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, 1890-1939*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

⁴ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1999.

obecnych⁵. Rozważania swe autor rozpoczął od problemu wojny i jej wpływu na pojmowanie dzieła sztuki przez Andrzeja Wróblewskiego i Tadeusza Kantora, następnie traktował o sztuce w kontekście polityki prowadzonej przez władze PRL, a zwłaszcza polityki kulturalnej i rozmaitych mechanizmów władzy, przechodząc do opisu zjawisk pojawiających się w tej dziedzinie po 1989 r., w zmieniających się realiach politycznych. Ostatni rozdział książki wydaje się być zapowiedzią *Awangardy...*, Piotrowski bowiem próbuje dokonać wstępnej kontekstualizacji badań w skali regionu. Świadczyć może to o ciągłości badawczej podjętego przez niego projektu: rozpoczynając od badania kontekstu lokalnego (polskiego) przenosi swe zainteresowania na obszar Europy Środkowo-Wschodniej.

Czym jest i gdzie leży Europa Środkowo-Wschodnia? Z geograficznego punktu widzenia jest to część wschodnia dawnej Europy Środkowej, mówiąc zaś generalnie jest to terytorium pozostające po konferencji jałtańskiej od 1945 r. do 1989 r. w orbicie dominacji ZSRR. Autor analizuje sztukę następujących krajów: Czechosłowacji, Jugosławii, NRD, Polski, Rumunii, Węgier, w niewielkim stopniu Bułgarii, zaś całkowicie pomija Albanii i ZSRR. Zaznacza przy tym sam, że książka nie tylko jest monografią sztuki nowoczesnej, ale przede wszystkim analizą komparatystyczną problemów historyczno-artystycznych tego regionu. Jej celem jest przede wszystkim skłonienie czytelnika do myślenia o sztuce tych krajów jako barometrze przemian politycznych, udowadnia, iż różna sytuacja polityczna w tych krajach determinowała sztukę. Jałta siłą rzeczy jest dla niego fundamentalną cezurą, ale głównie właśnie cezurą polityczną, bowiem Piotrowski ukazuje ciągłość tradycji sztuki, zaczynając od czeskiego kubizmu rodzącego się przecież jako manifestacja europejskiej nowoczesności wobec konserwatywnego Wiednia. Oczywiście rok 1945 r. musi być również o tyle ważną cezurą dla sztuki, o ile Jałta miała określone reperkusje artystyczne. Istotny jest tu przede wszystkim dramat wykluczenia z zachodniego systemu, z jego kultury i cywilizacji. Jałta stworzyła sytuację zburzenia relacji: centrum-peryferia i centrum-marginesy. Autor wspomina w książce, że zajmuje się marginesami centrum, czyli Zachodu, pisze, cyt. „Sztuka conceptualna Europy Środkowej, stanowiąca tu niejako cień neoawangardy, nie cieszyła się nadmiernym zrozumieniem na Zachodzie. Jej rozwój, kontekst funkcjonowania i dzieła były ignorowane przez zachodnią historiografię artystyczną”⁶.

⁵ Np. na temat sztuki polskiej po 1945 r.: B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy, 1948-1959*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985; J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983; A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Ossolineum, Wrocław 1983; A. Turowski, *Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000.

⁶ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2005, s. 341.

Jednakże pozycja Piotrowskiego to również tradycyjna historia sztuki Europy Środkowo-Wschodniej po 1945 r. Twórczość jest rozpatrywana w kanonie sztuki nowoczesnej, dowiadujemy się z książki wiele na temat recepcji informelu, pop-artu, konceptualizmu etc. Historia sztuki tej części Europy wydaje się biec – mimo politycznych przeszkód – ustalonym już z góry torem. W książce można natknąć się na zwroty, które wyraźnie wskazują, że niemożliwe jest wyjście poza kategorie „nowoczesności”. Przykładem tego jest deklaracja Autora, iż nie będzie omawiał nowej figuracji w Polsce i Jugosławii, bowiem nie jest ona modernistyczna, zaprzecza modernizmowi.

Książka składa się z czterech rozdziałów i epilogu, a przyjęty układ chronologiczny wydaje się być odpowiedni. W rozdziale pierwszym Autor skoncentrował się na geografii artystycznej, wyznaczając przy tym sposób analizy dzieła sztuki, uwzględniającej kontekst dzieła, a więc sytuację polityczną, mechanizmy władzy. Piotrowski sięga tu do pojęcia „kontekstu” Cullera-Brysona, zaczerpniętego z deridiańskiej „ramy”: „Musimy więc bardziej koncentrować się na „ramie” niż na „idiomie”. Być może sztuka na całym świecie, a przynajmniej na Wschodzie i na Zachodzie, mówi podobnymi językami: mówi jednak co innego, właśnie dzięki uaktywnianej przez nas „ramie”⁷.

W rozdziale drugim („Surrealistyczne interregnum: lata 1945-1948”) Autor analizuje powojenny okres funkcjonowania surrealizmu na Węgrzech, w Czechosłowacji i w Polsce. Poczynając od ogłoszenia manifestu Szkoły Europejskiej – grupy węgierskich krytyków na czele z jednym z współtwórców awangardy węgierskiej Lajosem Kassákiem wzywającego do budowy na gruzach pozostawionych po II wojnie światowej jednej Europy, stanowiącej syntezę Wschodu i Zachodu, przechodzi do omówienia ekspansji surrealizmu w Czechosłowacji, działań Grupy 42, zainteresowania sztuką czeską w krajach Europy Zachodniej, a zwłaszcza we Francji. W ostatniej części rozdziału koncentruje się na wpływie na polską kulturę artystyczną zamkniętej przedwcześnie przez władze PRL I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (Kraków 1948-49).

Kolejny rozdział, zatytułowany „Modernizm i totalitaryzm: lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku”, traktuje o modernizmie po „odwilży” lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. i okresie świetności neokonstruktywizmu. Poruszane są zagadnienia dotyczące filozofii egzystencjalnej i jej wpływu na malarstwo informelu, a także dotyczące nowej figuracji i węgierskiego pop-artu.

W ostatnim, najobszerniejszym i najbogatszym rozdziale („Neoawangarda i „realny socjalizm”: lata siedemdziesiąte XX wieku”) Piotrowski opisuje neoawan-

⁷ R. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 31.

gardę Europy Środkowo-Wschodniej, sztukę konceptualną, która w państwach komunistycznych dawała pewnego rodzaju swobodę twórcom. Jak pisze Autor: „Przy chronicznym deficycie wszelkich dóbr i materiałów można było tanio tworzyć dzieła. Co więcej, taka „biedna” forma kreacji stwarzała bardzo dogodne formy komunikacji (...). Będąc zaś z natury rzeczy sztuką ulotną, łatwo wymykała się kontroli i politycznej cenzurze”⁸. Rozważania swe kończy na opisie sztuki ciała, ze szczególnym uwzględnieniem artystów jugosłowiańskich (Marina Abramović, Sanja Iveković), polskich (Alina Szapocznikow, Natalia LL - Lach-Lachowicz) i czeskich (Jan Mlčoch, Petr Štembera).

W Epilogu Autor „żegna się z cieniem Jałty”, podkreślając aspekt zrzucania piętna komunizmu i pojawiające się widmo wolności, ale i recepcję nowej ekspresji. Analizuje kilka dzieł, które w pewien sposób rozliczają się z okresem przed 1989 r. oraz sztukę ulegającą wpływowi globalizacji. Wydaje się jednak, że jest ostrożny w podsumowaniach i powtarza tezy zawarte w *Znaczeniach modernizmu...* W zasadzie na ostatnich stronach *Awangardy...* można wyczytać prognozę Piotrowskiego: „Spektralizacja granic staje się konieczna, abyśmy dostrzegli ich aporię w Europie przełomu wieku, abyśmy mogli się przekonać, że globalizacja – zakładająca przestrzenną transparentność, anihilację geografii, unifikację globalnej wioski i likwidację władzy centrum – jest fikcją”⁹. Unia Europejska, zniesienie granic i podziału na centrum i marginesy jest uwidmowieniem, czymś pozornym, bowiem tak naprawdę wciąż w świadomości ludzkiej tkwią podziały na Europę Wschodnią i Zachodnią.

Książkę kończy spis ilustracji, w którym Autor poza tytułem, rokiem powstania podaje również informację z jakich zbiorów dzieło pochodzi. Ponadto, w pracy zamieszczony został indeks nazwisk. Pewne zdziwienie budzi brak bibliografii, co niestety obniża wartość publikacji.

Wydaje się, że największą słabością pracy jest ubogi materiał ilustracyjny. W *Awangardzie...*, która opisuje pół wieku historii sztuk wizualnych w siedmiu krajach z terenu Europy Środkowo-Wschodniej znajdują się 224 reprodukcje, często czarno-białe, o złej jakości. Trudno mówić o sztuce bez jej oglądania i czy można wytłumaczyć ten fakt skoncentrowaniem się na kontekście politycznym? Najbardziej cierpią na tym ilustracje dzieł o bogatej kolorystyce, np. Kazimierza Mikulskiego *Świąteczne popołudnie świerszcza nad miastem* z 1948 r., A.R. Pencka (Ralfa Winklera) *Obraz świata II – Wielki obraz świata*, z 1965 r., czy Jozefa Istlera *Obraz*, z 1959 r..

⁸ R. Piotrowski, *Awangarda...*, s. 342.

⁹ Tamże, s. 477.

Zastrzeżenia budzi również siatka pojęciowa, którą operuje Autor – kategorie i pojęcia nie są zdefiniowane. Dlatego też tytułowa awangarda jest modernizmem, neoawangardą, postmodernizmem, sztuką nowoczesną, a nawet post-neoawangardą. Badając recepcję sztuki zachodniej w regionie Europy Środkowo-Wschodniej w sposób tożsamy operuje wymienionymi terminami na użytek sztuki zachodniej i będącej rezultatem recepcji w omawianym regionie.

W książce przydałoby się rozwinięcie strony teoretycznej. Derrida, Foucault, Krauss, Lacan – to kilka nazwisk, które powtarzają się w podobnej konfiguracji jak w *Znaczeniach modernizmu...* Slavoj Žižka, czy teoretyczka Marina Gržinić zostają przywołani dopiero przy opisie działań artystycznych słoweńskiej grupy IRWIN. Być może jest to świadomy zamysł Autora, który gradualnie poszerza zakres swoich zainteresowań w dziedzinie historii sztuki i stanie się to tematem kolejnej jego książki?

Powyższe uwagi nie rzutują jednak na wartość *Awangardy...* Dzięki badaniom prowadzonym przez kilka lat Piotrowski zdołał opracować obszerne studium sztuki Europy Środkowo-Wschodniej po 1945 r. Praca ta z pewnością stanie się klasyczną pozycją historii sztuki XX w.