

Galeria Sztuki XX i XXI Wieku

W lutym 2013 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie została otwarta Galeria Sztuki XX i XXI Wieku. Najwcześniejsze eksponowane w niej prace, dwa pejzaże Tadeusza Makowskiego, powstały w latach 1912–1913, najnowsza zaś, rysunek Oskara Dawickiego, pochodzi z 2012 roku, toteż nowa galeria stała obejmuje chronologiczną kłamrą całe stulecie. Pokazujemy prace powstałe w Polsce lub stworzone przez artystów bezpośrednio z Polską związanych. Nieliczne w zbiorach przykłady sztuki europejskiej i pozaeuropejskiej uniemożliwiają konsekwentne prowadzenie symbolicznej inkrustacji, nie wspominając nawet o ukazywaniu możliwych związków lub kontekstów. Jednocześnie należy pamiętać, że na różnych etapach kształtowania się pola sztuki w Polsce oddziaływały nań rozmaite wpływy, artyści zaś przebywali dłużej lub niemal przez całe życie w różnych strefach geograficznych i kulturowych.

il. 1 | fig. 1

Wejście do Galerii
Sztuki XX i XXI Wieku
– blok filmów
i rzeźba Xawerego
Dunikowskiego
*Autoportret (Idę
ku słońcu)*, 1917–1920
| Entrance to the Gallery
of 20th and 21st Century
Art – block of films and
Xawery Dunikowski's
sculpture *Self-Portrait
(Walking towards
the Sun)*, 1917–20

fot. | photo Bartosz Bajerski



Ryzykowna decyzja dokonania wyboru dzieł ze zbioru stu kilkudziesięciu tysięcy obiektów, przy bardzo ograniczonej przestrzeni ekspozycji liczącej ok. 700 m², była podyktowana kilkoma przesłankami, które zostały wyłożone w publikacjach towarzyszących otwarciu galerii. Zostaną one przywołane w niniejszym tekście. Należy zaznaczyć, że w przyszłości zakładamy możliwość, a często konieczność, wymiany całych zespołów prac w galerii. Również z tego powodu niniejszy komentarz będzie miał charakter wyliczający.

Kolekcje sztuki nowoczesnej i współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie – malarstwa, rzeźby, grafiki i rysunku, wzornictwa i plakatu – stanowią jeden z największych zbiorów tego rodzaju w Polsce. Powstawały one wraz z rozwojem niepodległego państwa, w stolicy Polski przedwojennej i rozrastały się znacznie w okresie powojennym. To jedyna w Warszawie wielka kolekcja sztuki minionego stulecia, która pomimo widocznych luk i braków świadczy o stałym zaangażowaniu muzeum w proces gromadzenia, dokumentowania – a przede wszystkim prezentowania – sztuki swego czasu. Od otwarcia bowiem podwojów nowego gmachu w 1938 roku pokazy twórczości dwudziestowiecznej, zarówno polskiej, jak i zagranicznej, stanowiły znaczącą cechę charakterystyczną działalności MNW. Podkreślenie tej ciągłości jest również wskazaniem na potrzebę podobnego zaangażowania w obecnym stuleciu – rzecz ważna dla naszej publiczności, ale też dla tożsamości samej instytucji.

Jednocześnie miasto, w którym muzeum się znajduje, cierpi na niedostatek doświadczenia ciągłości, spowodowany oczywistymi kataklizmami historycznymi, powojennym okresem PRL-u z towarzyszącym mu nieprzejrzystym dyskursem ideologicznym, dynamicznymi zmianami społeczno-kulturowymi ostatnich dekad. Rola edukacyjna muzeum i jego galerii stałych jest w tym obszarze nie do przecenienia.

Potrzeba wystawy stałej, która obejmowałaby całe stulecie jest tym większa, że przecież nie ma dzisiaj w Warszawie innego miejsca, w którym tak rozległa panorama sztuki mogłaby być pokazywana; pozostałe zbiory warszawskie są w tej mierze bądź fragmentaryczne, bądź też dopiero powstają. Toteż, wbrew ograniczeniom przestrzeni i pewnym dość dotkliwym lukom w samej kolekcji, zdecydowaliśmy się na tak rozległy chronologicznie pokaz.

Warto w tym miejscu powtórzyć, że po raz pierwszy w historii naszego muzeum Galeria Sztuki XX i XXI Wieku objęła całe stulecie. Pomysł powołania Galerii Sztuki Współczesnej, łączącej działy malarstwa, rzeźby oraz grafiki i rysunków współczesnych, powstał już w 1958 roku. Rok później zaprezentowano „Pokaz obrazów i rzeźb XX wieku”, a na nim szereg prac również dzisiaj obecnych w galerii. W latach 1992–2005 dostępna była wystawa stała „Sztuka polska XX wieku”, na której prezentowano sto prac z okresu od Wielkiej Wojny do lat pięćdziesiątych, w układzie autorstwa Janusza Zagrodzkiego i zespołu. Ograniczenia przestrzenne nie pozwoliły wówczas na pokazy rozleglejsze¹.

Założone ramy chronologiczne wymuszały znaczącą selekcję prezentowanych zjawisk artystycznych i dzieł. Trzeba było rezygnować z całych zespołów obiektów, już to z powodu charakteru przestrzeni, jaką dysponujemy (niemożność pokazania prac dużego formatu, rzeźb, instalacji), już to z powodu ich stosunkowo niewielkiego znaczenia dla kształtowania się pola sztuki polskiej w całym stuleciu. Jednocześnie, mając na względzie dzisiejszą publiczność, jej wiedzę na temat zjawisk artystycznych XX wieku, a także toczącą się nieustannie

¹ W latach dziewięćdziesiątych powstały natomiast plany rozbudowy muzeum o nowe przestrzenie dla Galerii Sztuki Współczesnej. Planowany pawilon miał mieć powierzchnię 3250 m² jednak pierwsza dekada wolnej Rzeczypospolitej nie sprzyjała realizacji takich inwestycji. Mając na uwadze muzealne zbiory i specyfikę wielu prac współczesnych, były to zamierzenia powściągliwe i realistyczne.



debatę reinterpretującą procesy historyczne kształtujące to stulecie, pragnęliśmy osadzić zespoły eksponowanych prac w narracji historycznej właśnie, akcentując najistotniejsze, naszym zdaniem, przemiany, jakim podlegała sztuka w Polsce – w takim stopniu, w jakim umożliwiały to zbiory muzealne. Zapisane są w nich bowiem nie tylko zmieniające się estetyki danej chwili, twórcze aspiracje czy mody, jest też przekazany kalejdoskop głosów, postaw i emocji znaczących całe minione stulecie. Nie trzeba przypominać, jak bardzo ten okres był dramatyczny dla świata i dla Polski – od odrodzenia państwa w 1918 roku, poprzez trudną budowę II Rzeczypospolitej, jej upadek i wojenną hekatombę skutkującą zagładą milionów istnień (w tym elit kulturalnych) i Zagładą polskich Żydów, poprzez dekady PRL-u z pokrętnymi dziejami na pół niepodległego kraju – aż po ogromny przełom 1989 roku i przemiany, których jesteśmy dziś uczestnikami. Na wystawie chcieliśmy unaocznic napięcia właściwe kluczowym momentom tych lat. Dzięki budowanej w ten sposób narracji wizyta w galerii ma być doświadczeniem edukującym, lecz również silnym doznaniem estetycznym, w którym wrażliwość i emocje odgrywają ważną rolę.

Ostatnia uwaga ogólna dotyczy rodzaju wybranych prac. Obok tradycyjnie eksponowanych w galeriach stałych obrazów i rzeźb pojawiły się licznie reprezentowane grafiki, fotomontaże i rysunki, a także filmy i rejestracje wideo. Te ostatnie – dotychczas niemal nieobecne w zbiorach MNW – udało się pozyskać dzięki wsparciu Mecenasów Galerii XX i XXI Wieku,

il. 2 | fig. 2

Sala 1 – prace formistów;
na pierwszym planie
rzeźba Zbigniewa
Pronaszki *Portret Tytusa
Czyżewskiego*, 1920
(odlew z 1989) | Room 1
– works by the Formists;
in the foreground,
Zbigniew Pronaszko's
sculpture *Portrait of
Tytus Czyżewski*, 1920
(cast made in 1989)

fot. | photo Bartosz Bajerski



II. 3 | fig. 3

Sala 3 – prace z lat
dwudziestych | Room 3
– works from the 1920s

fot. | photo Bartosz Bajerski

PGE Polskiej Grupy Energetycznej. Wobec całkowitego niemal braku środków na zakupy muzealiów, współpraca z tego rodzaju patronatem była i jest kluczowa, by choć w niewielkim stopniu uzupełniać najbardziej dotkliwe braki w kolekcjach sztuki, zwłaszcza powojennej².

Znaczenie sztuki filmowej dla kultury wizualnej XX wieku zostało zaznaczone przy samym wejściu do Galerii Sztuki XX i XXI Wieku (II. 1). Umieszczono tu projekcję montażu scen z filmów, które można było oglądać w kinoteatrach na dawnych terenach Rzeczypospolitej w pierwszych dwu dekadach stulecia – dzieł filmografii europejskiej Georges’a Mélièsa, Friedricha W. Murnaua, Davida W. Griffitha, Fritza Langa, Roberta Wienego, Paula Wegenera, Francesca Bertoliniego, Giuseppe de Liguora i Adolfa Padovana, a także fragment *Cudu nad Wisłą* w reżyserii Ryszarda Bolesławskiego z 1921 roku³.

Po tym filmowym wstępie mamy dwie sale, w których zaprezentowano wybór prac malar-
skich i rzeźbiarskich oraz rysunków i grafik z lat 1915–1922, reprezentujących różnorodne nurty

² W 2014 r. patronat nad Galerią objęły Polskie Koleje Państwowe S.A.

³ Podobnie jak w przypadku dalszych części ekspozycji materiały filmowe zostały udostępnione dzięki współpracy z Filmoteką Polską.



sztuki awangardowej i nowoczesnej z okresu kształtowania się nowej państwowości Polski. Znalazły się tu, eksponowane w zmieniających się zestawach, wczesne rysunki Zygmunta Waliszewskiego powstałe w Tbilisi w czasie, gdy młody artysta przebywał w kręgach gruzińskiego i rosyjskiego kubofuturyzmu. Sąsiadują z nimi drzeworyty i linoryty artystów poznańsko-berlińskiego Buntu, niejednokrotnie publikowane w wydawanym przez to ugrupowanie ekspresjonistów czasopiśmie „Zdrój”. Na przeciwległej ścianie mamy wybór prac rysunkowych i graficznych artystów związanych z najgłośniejszą polską grupą Formistów, których znacząca kolekcja, podobnie jak w przypadku ekspresjonistów poznańskich i prac Waliszewskiego, znajduje się w zbiorach warszawskiego muzeum (il. 2). Prezentujemy dzieła Tytusa Czyżewskiego, Andrzeja i Zygmunta Pronaszków, Wacława Wąsowicza, Henryka Gotliba, Leona Chwistka i innych. Towarzyszą im wczesne grafiki i rysunki Brunona Schulza, fotografie autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz prace na papierze Henryka Berlewiego, pochodzące z okresu jego współpracy z warszawskimi futurystami, środowiskiem awangardy żydowskiej w Polsce (Hałastra, czasopisma „Ringen” i „Albatros”) i z Kultur-Lige w Kijowie.

Kolejna sala to wczesne obrazy polskich formistów (Chwistek, Czyżewski, Pronaszkowski, Waliszewski, Wąsowicz, Witkiewicz i Żyżnowski). Zbiory MNW pozwalają na unaocznienie widzowi nie tylko różnorodności poszukiwań artystycznych w tym formatywnym dla sztuki w Polsce okresie, ale też bogactwa impulsów twórczych, wynikających ze spotkania się

il. 4 | fig. 4

Sala 3 – prace z lat
dwudziestych | Room 3
– works from the 1920s

fot. | photo Bartosz Bajerski



il. 5 | fig. 5

Sala 4 – blok filmów
eksperymentalnych
Room 4 – block
of experimental films

fot. | photo Bartosz Bajerski

w odrodzonym państwie rozmaitych tradycji kształtowanych w różnych, niekiedy bardzo od siebie dalekich częściach Europy Środkowej i Wschodniej oraz na Zachodzie. Salę zamykają dwa płótna artystów, *Autoportret z paletą* (1920) Mieczysława Szczuki i *Kubizm – napięcia struktury materialnej* (1919–1921) Władysława Strzemińskiego (praca powstała jeszcze podczas pobytu artysty w Smoleńsku), które zapowiadają zwrot w poszukiwaniach polskiej awangardy.

W następnej sali mamy wybór prac malarskich i rzeźb pochodzących z lat dwudziestych. Swego rodzaju antrakt przy samym wejściu stanowi niewielka przestrzeń, w której pokazujemy dzieła pochodzące z owianego legendą sukcesu Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Współczesnego w Paryżu w 1925 roku (il. 3). Część centralną zajął *Ottarż Bożego Narodzenia* (1925) Jana Szczepkowskiego, obok zaś znalazły się fragmenty malarskiego panneau Zofii Stryeńskiej i ryciny Władysława Skoczylasa. Skromny ten wybór został uzupełniony projekcją dokumentacji całego pawilonu, wykonaną dla jego kuratora, Jerzego Warchałowskiego, pochodzącą z albumu znajdującego się w zbiorach MNW. W ten sposób został zasygnalizowany wpływ, jaki biorący udział w paryskiej wystawie polscy artyści wywarli na kulturę wizualną tej dekady i rozwój nurtu art déco.

Dalsza część ekspozycji stanowi swoistą panoramę malarstwa lat dwudziestych (il. 4). Była to wyjątkowa dekada, czas kształtowania się polskiego państwa. Dekada pełna sprzeczności, trudna, lecz nacechowana optymizmem poszukiwań nowego ładu społecznego i nowoczesnych



rozwiązań, mających ambicję modernizowania kraju, gęsta od gwałtownych polemik i sporów, konfrontacji postaw artystycznych, które po latach często utraciły swoją wyrazistość. Po prawej stronie znajdziemy obrazy charakterystyczne dla nowoczesności „miękkiej”, nowego klasycyzmu, adresowanego do ówczesnej klasy średniej, łączące poszukiwania nowoczesnej formy, negocjowane z różnie pojmowaną tradycją malarską. Powstały one w kraju i za granicą, przede wszystkim w kręgu paryskim. Znalazły się tutaj dzieła członków grupy Rytm (Eugeniusza Zaka, Wacława Borowskiego, Rafała Malczewskiego, Romualda Witkowskiego, Tadeusza Pruszkowskiego, rzeźby Henryka Kuny), jak również związanych z Paryżem Mojżesza Kislinga i Tamary Łempickiej, wreszcie epatujące egzotyką kolonialną prace Tadeusza Makowskiego czy Bogusława Cybisa.

Po przeciwległej stronie znalazły się prace członków głównych ugrupowań awangardowych – od Bloku po Praesens, od a.r. po lwowskie Artes. Wśród nich warto wymienić autorskie rekonstrukcje wczesnych prac Henryka Berlewiego, Aleksandra Rafałowskiego i Henryka Stażewskiego, obrazy Karola Kryńskiego, Marii Ewy Łunkiewicz, Stanisława Zalewskiego, Władysława Strzemińskiego, Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) i Romana Sielskiego. Powstały już w 1934 roku obraz *W więzieniu* Saszy Blondera (a w zasadzie centralna część tryptyku, który w całości się nie zachował), członka I Grupy Krakowskiej, zapowiada kolejną salę, poświęconą latom trzydziestym.

il. 6 | fig. 6

Sala 4 – rysunki, fotomontaże i grafiki Warszawskiej Grupy Plastyków i Grupy Krakowskiej; na pierwszym planie rzeźba Leopolda Lewickiego *Kompozycja muzyczna*, 1934–1935
 | Room 4 – drawings, photomontages and prints by the Warsaw Group of Visual Artists and the Krakow Group; in the foreground, Leopold Lewicki's sculpture *Musical Composition*, 1934–35

fot. | photo Bartosz Bajerski

Początek lat trzydziestych znamionował wyraźny przełom w sztuce polskiej, na którą wpływ odegrał zarówno Wielki Kryzys i radykalizacja nastrojów społecznych, w tym podstaw licznych artystów i literatów młodszego pokolenia, jak też skokowy rozwój środków masowego przekazu – prasy ilustrowanej, radia, filmu. Salę poświęconą tej dekadzie, tragicznie zamkniętej wybuchem II wojny światowej, podzielono na cztery strefy. W pierwszej znalazł się wybór ocalałych polskich filmów awangardowych i eksperymentujących z formą gatunku (Jerzego Gabryelskiego, Jalu Kurka, Franciszki i Stefana Themersonów, Jerzego Zarzyckiego i Tadeusza Kowalskiego), z którym sąsiadują fotomontaże i heliografie Kazimierza Podsadeckiego, Themersonów, Karola Hillera (**il. 5**). Sekwencja obrazów Zygmunta Menkesa, Alfreda Aberdama, Stanisława Grabowskiego, Jankiela Adlera, i dalej, płótna kapistów – Artura Nachta-Samborskiego, Jana Cybisa, Józefa Czapskiego i Zygmunta Waliszewskiego – ukazuje sztukę ukształtowaną w Paryżu, w środowisku École de Paris i Komitetu Paryskiego, skupioną na wartościach *stricto* malarskich, sygnalizującą zwrot ku tradycyjnemu warsztatowi malarskiemu, osiągnięciom impresjonizmu i postimpresjonizmu. Salę tę zamykają realistyczne płótna Rafała Malczewskiego, przykład oficjalnej sztuki czasów sanacji, stanowiące apoteozę osiągnięć gospodarczych II Rzeczypospolitej (*Zapora rośnie. Rożnów* i *Wieże Mościckiego* z 1938 r.).

Przeciwną ścianę zajął natomiast wybór rysunków, grafik i fotomontaży artystów związanych z radykalnymi, lewicowymi ugrupowaniami artystycznymi – Warszawską Grupą

il. 7 | fig. 7

Sala 5 – prace
Felicjana Szczęsnego
Kowarskiego, Andrzeja
Wróblewskiego, Józefa
Szajny | Room 5 – works
by Felician Szczęsny
Kowarski, Andrzej
Wróblewski, Józef Szajna

fot. | photo Bartosz Bajerski



Plastyków (potocznie nazywaną Czapką Frygijską) i Grupą Krakowską. Dzieła są wyrazem krytyki porządku społecznego, biedy, militaryzmu, autorytarnych rządów sanacji, a jednocześnie stają w opozycji wobec sztuki estetyzującej (il. 6). Znalazły się wśród nich prace Stanisława Osostowicza, Leopolda Lewickiego, Jonasza Sterna, Henryka Wicińskiego, Eugeniusza Wańka, Mieczysława Bermana, Kazimierza Gedego, Bronisława Linkego, a także Tadeusza Cieślewicza (syna) i Tadeusza Kulisiewicza. Sąsiadują z nimi drzeworyty Abrahama Hirsza Frydmana i Samuela Cyglera, nieliczne dzieła artystów, którzy kontynuowali poszukiwania żydowskiego idiomu sztuki, zachowane w zbiorach muzeum. Ich obecność w tej części wystawy jest ważna i z tego powodu, że stanowi świadectwo twórczości pierwszego po Maurycym Gottliebie pokolenia, w większości skupionego wokół Zrzeszenia Żydowskich Malarzy i Rzeźbiarzy, niemal w całości eksterminowanego przez Niemców podczas II wojny światowej – twórczości, która również poddana była wówczas rozmyślnej akcji niszczenia.

W ostatniej niewielkiej przestrzeni pierwszego ciągu sal poświęconego okresowi przedwojennemu umieszczono wybór prac powstałych podczas okupacji niemieckiej, z intencją ukazania reakcji artystów na doświadczenie wojny i Zagłady. Sąsiadują tutaj przede wszystkim rysunki i ryciny oddające rozmaite indywidualne stylizacje – od zanikających twarzy i budynków rysowanych charakterystyczną kreską Władysława Strzemińskiego, poprzez notatki rysunkowe Feliksa Topolskiego i rękopiśmienną edycję tomiku Juliana Przybosia *Póki my żyjemy* (1943) z okładką Marii Jaremy, po szkice wykonane w obozach koncentracyjnych Ravensbrück, Dachau, Stutthof przez Marię Hiszpańską-Neumann, Mariana Bogusza i Marka Żuławskiego. Jest też przejmujący portret *Głowa Żydówki* (ok. 1944) Felicjana Szczonego Kowarskiego, któremu towarzyszą ekspresyjne, dosadne grafiki Mariana Kratochwila (powstałe podczas wojny w Wielkiej Brytanii) oraz znakomity cykl „Tańczący” (1944) Mieczysława Wejmana, nawiązujący do „Kaprysów” Francisca de Goyi, wykonany prawdopodobnie po upadku powstania w getcie warszawskim, a przed wybuchem powstania warszawskiego.

W tej części ekspozycji dominuje projekcja zdjęć dokumentujących występy sceniczne byłego więźnia obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen Aleksandra Kulisiewicza, wraz z wyborem jego pieśni z albumu *Songs from the Depths of Hell*⁴. Twórczość Kulisiewicza, artysty wyjątkowego, autora piosenek obozowych, kreacji performersko-scenicznej, kompozytora, rysownika, była dotychczas całkowicie pomijana nie tylko w dyskursie na temat sztuki powojennej, ale też niemal całkiem nieobecna w polskiej refleksji na temat Zagłady i twórczości tego czasu⁵. Jego występy sceniczne, którym bliżej do performansu niż do formuły koncertu, odbywające się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych niemal bez wyjątku poza Polską, oparte były na próbie uobecnienia martwych głosów i przywołania nie tylko pamięci o emocjach obozowego dramatu, lecz i wskrzeszenia poszczególnych osób, autorów słów śpiewanych i wykrzykiwanych przez Kulisiewicza.

Na początku drugiego ciągu sal południowych galerii narracja chronologiczna zostaje na chwilę przerwana. Umieszczono tu wybór dzieł odnoszących się do kataklizmu II wojny światowej, budujący *imaginarium* traumy tego czasu (il. 7). Konfrontuje ono wyrażone poprzez

⁴ Pieśni pochodzą również z: Aleksander Kulisiewicz, *Pieśni obozowe z hitlerowskich obozów koncentracyjnych 1939–45*, Warszawa 1979.

⁵ Brak zainteresowania wobec dzieła tego wyjątkowego artysty i archiwisty muzyki obozowej spowodował, że liczące tysiące dokumentów archiwum znalazło się w 1982 r. w United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie. Zob. United States Holocaust Memorial Museum, *Aleksander Kulisiewicz* [online], [dostęp: 20 lipca 2014], dostępny w Internecie: <<https://ushmm.org/museum/exhibit/online/music/detail.php?content=kulisiewicz>>.



II. 8 | fig. 8

Sala 5 – prace z 2. poł.
lat pięćdziesiątych
Room 5 – works from
the late 1950s

fot. | photo Bartosz Bajerski

sztukę emocje i postawy przyjęte wobec tego fundamentalnego doświadczenia dla kilku pokoleń społeczeństwa polskiego. Obok kanonicznych już dzisiaj dzieł Andrzeja Wróblewskiego (*Rozstrzelanie VIII*, 1949) lub *Autobusu* (1961) Bronisława Wojciecha Linkego znalazły się tu prace Kowarskiego, Józefa Szajny, Jonasza Sterna, Erny Rosenstein, Zbigniewa Libery i Oskara Dawickiego, z umieszczoną pomiędzy nimi na środku sali rzeźbą Aliny Szapocznikow *Maria Magdalena* (1957–1958).

Podjęta na nowo w dalszej części sali narracja chronologiczno-historyczna w syntetyczny sposób przeciwstawia podjętą po wojnie kontynuację awangardowych i nowoczesnych poszukiwań artystycznych dekreteowanej w 1949 roku doktrynie socrealizmu. Znajdują się tutaj dzieła Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Katarzyny Kobro, uczestników krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) – Marka Włodarskiego, Tadeusza Kantora, Kazimierza Mikulskiego, Jonasza Sterna. Na poprzecznie ułożonej ścianie kilkuletni, socrealistyczny epizod został zasygnalizowany poprzez dwa obiekty: propagandowy film dokumentujący I Ogólnopolską Wystawę Plastyki (1950) w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz obraz Wojciecha Weissa *Manifest* (1949–1950), który na tejże wystawie otrzymał główną nagrodę.

Dokument *Nowa sztuka* Tadeusza Makarczyńskiego i Franciszka Fuchsa, którego ścieżka dźwiękowa wybrzmiewa w tej części ekspozycji, stanowi wyrazisty i czytelny komentarz pomagający zrozumieć rolę i znaczenie socrealistycznej dyktatury w pierwszej połowie lat



pięćdziesiątych. Autorzy scenariusza przeciwstawili poprawnej ideologicznie, propagandowej sztuce nowego ustroju – „stopień zwyrodnienia artystów kapitalistycznego Zachodu”⁶. Komentarz i wykorzystane w filmie zdjęcia dzieł europejskiego surrealizmu, nowej rzeczowości, abstrakcji malarskiej i rzeźbiarskiej, konstruowały przekaz oparty na nazistowskich wzorach krytyki „sztuki wynaturzonej”. Unikając tego terminu (*Entartete Kunst*), użyto analogicznych słów kluczy: formalizm, deformacja, pesymizm, pogarda dla ludzi, najniższe instynkty, z koronującą tę sekwencję formułą o sztuce „imperializmu, głoszącej nieuchronną zagładę ludzkości, wojnę i śmierć”⁷. Ostrze ideologicznej krytyki było skierowane w istocie przeciw twórcom sztuki nowoczesnej w Polsce – od neokonstruktywistów po kapistów. Projekcja filmu dokumentującego wystawę, odbywającą się niegdyś w tych samych salach Muzeum Narodowego, w których dziś prezentujemy galerie stałe, celowo ułożona pośród przykładów sztuki przezeń dezawuowanej, pozwala widzowi zrozumieć represjonującą rolę, jaką w różnych okresach odgrywały i odgrywać mogą instytucje sztuki.

il. 9 | fig. 9

Sala 6 – prace z końca lat pięćdziesiątych i połowy lat sześćdziesiątych
 | Room 6 – works from the turn of the 1950s and 1960s

fot. | photo Bartosz Bajerski

⁶ Tadeusz Makarczyński, Franciszek Fuchs (reż.), *Nowa sztuka*, konsultacja naukowa Juliusz Stażyński, Warszawa, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, 1950, 16 min, 2 akty, czarno-biały, dokumentalny.

⁷ Ibidem.

Poodwilżowy czas w polskiej sztuce mogliśmy zilustrować kilkoma zaledwie pracami – obrazami Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka utrzymanymi w duchu społecznego ekspresjonizmu, płótnem Andrzeja Wróblewskiego *Kolejka trwa* (1956), wczesną abstrakcją organiczną Stefana Gierowskiego, oraz dziełami wiodących członków Grupy Krakowskiej – Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego, Marii Jaremy i Jerzego Nowosielskiego (il. 8). W tym miejscu rozpoczyna się tym samym etap późnego modernizmu w Polsce, z jego dominującymi cechami: autonomią sztuki, swobodą poszukiwań formalnych, fascynacją nauką, przeciwstawionymi dyktatowi ideologizacji treści dzieła.

Następną niewielką salę wypełniają więc prace powstałe w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w następnej dekadzie (il. 9). Dominują w niej dzieła reprezentujące nurt neokonstruktywistyczny, abstrakcję geometryczną i organiczną oraz op-art. Obrazom reliefowym Henryka Stażewskiego, płótnom Stefana Gierowskiego, Wojciecha Fangora, rzeźbie *Okna IV* (1967) Jerzego Jarnuszkiewicza towarzyszy pokaz abstrakcyjnych filmów Andrzeja Pawłowskiego (*Kineformy*, 1956–1957). Przemiany polskiej sztuki na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych są widoczne również w pracach artystów opuszczających Polskę w okresie względnej liberalizacji politycznej (Jan Lebenstein, Fangor) lub powracających do kraju po długich latach emigracji, jak Piotr Potworowski i – jedynie poprzez wystawy swych obrazów – Józef Czapski. Zwrot ku sztuce konceptualnej został zasygnalizowany wczesnym obrazem systemowym Ryszarda Winiarskiego (*Obszar IV*, 1967) i reliefem soczewkowym Jerzego Rosołowicza.

il. 10 | fig. 10

Sala 7 – prace Natalii LL, Grzegorza Kowalskiego, rejestracje działań w przestrzeni, performansów, akcji
Room 7 – works by Natalia LL, Grzegorz Kowalski, recordings of activities in the public space, performances and actions

fot. | photo Bartosz Bajerski





Ostatnia sala południowego ciągu galerii musiała wystarczyć dla pozostałych czterech dekad. Ułożenie ekspozycji było w tej części trudne, bowiem reprezentatywność zbiorów sztuki polskiej tego okresu w Muzeum Narodowym pozostawia wiele do życzenia. Z powodu ograniczeń przestrzennych musieliśmy przy tym zrezygnować niemal zupełnie z dzieł wielkoformatowych lub operujących przestrzenią ekspozycji właśnie, w tym niektórych prac rzeźbiarskich i wieloelementowych. Postawiliśmy tedy na prace artystów i zespoły dzieł – obecne w zbiorach muzeum lub możliwe do pozyskania w krótkim czasie – które w wyraźny sposób ukazywałyby przemiany zachodzące na scenie artystycznej, a jednocześnie byłyby związane z definiującymi je w jakiejś mierze procesami historycznymi i politycznymi.

Znalazły się tutaj przykłady sztuki konceptualnej, rejestracje działań performerskich i akcji, a więc aktywności twórcze wykraczające poza tradycyjne pokazy galeryjne i muzealne, często kwestionujące także materialny status dzieła sztuki. Obok wczesnych prac Natalii LL (*Sztuka konsumpcyjna*, 1974), Grzegorza Kowalskiego (*Tableau II*, 1974), Andrzeja Dłużniewskiego (*Obraz nieobecnego obrazu*, 1979), dwu *Interwencji* Edwarda Krasińskiego z właściwą temu artyście sygnaturą anektowania przestrzeni przy pomocy błękitnego paska, umieszczono zapisy performansów Jarosława Kozłowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, działań w przestrzeni publicznej Andrzeja Partuma, Zygmunta Piotrowskiego, akcji miejskich Akademii Ruchu (il. 10). Warto podkreślić, że liczne z pokazanych tu prac stanowią punkt wyjścia polskiej sztuki

il. 11 | fig. 11

Sala 7 – malarstwo lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych
| Room 7 – 1970s and 1980s painting

fot. | photo Bartosz Bajerski



il. 12 | fig. 12

Sala 7 – wybór prac z okresu stanu wojennego – na pierwszym planie obraz Łukasza Korolkiewicza *13 grudnia 1981 rano, 1982*
 Room 7 – selection of works from the martial law period; in the foreground, Łukasz Korolkiewicz's painting *December 13, 1981, Morning, 1982*

fot. | photo Bartosz Bajerski

krytycznej i publicznej. Realizacje uliczne Wojciecha Krukowskiego i Akademii Ruchu (*Europa i Autobus, 1976*) nawiązują przy tym do wcześniejszych, słynnych dzieł prezentowanych w galerii – fotomontażu Franciszki i Stefana Themersonów zainspirowanego poematem Anatola Sterna oraz obrazu Bronisława Linkego.

Wyjście artystów poza tradycyjną przestrzeń i podejmowana przez nich strategia działania współistniały z pojawieniem się w Polsce jawnej opozycji politycznej oraz ruchu wydawniczego poza zasięgiem cenzury. W tym kontekście należy również odczytywać obraz Jerzego „Jurrego” Zielińskiego *S.O.S. – Ratujcie nasze dusze (1977)*, nawiązującego formalnie do sztuki pop-artu. Figuratywny zwrot w malarstwie połowy lat siedemdziesiątych reprezentują obrazy Edwarda Dwurnika, Łukasza Korolkiewicza i Ewy Kuryluk (il. 11).

Powstanie ruchu „Solidarność” w 1980 roku, krótki „festiwal wolności” przerwany wprowadzeniem stanu wojennego, a potem mroczna dekada powolnego dogorywania państwa realnego socjalizmu rządzonego przez wojsko i siły bezpieczeństwa, były czasem bardzo znaczącym dla sztuki polskiej, rewidującym wiele dotychczasowych postaw i kierunków artystycznych. Po wprowadzeniu stanu wojennego w grudniu 1981 roku środowiska kultury ogłosiły bojkot oficjalnych, państwowych instytucji – telewizji, czasopism, szeregu galerii i muzeów. W efekcie rozwinął się niezwykle fenomen wystaw organizowanych w budynkach kościelnych, a zwłaszcza w niezależnych „miejscach sztuki” – pracowniach, półformalnych galeriach, na

przygotowywanych własnym przemysłem plenerach. Kulturę wizualną tego okresu definiowała również muzyka pokolenia buntu – punk rock i nowa fala.

Był to jednocześnie okres formujący dla całego pokolenia twórców, dziś zaliczanych do grona najwybitniejszych. Wiodącą rolę odegrały wówczas powstające w różnych miastach ugrupowania, m.in.: warszawskie Gruppa i Neue Bieremiennost, łódzka Łódź Kaliska i środowisko Kultury Zrzuty, wrocławski Luxus, poznańskie Koło Klipsa, środowiska gdańskiej Galerii Wyspa i Totartu. Dominowała nowa ekspresja malarska, której przedstawiciele zerwali z powściągliwością malarzy poprzedniego pokolenia, włączając do swych obrazów anegdotę, treści polityczne, ironiczne i anarchizujące.

Kolejna część sali, przedzielona ukośną ścianą zawężająca przestrzeń, zawiera wybór prac powstałych w latach osiemdziesiątych, czyli w czasie stanu wojennego i latach kryzysu politycznego i społecznego po nim następujących. Próba oddania wyjątkowego charakteru działań twórczych tej dekady wymagała położenia większego akcentu na zapisy filmowe, dokumentację fotograficzną, prace efemeryczne, artystyczne samizdaty, niż na malarstwo i rzeźbę. Zgromadzone w tej ciasnej przestrzeni dzieła i dokumenty aktywności artystycznej układają się w kilka zespołów (il. 12). Są tu obrazy przedstawicieli warszawskiej Gruppy oraz Leona Tarasewicza, szablonowe obrazy wrocławskiej grupy Luxus, dokumentacja wystaw poznańskiego Koła Klipsa – najgłośniejszych twórców fali nowej ekspresji tej dekady. Sąsiadują z nimi obrazoburcze, kontestujące społeczne, polityczne i artystyczne status quo realizacje

il. 13 | fig. 13

Sala 7 – prace z lat dziewięćdziesiątych – na pierwszym planie rzeźba duetu Kijewski/Kocur *Queen Midas Looking for Bugs*, 1995 | Room 7 – works from the 1990s; in the foreground, sculpture by the Kijewski/Kocur duo *Queen Midas Looking for Bugs*, 1995

fot. | photo Bartosz Bajerski



środowiska Kultury Zrzuty, najważniejsze publikacje asamblażowe („Tango”, „Luxus”, „Oj dobrze już”), wybór prac filmowych i animacji Tomasza Sikorskiego, Roberta Brylewskiego, Marka Janiaka. Sekwencję prac otwiera fotorealistyczny obraz zatytułowany *13 grudnia 1981 rano* Łukasza Korolkiewicza, przedstawiający moment ogłoszenia stanu wojennego w telewizji przez gen. Wojciecha Jaruzelskiego i artystę wyglądającego przez okno pracowni na zaśnieżone drzewa i dachy domów. Zamyka zaś film *Z mojego okna* (1977–1999) Józefa Robakowskiego – zdystansowana, ciepła i ironiczna narracja na temat osiedlowego parkingu, realizowana przez 22 lata i stanowiąca szczególną opowieść o trzech etapach polskiej historii najnowszej.

W ostatniej części galerii znalazł się wybór prac powstałych już w okresie III Rzeczypospolitej (il. 13). Zbiory muzeum nie są dla tego okresu reprezentatywne; jedynie dzięki działalności Fundacji Gessel dla Muzeum Narodowego można było pokusić się o próbę oddania charakteru przemian języka sztuki ostatnich dekad. Znalazła się tu grupa prac kwestionujących wiarygodność obrazu, lub szerzej, komunikatu wizualnego, poddających w wątpliwość sam status dzieła sztuki, jego recepcję i społeczny system wartości ze sztuką związanych. Owa ostatnia część jest pomyślana jako galeria czasowa, w której pojawiać się będą nowe prace w muzealnej kolekcji. A także – jako przypomnienie, że twórczość dzisiejsza i z lat ostatnich znajduje się w orbicie zainteresowań Muzeum Narodowego w Warszawie, które będzie czyniło starania o pozyskanie przestrzeni adekwatnej dla rangi twórczości XX i XXI wieku i dla eksponowania swoich zbiorów sztuki minionych stu lat.