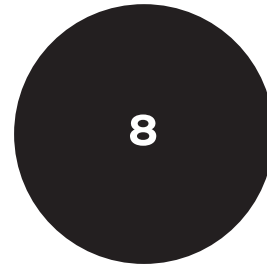




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Andrzej Wróblewski: oczyszczanie pola i nowe perspektywy

autor:

Piotr Słodkowski

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 8 (2014)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/257/452>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Piotr Słodkowski

Andrzej Wróblewski: oczyszczanie pola i nowe perspektywy

Unikanie stanów pośrednich / Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957), red. Wojciech Grzybała, Magdalena Ziółkowska, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego / Instytut Adama Mickiewicza / Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014

Kiedy piszę ten tekst, Muzeum Sztuki Nowoczesnej eksponuje wystawę „Recto/Verso”, która jest równocześnie rezultatem seminaryjnych przemyśleń nad dorobkiem Andrzeja Wróblewskiego oraz olbrzymim sukcesem frekwencyjnym i popularyzatorskim. *Hype* na Wróblewskiego jest zatem wynikiem poważniejszej pracy „nad artystą”: zarówno badań podstawowych i refleksji metodologicznej, jak i wysiłku na poziomie instytucjonalnym, nie tylko MSN, lecz także – i może przede wszystkim – Fundacji imienia Andrzeja Wróblewskiego.



Zdjęcie za www.printcontrol.pl

Unikanie stanów pośrednich to właśnie efekt jej pracy, książka kompletna i siłą rzeczy ważny punkt odniesienia dla wszystkich, którzy w przyszłości będą podejmowali badania nad dziełem Andrzeja Wróblewskiego (a w pewnym sensie pewnie także dla poszukiwań Érica de Chassey, kuratora warszawskiej wystawy). We wprowadzeniu do tomu autorzy konstatują: „[p]rzekazujemy do Waszych rąk publikację źródłową” i jest to najkrótsza i najbardziej trafna, aczkolwiek niepełna charakterystyka tego tomu. Redaktorzy książki, w myśl zasady przyświecającej Fundacji, powracają do samych rudymetów „życia i twórczości” Wróblewskiego, co można prześledzić na kilku poziomach. Przede wszystkim publikacja zawiera bezsprzecznie najpełniejszy katalog prac malarza (najpełniejszy, choć ciągle *in statu nascendi*), a całość jego dzieła została tu na nowo uporządkowana. Dzieła wszystkie: znane ze zbiorów publicznych, rozproszone w kolekcjach prywatnych

i dopiero odnalezione – wszystkie je zweryfikowano pod względem datowania oraz tytułów, wprowadzając jasny podział, głównie związany z nazewnictwem autorskim oddzielnym od propozycji *post factum*, pochodzących od rodziny, kuratorów i instytucji (w tym od samej Fundacji). Wagę tego wysiłku widać szczególnie dobrze w przypadku słynnego cyklu *Rozstrzelań*, w którym jedno płótno figuruje niekiedy w literaturze pod dwoma, a nawet trzema tytułami. Konsekwentnie dowartościowano także obustronność prac artysty, zawsze reprodukując awers i rewers płótna (uwzględniając ich wzajemne odniesienie). Słuszność tej strategii potwierdza właśnie wystawa „Recto/Verso”, która w inny, właściwy sobie sposób unaoczniała głęboką sensowność wyeksponowania obustronności obrazów i, w pewnym sensie, uczyniła z tego klucz do zrozumienia Wróblewskiego – narzędzie nieustannego podtrzymywania rozmaitych artystycznych, politycznych i etycznych napięć. To, co kurator wystawy stawia na ostrzu noża, w publikacji nie jest tak mocno uwypuklone, ponieważ awers i rewers nie zawsze pojawia się obok siebie, a kolejnością w większej mierze rządzi chronologia obrazów. Tak więc to, co na wystawie urosło do rangi ramy interpretacyjnej, w książce motywowane jest raczej pragnieniem rzetelności badawczej.

Wątek pracy źródłowej powraca również na poziomie tekstu, gdyż tom zawiera osiem obszerniejszych pisemnych wypowiedzi Wróblewskiego (są to w większości niepublikowane rękopisy). I tak *Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym...* daje wgląd w środowisko krakowskie i stan umysłu Wróblewskiego w pierwszej połowie roku 1948; niedatowana *Wielohoryzontalność...* ukazuje go jako historyka sztuki; w *Pamiętniku samobójcy* w quasi-literackiej formie dokonana jest retrospekcja okresu sprzed przyjęcia na Akademię w sierpniu 1945 roku. Reprint artykułu *Praca samokształceniowa...* (1950), będącego rewizją założeń Grupy Samokształceniowej po Międzyszkolnych Popisach Poznańskich z 1949 roku, można z kolei czytać jako *pendant* do rękopisu *Wyznanie skompromitowanego „byłego komunisty”* (1957), które było także rodzajem rewizji, przychodzącej po „rozrożeniu” stalinizmu. Większość tych refleksji dotyczy traumy i pamięci wojny oraz szerokiego spektrum problemów związanych z artystyczno-politycznym zaangażowaniem. Choć twórczość Wróblewskiego, głównie za sprawą *Rozstrzelań*, i tak była oglądana przez pryzmat wojny, to pełniejsze naświetlenie tej kwestii jest bardzo pożądane, gdyż wpisuje się w jedną z najważniejszych tendencji polskiej historii sztuki, którą jest proces odzyskiwania dalekosiężnych artystycznych konsekwencji lat 1939–1945.

Problem zaangażowania, tak jak rysuje się u Wróblewskiego, zdaje się istotny również z innego powodu. Podobnie jak Marek Włodarski, jeden z nestorów międzywojennej awangardy, młody Wróblewski należy bowiem do grona artystów, którzy sytuują się pomiędzy: warunkowo przyjęli socrealizm, ale ze względu na samodzielność artystyczną nie zdołali spełnić ideału „dobrego obrazu”. Tym samym jest to kolejne studium przypadku, który przekracza propedeutyczny dwubiegunowy podział ówczesnego pola sztuki – na malarzy realizujących praktykę socrealizmu wobec tych nieprzejednanych i milczących – a ruch ten ma poważne konsekwencje. Podważenie binarnego ujęcia socrealizmu bardzo wyraźnie wpisuje się w tendencję do przepisywania obrazu sztuki polskiej lat 40. i ożywionych badań nad tym okresem. Co więcej, jako że wiele pomniejszych problemów i dyskusji artystycznych organizowało się wokół kwestii społecznej użyteczności tego lub innego idiomu sztuk wizualnych, właśnie zniuansowana charakterystyka socrealizmu, zwłaszcza zaś początków wprowadzania tej doktryny, jest konieczna dla równie pogłębionej charakterystyki całej dekady lat 1945–1954. Jednym ze sposobów wyjścia poza ten binarny schemat (nawet jeśli jest on użyteczny i historycznie zasłużony) są właśnie pomnożone studia przypadków, siłą rzeczy nastawione na jednostkowość doświadczenia artystycznego (przypadki Włodarskiego i Wróblewskiego).

Zebrany w książce materiał został starannie opracowany: wzbogacają go także przedruki kalendarzowych zapisków artysty i rozmaite *miscellanea* (analizy konserwatorskie, dodatkowe komentarze, listy, wyimki recenzji i inne efemeryczne źródła). Widać więc wyraźnie, że *Unikanie stanów pośrednich* to przede wszystkim zbiór



dokumentów opatrzonej solidnym aparatem naukowym – Zdjęcie za www.printcontrol.pl

weryfikująca faktografię podstawa dla nowych interpretacji. W tym sensie, gdyby szukać genealogii tego przedsięwzięcia, tom może uchodzić za późnego następcę książki *Andrzej Wróblewski nieznan* (Galeria Zderzak, Kraków 1993), która również obszernie drukowała ołówkowe szkice i pisma artysty, a także szczegółową kronikę wydarzeń.

Unikanie stanów pośrednich lokuje Wróblewskiego w poszerzonym polu praktyk artystycznych, ze szczególnym naciskiem na perspektywę (środkowo)europejską – intencja ta czytelna jest zwłaszcza w tekstach problemowych. Oczywiście, z uwagi na źródłowy charakter publikacji stanowią one raczej dopełnienie i przeważnie

napisane są tak, aby miały wartość informacyjną i objaśniały krótkie epizody życia artysty: udział w Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu w 1949 roku (Agnieszka Szewczyk), obecność na III Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Berlinie Wschodnim w 1951 (Eckhart Gillen), niespełna miesięczny pobyt artysty w Jugosławii w 1956 roku (Branislav Dimitrijević). Trzeba przy tym docenić to, że każde z tych *case studies* pisane było z lokalnej – odpowiednio: polskiej, niemieckiej, serbskiej – perspektywy. Oczywiście, teksty te nie prowadzą do żadnych zasadniczych przewartościowań, poszerzają jednak wiedzę o wspomnianych epizodach życia artysty, odbijających się przecież w jego sztuce. Zatem nawet jeżeli nie ma tu rewolucji, teksty te mimochodem pozwalają odsłonić niesłusznie znaturalizowane prawidłowości w dyskursywnej reprezentacji artysty. Gdy mowa bowiem o jego zagranicznych peregrynacjach, od razu zaczyna unosić się nad nami widmo wertykalnej historii sztuki. Zwłaszcza obszerny artykuł o wizycie w Jugosławii każe nam zadać pytanie: dlaczego pobyt ten nie był dotąd akcentowany równorzędnie z wyjazdem do Holandii? I co miałyby sprawiać, że abstrakcje artysty z końca lat 40. interpretujemy między innymi poprzez odniesienie do Mondriana, podczas gdy porównywalne znaczenie mają inspiracje ludową sztuką jugosłowiańską? Dowartościowanie tego drugiego kierunku geografii artystycznej jest co najmniej ciekawym gestem, uwrażliwiającym nas na „wewnętrzne” podróże artystów po tej samej stronie żelaznej kurtyny (wcześniej, ze zmiennym szczęściem, eksponowano ten wątek na wystawie „Mapa” w warszawskiej Zachęcie).

Na tle dość spójnej grupy trzech studiów, które mocno kreślą mniej znane wektory geografii artystycznej, wyróżnia się erudycyjny artykuł Noit Banai, która jako jedyna proponuje tu pewien projekt metodologiczny i strategię interpretacyjną. Na jednym poziomie, podejmując temat przepracowania traumy wojny w figuracji Wróblewskiego, badaczka ożywia dyskusje o realizmie, realności, Realnym i reprezentacji, przywołując w interesujący sposób wzięte od samego artysty pojęcie „realizmu bezpośredniego” oraz wypracowaną przez Michaela Rothberga współczesną kategorię „realizmu traumatycznego”. Na drugim poziomie Banai rozwija również wątki inspirowane badaniami Piotra Piotrowskiego (z naciskiem na problem relacyjnej geografii artystycznej) i na zasadzie horyzontalnego cięcia zestawia rozmaite odpowiedzi na wojnę: oprócz Wróblewskiego także grupy CoBrA, Wolsa, Dubuffeta... W tym rozpięciu komparatystycznym tekst ten można uznać za

przedłużenie, ale także przekroczenie lub rozwinięcie Lacanowskiej interpretacji *Rozstrzelań* zaproponowanej przez Piotrowskiego, która symbolicznie otwierała jego *Znaczenia modernizmu*.

Obserwacje te skłaniają do dwóch refleksji. Po pierwsze, Wróblewski, jeden z najbardziej docenionych polskich artystów XX wieku, obrósł już siecią mitotwórczych komentarzy – warto przypomnieć, że nowsze interpretacje poprzedziła znaczna popularność artysty w latach 80., która wiązała się z ożywieniem legendy Arsenалу (do której, z kolei, przyczyniła się wcześniej między innymi grupa Wprost). Widać więc, że w sytuacji braku awangardy (jako sztuki zaangażowanej społeczno-politycznie), obok dominującego nurtu sztuki nowoczesnej (modernistycznej) od lat 50. do 80. kultywowano tradycję, którą za Wojciechem Włodarczykiem można nazwać współczesnością: to tradycja figuralnej publicystycznej, zorientowanej na temat, ekspresywnej i pośrednio inspirowanej Wróblewskim. Nie wolno również zapominać o wpływowym świadkach historii, przyjaciółach artysty: przede wszystkim Mieczysławie Porębskim, a także o Andrzeju Wajdzie i Andrzeju Strumille. W tym świetle duże znaczenie ma ostatnia część książki, *Mit Wróblewskiego rysowany mocną i stanowczą kreską*, którą można uznać za oczyszczenie pola tak, aby wielokrotnie zapośredniczona relacja o eksperymentatorze i zarazem ostatnim zaangażowanym artyście sprzed „zemsty socrealizmu” mogła ustąpić miejsca zweryfikowanej faktografii i, chyba przede wszystkim, na nowo ustrukturyzowanemu dziełu. Klisze interpretacyjne, które redaktorzy monografii wydobywają z głosów krytyków z lat 60., są mocno nacechowane afektywnie, rezonuje w nich doświadczenie wojny: dla nich Wróblewski to „malarz pokolenia tragicznego”, „malarz cierpienia”, „młody barbarzyńca”... Pojawia się tam również, co wydaje się zapewne bardziej istotne, figura zaangażowanego, szczerego malarstwa wywiedziona z etosu Grupy Samokształceniowej i jej poznańskiego pokazu: wpisuje się ona płynnie w kategorię arsenalowej (i poarsenalowej) współczesności, tak jak widzi ją Włodarczyk; nie jest zresztą chyba przypadkiem, że ukute przez Wróblewskiego pojęcie „realizmu bezpośredniego” tak dobrze spotyka się z późniejszym postulatem mówienia w sztuce „wprost”.

Po drugie, przywołując ponownie tekst Banai w jego wymiarze komparatystycznym, trudno oprzeć się wrażeniu, że *Unikanie stanów pośrednich* wpisuje się nie tylko w dzisiejsze wzmożone zainteresowanie Wróblewskim, ale także w ogólne tendencje

współczesnej historii sztuki. O ile w latach 90. za sprawą aktywności wydawniczej Galerii Zderzak i monograficznej wystawy w Zachęcie (1997) artysta został ponownie umocowany w polu polskiej sztuki, o tyle po roku 2000 dominuje ujęcie relacyjne, odnoszące malarza do skali (środkowo)europejskiej i globalnej. W 2010 roku Van Abbemuseum pokazało wystawę „To the Margin and Back”, która akcentowała podróże Wróblewskiego – na Zachód (do Holandii) w 1947 roku i na Wschód (do Jugosławii) w 1956 roku. Dwa lata wcześniej, bo w 2008 roku, artysta dostał odrębną przestrzeń wystawienniczą na parterze Musée des Beaux-Arts w Lyonie, gdzie eksponowano wówczas wpływową wystawę „Repartir à zero”, przegląd euroamerykańskiej sztuki z lat 1945–49. Jej kurator, Éric de Chassey, na znacznie większą skalę powrócił do Wróblewskiego właśnie we wspomnianej „Recto/Verso”, która może także uchodzić za pokaz o bardziej globalnych aniżeli lokalnych ambicjach. W tym kontekście interesujący jest to, że na kartach wydanej przez Muzeum publikacji Jean-François Chevrier buduje paralełę między twórczością Wróblewskiego i Édouarda Maneta. Co więcej, gdy mowa o drugiej odsłonie pokazu, planowanej w madryckim Museo Reina Sofia, de Chassey rysuje plany zbudowania relacji między dziełem Wróblewskiego a innymi, przechowywanymi w Madrycie i mówiącymi o traumie dziełami: *Trzecim maja 1808* Goi i *Guernice* Picassa.

Unikanie stanów pośrednich, a także „Recto/Verso”

wykonują wobec Wróblewskiego dwa sprzężone ze sobą ruchy. Najpierw oczyszczają pole, na nowo szeregując jego twórczość, po to aby oddzielić artystę od mitu, który wokół niego narastał; gest ten nie jest jednak przecież

„niewinny” czy „obiektywny”. W recenzji z wystawy

w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Maria Poprzęcka

zastanawia się, czy de Chassey, akcentując łączność awersów i rewersów obrazów,

nie tworzy mitu Wróblewskiego jako malarza targanego przez artystyczne rozdarcia

i ideologiczne przełomy. Nie mam co do tego pewności, ponieważ – inaczej niż Maria

Poprzęcka i nawet niż de Chassey, który mówi o obustronności jako o „praktyce

konfrontowania sprzeczności” – obie strony płócien staram się czytać abstrahując

od bardzo przecież ekspansywnej postaci artysty, jego autorskiej intencji,

ekonomicznych uwarunkowań obustronności, kładąc nacisk raczej na zasadę

intertekstualnych odniesień i tworzenia się znaczeń między obrazami. Taka lektura



Zdjęcie za www.printcontrol.pl

zdaje się ukazywać napięcia pomiędzy opozycjami abstrakcji i figuracji. Widzę tu jednak inne możliwe zagrożenie: ruch oczyszczania pola – zarówno u Banai, jak i u de Chassey – wpisuje równolegle Wróblewskiego nie tylko w narrację „transregionalną”, lecz wprost w globalną perspektywę sztuki. Choć zasadniczo jest to ruch pożądanym, należy pamiętać, że w zglobalizowanym świecie silnie akcentowana tożsamość jest tyle koniecznością, ile etykietką (często na sprzedaż) i że jako taka z konieczności musi też ulegać pewnej strategicznej esencjalizacji. Taki stan rzeczy stwarza możliwość dla – wprawdzie na innych zasadach, ale znowu – wtłaczania Wróblewskiego w redukcjonistyczną formę polskiego artysty naznaczonego wojną i totalitaryzmem.

Niewątpliwie nadszedł czas tworzenia nowych interpretacji twórczości Wróblewskiego, a te w coraz większym stopniu będą wpisywały się w nowy paradygmat historii sztuki, integrujący perspektywę regionalną (środkowoeuropejską) i globalną. Należy jednak uważać, aby wychodząc ze starych kolein nie wpaść w nowe. Jednocześnie tym, co może być pomocne w unikaniu podobnych pułapek, jest widoczna w humanistyce tendencja do budowania interpretacji na podstawie materiałów źródłowych. Monografia Andrzeja Wróblewskiego – o tyle, o ile akcentuje takie podejście do badań – ukazuje się więc w bardzo korzystnym dla niej momencie.