

# WYSTAWIANIEMODERNIZMU. UWAGI OMONTAŻACH WOBEC STULECIA AWANGARDY W POLSCE

Piotr Słodkowski

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie



Niniejszy tekst cechuje ruchliwość narracji – optyka przybliżania i oddalania (*zoom in / zoom out*) przedmiotu badań. Z jednej strony zakotwiczam spojrzenie w jednostkowym wydarzeniu i wizualnym konkrety, *Montażach* eksponowanych w Łódzkim Muzeum Sztuki (27.10.2017 – 4.02.2018). Z drugiej zaś podejmuję refleksję nad warunkowanymi historycznie praktykami wystawiania polskiego modernizmu w sztukach wizualnych. Kieruję się przy tym przedwstępnym założeniem, że – jak napominał Piotr Piotrowski we wstępie do *Awangardy w cieniu Jałty* – „wystawianie” nie jest aktem neutralnym, ale relacyjnym i sensotwórczym, zakładającym określoną sieć aktorów i podejmującym rozmaite stawki: kulturowe, ideologiczne, polityczne (dopuszcza się coś do wyeksponowania przed kimś, na pokaz, do oceny lub nadzoru) [*Awangarda* 18-19]. Zarazem – i to drugie założenie – medium wystawy (w jej najlepszych realizacjach) traktuję jako narzędzie rewizji utartych narracji historyczno-artystycznych na równi z dyskursem akademickiej historii sztuki<sup>1</sup>. I odwrotnie: przyjmuję, iż kształt praktyk muzealnych oddaje dynamikę tworzenia wiedzy na uniwersytecie. Wreszcie, jak mistrzowsko pokazała Anna Markowska, bywa i tak, że recepcja wystaw jest wrażliwym sejsmografem świadomości kulturowej [37-56]. Wobec tego pytanie, które stawiam, brzmi: co *Montaże* jako pokaz uruchamiający odmienne konteksty historyczne, metodologiczne i instytucjonalne mówią nam o wystawianiu modernizmu?

*Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* budowane są wokół międzywojennej żydowskiej poetki, pisarki, teoretyczki sztuki aktywnej we Lwowie (zm. 1942), która inspirując się ożywczymi impulsami ze sztuk wizualnych, stworzyła oryginalną koncepcję „montaży literackich” [Szymaniak]. Nie jest to jednak statyczna wystawa monograficzna, gdyż Vogel służy tu za soczewkę skupiającą bardziej złożone zagadnienia. Najpierw żywe powiązania ze środowiskami artystycznymi, z Grupą Krakowską

<sup>1</sup> Doskonałym przykładem takiej funkcji wystawy była w ostatnich latach *Teresa Żarnowerówna (1897–1949). Artystka końca utopii*, 19.09–23.11.2014, Muzeum Sztuki w Łodzi.

oraz przede wszystkim z lwowskim stowarzyszeniem Artes (dość powiedzieć, że malarz Henryk Streng zilustrował jej *Akacje blien*, 1935). Stąd w polu widzenia pojawiają się zarówno modernistyczne estetyki lat 20., impulsy légerowskie i surrealistyczne oraz otwierający myślenie o obrazie fotomontaż, jak i sztuka zaangażowana społecznie, skierowany do mas robotniczych realizm z połowy lat 30. A drugoplanowo także inne kręgi kulturalno-intelektualne, takie jak redakcja „Sygnałów” Karola Kuryluka, oraz szeroki obszar inspiracji transmedialnych, zgodnie z logiką montażu obejmujący awangardowe eksperymenty z fotografią i filmem; nadto rozwijaną równoległe dodekafonię lwowskiego kompozytora Józefa Kofflera [Bojarov et al.].

Taką panoramę problemów, postaci i zjawisk historyczno-artystycznych dopełnia fakt, że pełnoprawnym bohaterem wystawy jest również sam Lwów dwudziestolecia, który wyłania się w swej geohistorycznej złożoności: jako intensywnie modernizująca się metropolia, miasto początków reklam i neonów, utowarowienia i konsumpcji, a zarazem jako miejsce upartego trwania galicyjskich przedmieść i właściwej im lokalnej kultury masowej. Fantazja o nowoczesności bezszwowa łączy się tu ze swojskością. Tak widziany Lwów stanowi źródło tematów i estetyk dla działań artystycznych, a zwrótnie obszar ich wcielania w życie; dla poetki staje się także bazowym punktem odniesienia w jej geografii artystycznej, z biograficznych powodów zakreślonej pomiędzy Berlinem, Łodzią, Paryżem, Sztokholmem i Nowym Jorkiem. W ten oto sposób tytułowy montaż trzeba przykładać do kilku odrębnych pól znaczeniowych: do warstwy literackiej i poglądów estetycznych Vogel, do ich genealogii, czyli niezbornych reprezentacji wizualnych, a także – *last but not least* – do praktyki kuratorskiej i poetyki wystawy ukazującej Lwów jako kolażową kompozycję miejsc, ludzi, trajektorii spojrzeń i przepływów idei.

*Montaże* poza tym, że programują własną reprezentację przeszłości, wpisują się w ramowy kontekst instytucjonalny: rocznicę stulecia awangardy w Polsce, zainicjowaną przez Muzea Narodowe w Krakowie i Warszawie oraz Łódzkie Muzeum Sztuki. Jest zrozumiałe, że taka inicjatywa rządzi się odrębnymi stawkami politycznymi. O tym wymiarze projektu mówi dyrektor MS Jarosław Suchan, gdy przyznaje, że pomysł obchodów wyrósł z niezgody na konserwatywną politykę kulturalną, która lokuje w centrum dziedzictwo narodowe, i polega on na poszerzeniu potocznego znaczenia tego pojęcia, tak aby obok kultury dawnej zmieścić w nim także awangardę; „aby awangarda

znalazła się w narodowym kanonie” [Suchan 128]. Na pytanie, co byłoby stawką w grze, odpowiada wprost: „zmiana świadomości tej części społeczeństwa, która ma bardzo tradycyjny sposób widzenia dziedzictwa narodowego i z tego względu postrzega awangardę jako coś obcego, a co za tym idzie, jako obce widzi to wszystko, co wyrasta z awangardy, czyli współczesną, progresywną, eksperymentalną kulturę” [133]. Uwaga ta wskazuje na podskórne napięcie zawarte w idei stulecia. Chociaż awangardę definiuje się konwencjonalnie jako zjawisko historyczne [134-135], to robi się z niej użytek „tu i teraz”, gdyż zapewnienie jej większej widzialności poza niszą ekspertów zwrótnie przyniesie także większą widzialność późniejszej sztuce kontestacji. Słowem tradycja wywiedziona od awangardy lat 20. służy za wehikuł transformacji dzisiejszej kultury sensu largo wraz ze stopniem jej inkluzywności i progami tolerancji tak na poziomie makro (polityka państwa), jak i mikro (wrażliwość odbiorcza). Pragmatyka, która się stąd wyłania, przynależy oczywiście do logiki działania instytucji, ale – dopowiedzmy zwięźle – rozmija się z optyką akademickiej historii sztuki, która w pierwszej kolejności zwróciłaby uwagę na wewnętrzną złożoność samego terminu „awangarda”. Najpierw dlatego, że celebrowane stulecie przyniosło wiele bynajmniej niekoherentnych praktyk (znaczonych przedrostkami neo-, trans-, pseudo-), trzeba by więc spróbować problematyzować i opisać ową tradycję jako ciąg modyfikacji, zerwań i nawiązań. Następnie z tego powodu, że także sama historia sztuki wymagałaby uhistorycznienia, czyli uwrażliwienia na fakt, iż to, jak badacze charakteryzowali „awangardę”, nie pozostawało bez związku z czasami, w których to robili (zwłaszcza w PRL) [Turowski; *Znaczenia* 132-137]. Czym zatem była awangarda w Polsce? Jak jej akty założycielskie z dwudziestolecia były potem adaptowane, kultywowane, przekraczane, negowane? Podobne pytania, testując zawartość tego napuchniętego od znaczeń pojęcia, stawiałyby też niemałe wyzwanie semantycznego oczyszczenia: czy (i jak?) można w ogóle myśleć o awangardzie w kategoriach strategicznej esencjalizacji? Podążanie w tym kierunku radykalnie redefiniowałoby cały projekt. Myślę jednak, że wówczas mógłby on łatwiej połączyć krytyczne ostrze naukowej historii sztuki z ożywieniem tradycji, przeczuciem mostów od dwudziestolecia do współczesności i działaniem na polu performatywnym, o którym mówił Suchan.

Niemniej w praktyce muzealnej inicjatorów obchodów stulecia wprawdzie nie jedynymi, ale flagowymi pokazami były przeważnie oddalone od współczesności

wystawy historyczne<sup>2</sup>, a te warto porównać przynajmniej szczerze dla wydobywania różnych strategii ujmowania materii przeszłości. *Miejska rewolta* w warszawskim Muzeum Narodowym, współinicjującym projekt, dała przede wszystkim panoramiczny przegląd sztuki pięciu ośrodków dwudziestolecia (Kraków, Lwów, Łódź, Poznań, Warszawa). Jeśli – jak napisano w katalogu – kuratorki „poszły w kierunku wytyczonym przez teksty Piotra Piotrowskiego i Andrzeja Turowskiego, postulujące konieczność budowania horyzontalnej, transregionalnej czy transnarodowej historii sztuki” [Skolimowska et al. 11], to podjęły tę myśl częściowo: w granicach możliwości pokazały związki między punktami na mapie, ale nawet nie próbowały wykraczać poza terytorium II RP. Podczas gdy MNW prezentowało rzetelną panoramę zjawisk ze wszystkimi zaletami i wadami tej optyki (ogląd całości kosztem zatarcia detali), MS przyjęło trzy odróżnialne narracje wystawiennicze, które łączy przewaga ujęć problemowych nad przeglądowymi. *Organizatorzy życia* (24.11.2017 – 25.02.2018) osadzali się na tej samej co *Miejska rewolta* idei wydobywania sieci kulturowych kontaktów, ale skupiając się na polskiej adaptacji myśli z kręgu holenderskiego De Stijl, wyraźnie włączali twórców regionu w europejską cyrkulację impulsów artystycznych [Maj-Kurc et al.]. *Superorganizm* (10.02–1.05.2017) – projekt może najbardziej ambitny z wymienianych, bo najbliższy zsyntetyzowanej odpowiedzi na pytanie o zaktualizowane oblicze awangardy – próbował z kolei przez tytułową kategorię pojęciową objąć duże obszary sztuki, refigurując ją poprzez jej relację z naturą [Jach et al.] (*notabene* w takim sformułowaniu problemu można wysłyszeć echo obecnego zbliżania się awangardowej humanistyki do nauk przyrodniczo-biologicznych). *Montaże* natomiast, mimo że również wprowadzają kategorię porządkującą, mają najbardziej punktowy charakter, podejmując się głębokiego odczytania złożoności kulturowej jednego kręgu artystycznego zobaczonego przez pryzmat jednej tylko postaci<sup>3</sup>. Słowem trzy strategie prezentacji: hory-

zontalny zarys sieci cyrkulujących idei, jedna idea jako klucz interpretacyjny dla szerokiej panoramy geohistorycznych zjawisk, zbliżenie na specyfikę miejsca.

*Montaże* dzięki temu, że zbudowane są na relacji sztuki do regionu, miasta, lokalności, prowokują także inny rodzaj komparatystyki, tym razem historycznej. Narzuca ją wręcz sam kontekst łódzkiego Muzeum Sztuki, który oznacza w tym przypadku praktyki kuratorskie jego najwybitniejszego chyba dyrektora, Ryszarda Stanisławskiego. Stanisławski bowiem, jak wiadomo, począwszy od lat 70., a skończywszy na 90. – przynajmniej od wystaw *Constructivism in Poland* (1973) [Stanisławski] do monumentalnego pokazu *Europa, Europa* (1994) [Stanisławski et al.], chciał zapewnić widzialność polskiej i środkowoeuropejskiej praktyce artystycznej na arenie międzynarodowej, a w konsekwencji wprowadzić ją do – a jakże – zachodniocentrycznego kanonu sztuki XX wieku. Postawę tę, *signum temporis* epoki pojałtańskiej i wpisanych w nią kompleksów kulturowych, poddano już wielostronnej krytyce [“Central Europe”], gdyż w geście potwierdzenia *tam* (na Zachodzie) wartości tego, co pochodzi *stąd* (ze Wschodu), wzmacniano zamiast podważać tradycyjne narzędzia władzy centrum: uniwersalizm prowadzący do unifikacji, kanon skutkujący wykluczeniem, styl odrzucający idiomy nieostre lub hybrydyczne. Rozpatrując te problemy, wyraźnie się zauważa sygnalizowaną na wstępie zbieżność muzeum i uniwersytetu, przenikanie się praktyk kuratorskich i dyskursów naukowych. O ile zatem projekty Stanisławskiego (i Muzeum AD 1973) odpowiadają na wertykalną historię sztuki, szukającą odniesień do źródłowego wzorca, o tyle *Montaże* (MS AD 2017) ufundowane są na przewartościowaniach w łonie dyscypliny. Problematyzacja pojęć (były) Zachód – (były) Wschód, dynamizowanie geografii artystycznej, która uchyla pasywny „wpływ” i promuje interakcję, zmiana kontekstów odczytywania dzieł z uniwersalnych na partykularne – to wszystko formowało badania po 1989 roku i, analogicznie, innowacyjne projekty wystawiennicze lat 90. i następnej dekady, takie jak rekonstruująca przepływ idei *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation* [Benson]. Wróćmy teraz do *Montaży* i zapytajmy, jak wpisują się one w tę linię upodmiotowienia sztuki regionu.

Wystawa zajmuje wprawdzie jedną obszerną salę muzealną, ale tę otwartą przestrzeń przesłaniają małe ścianki działowe i monumentalne kurtynowe fotografie, co daje efekt nakładania się w oku widza odrębnych działów ekspozycji. Fragmentaryczność widoków nie tyle oddziela poszczególne części, ile wiąże je w całość

<sup>2</sup> Opinię taką można wysnuć na podstawie programu stulecia (zob. <http://rokanawangardy.pl/pl/wydarzenia.html>). Późniejsze użycia awangardy historycznej podejmowały raczej instytucje inne niż łódzkie i warszawskie Muzea Narodowe oraz łódzkie Muzeum Sztuki. Można uznać, że to ostatnie w największym stopniu podejmuje problem reinterpretacji awangardowego dorobku na wystawie *Poruszone ciała* (18.11.2016 – 5.03.2017), która pyta o ruchowe i cielesne doświadczenie nowoczesności, wychodząc od prac Katarzyny Kobro. Zasadniczo jednak ciężar tych kwestii został przeniesiony na liczne wydarzenia towarzyszące (wykłady i spotkania edukacyjne).

<sup>3</sup> Każda typologia z konieczności cechuje się sztywnością. Wytyczając trzy w mojej opinii najwyrazistsze kierunki kuratorskie, zostawiam czwartą wystawę z tej serii, która sytuowałaby się pomiędzy opisanymi strategiami (*Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, 9.06–8.10.2017). W żadnym razie nie jest to jednak zabieg negatywnie wartościujący.

na zasadzie montażu, który z zasady funduje niezborną kompozycję. Ten satysfakcjonujący wizualnie i zasadny merytorycznie sposób snucia opowieści jest także wygodny, bo bez poczucia zgrzytu pozwala nieraz na ostre cięcia różnych wiązek problemowych; jak to w kolażu, rwanie jednego obrazu (przykładowo: reprezentacja modernizacji miasta) i wklejanie obok innego (wizerunki ulicy jako sceny niepokojów społecznych).

Nie chodzi mi jednak o podkreślanie tej poetyki narracji wizualnej jako samoistnej wartości wystawy. Twierdzą raczej, że jej siła i powód, dla którego warto ją rozpatrywać w świetle ogólniejszego problemu wystawiania modernizmu, tkwi w tym, co spaja ten zestaw zróżnicowanych ujęć. Materia historyczna (tutaj: lwowska sztuka i krytyka dwudziestolecia) od lat pozostaje zasadniczo niezmienna, gdyż – podajmy wyrazisty punkt odniesienia – od czasów wystawy Artesu autorstwa monografisty grupy, Piotra Łukaszewicza (1969) [Łukaszewicz], nie nastąpił skokowy przyrost dzieł, artefaktów i źródeł piśmienniczych. Zmiana interpretacji leży natomiast w innym rozłożeniu akcentów. Tym mianowicie, co prowadzi widza przez montażowe fragmenty, jest – po pierwsze – dostrzeżenie sprawczości Debory Vogel i, po drugie, pieczołowita rekonstrukcja kultury wizualnej ówczesnego Lwowa.

Obie trajektorie spojrzeń, które porządkują całość, spotykają się już na samym początku wystawy, gdzie prezentuje się nam w jednym ciągu portret Vogel (ręki Witkacego), wizerunki promotorki kultury jidysz Racheli Auerbach i fotografki Wandy Diamand (zdjęcie Aleksandra Krzywobłockiego, członka Artesu), a dalej plakat malarza Ottona Hahna do wystawy Artesu z 1931 roku. Na to nakłada się druga płaszczyzna: uchwycone w migawce aparatu miejsca, szlaki spacerów, ulice (nawet historyczne napisy) ważne dla Vogel oraz – bardzo podkreślona w architekturze wystawy, bo ulokowana dokładnie naprzeciwko wejścia – dokumentacja tak zwanego miejskiego prymitywu, czyli rozmaitych szyldów reklamowych, które w epoce wykonała właśnie Wanda Diamand (i, gwoli ścisłości, Józef Tom). Szyldy te stanowiły inspirację dla artystów Artesu, a z nimi – zwłaszcza z Henrykiem Strengiem – związana była Vogel. Wyraźnie więc widać, że awangardę dwudziestolecia widz może zobaczyć w dwóch komplementarnych perspektywach.

Ciąg Vogel–Auerbach–Diamand uwypukla rolę silnych kobiet, które na równi z mężczyznami tworzyły środowisko intelektualno-kulturalne. To feministyczne przepisanie fragmentu dziejów polskiej awangardy odznacza się od przeważnie patriarchalnej narracji Piotra

Łukaszewicza i robi wrażenie, tym bardziej że – jak uświadomiła nas Anna Markowska – zdecydowanie za rzadko się upominamy o sprawiedliwość dla absolutnie kluczowych aktorek pola sztuki (przykładem Helena Blum) [Markowska 209-229]. Ten rys *Montaży* mocno podkreśliła ich współkuratorka, Karolina Szymaniak, posługując się subwersywnym pojęciem „matriarchat”: „Wystawa zderza koncepcje Vogel [...] z jednej strony z kręgami, w których ona funkcjonowała, a z drugiej strony z tymi, które w jakimś sensie animowała czy – lubię to określenie – którym matronowała albo może: nad którymi sprawowała matriarchat. Chodzi o [...] wydobycie kobiecej perspektywy, wzmocnienie jej i przywrócenie sprawczości” [Bojarov, Polit, Szymaniak A-4].

Ale gest postawienia Vogel w centrum pokazu nie zamyka się tylko w interwencji feministycznej. Widziałbym go także jako interesujący rewers globalizującej się historii sztuki i, za nią, wystaw historyczno-artystycznych. Zjawisko to doskonale unaocznia przypadek Andrzeja Wróblewskiego (choć Alina Szapocznikow daje drugi świetny przykład): na *Repartir à zéro* (2008–2009), ważnej ekspozycji obejmującej panoramę sztuki lat 1945–1950, Éric de Chassez wyraźnie lokował krakowianina w kontekście euroamerykańskiego powojnia, a na monograficznej wystawie *Recto/Verso* (2015) ponownie próbował zdjąć z niego zwyczajowe „polskie” odczytania, znajdując w materii jego obrazów uniwersalnie sugestywne wizje wojennej degradacji człowieka [*Repartir; Andrzej*]. *Montaże* nazywam rewersem tej globalnej ramy komparatystycznej, gdyż pokaz zbudowany jest na esencjalnym ułokalnieniu literacko-teoretycznej pozycji zajmowanej przez Vogel. Owszem, jak już padło, dostajemy jej „prywatną geografii”, obejmującą Łódź, Nowy Jork, Paryż, Wiedeń, Sztokholm, ale – rzecz bardzo znamienita – zarówno merytorycznie, jak i przestrzennie tylko na obrzeżach wystawy. Jeśli przelotnie każe się nam zerkać w tych kierunkach, to zawsze ze Lwowa, który stanowi centrum ucieleśnionego spojrzenia. Lwów wytwarza kulturową tożsamość Vogel i odwrotnie: to jej oczyma widzimy miasto i poprzez jej komentarze oglądamy realizacje Artesu i Grupy Krakowskiej (a nawet kompozycję Katarzyny Kobro). Tym samym obraz sztuki jest z konieczności zawężony, gdyż optyka pisarki musi być, oczywiście, selektywna. Niemniej zabieg ten broni się właśnie jako (tożsamościowo, genderowo, lokalnie) ukonkretniony punkt widzenia.

A ukonkretniona lokalność to druga sygnalizowana płaszczyzna oglądu *Montaży*. Na wystawie klucza do sztuki członków Artesu nie daje ani Paryż, ani Fernand Léger (choć i on się pojawia – ponownie: na obrzeżach

sali), lecz właśnie wspomniana dokumentacja „miejskiego prymitywu”, która prowadzi dalej do ponad dwumetrowej reprodukcji „malowidła z powidłem”, reklamy ściennej w lwowskim pasażu Andriollego. To niezwykle ważne przemieszczenie interpretacyjne, będące – co nie budzi zdziwienia – wystawienniczą konstatacją podobnych ruchów w dyskursie naukowym. Tu i w innych zmontowanych działach tematycznych szyld, reklama, targ, ulica stają się materiałem dla Leona Chwistka, Ottona Hahna, Jerzego Janischa, Aleksandra Krzywoblockiego, Stanisława Osostowicza, Margit Sielskiej, Henryka Strenga, Eugeniusza Wańka i innych. Długi ciąg nazwisk nie oznacza, rzecz jasna, unifikacji; można rzec, że wprost przeciwnie: miasto i miejskość (Lwów tu i teraz) stają się wystarczająco ożywczą i obszerną platformą dla odmiennych strategii używania lokalności w praktykach artystycznych.

Wymieńmy tylko kilka z nich. Najpierw, wychodząc od wspomnianego pasażu Andriollego, ówczesna kultura wizualna jako przeogromny zasób form i motywów pozwalających refigurować modernistyczne idiomy, zarówno ten légerowski, jak i surrealistyczny. Oba, jakkolwiek zaczerpnięte skądinąd, w istocie zyskiwały wybitnie indywidualny charakter, gdyż wynikły ze specyfiki miejsca (np. w ujęciu Strenga [Słodkowski] i innych członków Artesu, a także w figurze lalki/manekina i idei artyfikacji życia u Vogel). Następnie metropolia z jej nowoczesną architekturą, witrynami sklepowymi i neonami – tak jak efektowna reklama świetlna firmy Odol – jako nowe zagadnienie kulturotwórcze, które z jednej strony generuje kulturę masową, a z drugiej prowokuje jaskrawe postawy światopoglądowe wśród modernistów. Jeśli bowiem w pędzie modernizacyjnym nie widzieli oni zagrożenia dla ludzkości (niczym Witkacy), to często czynili zeń przedmiot afirmacji, chcąc dziełem i myślą teoretyczną towarzyszyć temu procesowi (tak jak stały

polemista twórcy „czystej formy”, prezentowany na wystawie Leon Chwistek, lwowianin od 1930 r.). Wreszcie, powszechne w połowie lat 30. wzmożenie zaangażowania społecznego artystów, wynikłe z dobrze zbadanych zjawisk (kryzysu ekonomicznego, bezrobocia, radykalizacji politycznej prawicy i lewicy), *Montaże* również ujmują na poziomie mikro, z perspektywy lwowskiej ulicy. Przestrzeń sali wypełniają bardzo powiększone reportażowe kadry z epoki, a trzeba pamiętać, że reportaż – literacki i fotograficzny – był bliski estetyce i retoryce montażu, często używanego przez lewicowych artystów. Te radykalnie wyeksponowane widoki mieszkańców, typowych figur miejskich, stłoczonych robotników na wystawie jawią się właśnie jako najbliższy i najważniejszy stymulator działań plastycznych.

Jak zatem można sytuować *Montaże* wobec stulecia awangardy i jak je widzieć w szerszej perspektywie wystawiania modernizmów? Nie ulega wątpliwości, że ubiegłoroczne obchody rozpadały się na kilka odrębnych pokazów i – wyjąwszy może *Superorganizm* – nie stawiały sobie pytań o oblicze polskiej awangardy sensu largo. W tym leży chyba performatywna niemoc projektu. *Montaże*, które są pokazem wyraźnie punktowym, wpisują się w ten profil imprezy. Zarazem jednak, rozpatrywane jako odrębna całość, stanowią wzór eksponowania alternatywnych modernizmów, gdyż podkreślają sprawczość lokalnych aktorów i przenoszą kierunki spojrzeń (a tym samym ciężar merytoryczny) z odczytań centro-peryferijnych na takie, które radzą sobie równie dobrze bez lub obok normatywnej siatki pojęciowej centrów. Jeśli – jak konstatawał wielokrotnie Piotr Piotrowski [*Agorafilia* 15-55; „Od globalnej” 269-290] – syntetyczna transregionalna narracja sztuki niezachodniej jest jeszcze dziełem do wykonania, to *Montaże* niewątpliwie dostarczają materiału do tej pracy przyszłości. •

#### LISTA PRAC CYTOWANYCH

Benson, Timothy, editor. *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation: 1910–1930*. Los Angeles Country Museum of Art, 2002.

Bojarov, Andrij, et al., editors. *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*. Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Bojarov, Andrij, and Paweł Polit, Karolina Szymaniak. Interview by Piotr Słodkowski. „Gra w miasto. Polifoniczność, montaż, hybrydyczność. O wystawie *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* z Andrijem Bojarovem, Pawłem Politem i Karoliną

Szymaniak rozmawia Piotr Słodkowski”. *Notes na 6 Tygodni*, no. 113, 2017, p. A-4.

De Chasse, Éric, et al., editors. *Repertir à zero: Comme si la peinture n'avait jamais existé (1945–1949)*. Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008.

---. *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2015.

Jach, Aleksandra, et al., editors. *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*. Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Łukaszewicz, Piotr, editor. *Artes 1929–1934*. Muzeum Śląskie, 1969.

- Maj-Kurc, Paulina, et al., editors. *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*. Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2012.
- Piotrowski, Piotr. *Agorafia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Dom Wydawniczy REBIS, 2010.
- . *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Dom Wydawniczy REBIS, 2005.
- . "Central Europe in the Face of Unification". *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, edited by Maria Hlavajova et al., Artimo, 2004, pp. 271–281.
- . "Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki". *Teksty Drugie*, no. 1-2, 2013, pp. 269–290.
- . *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Edition 2, Dom Wydawniczy REBIS, 2011.
- Skolimowska, Ewa, et al., editors. *Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*. Muzeum Narodowe w Warszawie, 2017.
- Słodkowski, Piotr. *Modernizm, zaangażowanie, tożsamość. Przypadek Henryka Strenga/Marka Włodarskiego*. Mps, Instytut Historii UW, 2017.
- Stanisławski, Ryszard, editor. *Constructivism in Poland, 1923–1936. Blok, Praesens, a.r.*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1973.
- Stanisławski, Ryszard, et al., editors. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Vol. 4, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.
- Suchan, Jarosław. Interview by Adam Mazur. "Awangarda i «prawdziwa polskość». Z Jarosławem Suchanem rozmawia Adam Mazur", *Szum*, no. 16, wiosna-lato 2016, pp. 128–135.
- Szymaniak, Karolina. *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Universitas, 2007.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej, 1910–1930*. PWN, 1990.

## ABSTRACT

### EXHIBITION OF MODERNISM. NOTES ON THE MONTAGES IN THE FACE OF A CENTURY OF AVANT-GARDE IN POLAND

Piotr Słodkowski

This essay poses questions regarding strategies, stakes and archaeology of presentation of the Polish modernism in visual arts. The *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*. (Montages. Debora Vogel and the New Legend of the City) (Museum of Art in Łódź), which is an attempt to show the Lviv-based Polish-Jewish artistic milieu. Nevertheless, the text does not fit the narrow framework of artistic criticism (review of the exhibition), but it places the exhibition in a wider perspective of demonstrating modernism both in discourse and, most of all, in the museum space, with both these plains being regarded as complementary methods of knowledge creation.

Key words: modernism, Lviv, Debora Vogel, exhibition, interwar avant-garde art