

Publikace *Významy modernismu. K historii polského umění po roce 1945* vychází jako český překlad druhého vydání knihy polského historika umění Piotra Piotrowského s názvem *Znaczenia modernizmu: w stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, kterou vydalo nakladatelství REBIS v Poznani roku 2011 (první vydání vyšlo v témže nakladatelství v roce 1999).

Recenzentka: prof. PhDr. Milena Bartlová, CSc.

Text © Maria Żuk-Piotrowska

Translation © Mgr. Jan Jeništa, Ph.D., 2022

Preface © doc. PhDr. Pavlína Morganová, Ph.D., 2022

Editor © Mgr. Tomáš Kolich, 2022

Edition of Central and Eastern Europe © Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2022

ISBN 978-80-87605-64-6

GMU

Publikace vyšla s finanční podporou Ministerstva kultury České republiky, Státního fondu kultury České republiky, ©POLAND Translation Program a Polského institutu v Praze.

Předmluva

Nepřestávat promýšlet významy — 7

Pavlína Morganová

1. Realismus a surrealismus: moderní umění po velké válce — 19

I. Válka a obraz — 19

II. Realismus a pušky popravčí čety — 23

III. Odysseus ve stínu kasáren Wehrmachtu — 35

IV. Surreálnost traumatizované paměti — 40

V. Rehabilitace konvence — 47

2. Modernismus a socialistická kultura — 55

I. Modernismus a stát — 55

II. Modernismus a umělci — 61

III. Modernizace kolorismu — 72

IV. Modernita počítaná v procentech — 92

V. Modernismus mezi revolucí a kontrarevolucí — 106

3. Figura a tělo — 117

4. V okruhu nekonstruktivismu: modernismus a avantgarda — 147

5. Kritika jazyka — kritický jazyk — 181

I. Od obrazu k předmětu — 181

II. Od předmětu k ideji — 199

III. Od ideje ke skutečnosti — 218

IV. Od skutečnosti k mytologii — 241

6. Kontury alternativy — 251

I. Hra významů skrze hru s kontextem — 251

II. K chromatické „třetí cestě“ — 265

III. Umění čelící starým a novým hrozbám — 283

7. O rámcování — 305

Summary — 321

Seznam obrazových příloh — 325

Jmenný rejstřík — 339

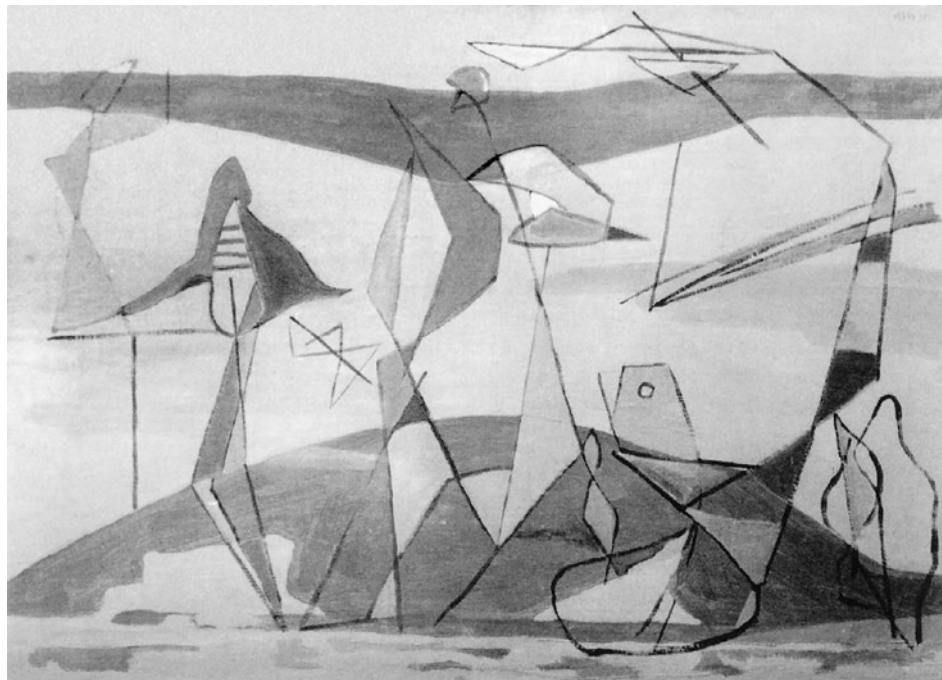


2. Modernismus a socialistická kultura

I. MODERNISMUS A STÁT

Stalinova smrt v roce 1953 proměnila vztažnou soustavu celého sovětského bloku, ale zdá se, že na poli výtvarné kultury tyto změny zašly nejdále v Polsku. Ani v tehdejší Polské lidové republice, ani v Sovětském svazu, ani v žádné jiné zemi k nim samozřejmě nedošlo ze dne na den. V některých zemích v podstatě neproběhly vůbec. V Polsku to však byl proces, který v roce 1956 vyústil nejen ve výměnu vládnoucí garnitury, ale především v přeformulování strategie dohledu nad kulturou. Slovy Michela Foucaulta, místo systému trestů a politiky přímé represe zavedla nová vláda systém dohledu, více či méně propustný systém panoptické kontroly.¹

Každý stát má snahu kontrolovat své občany. Týká se to demokratických a tím spíše i totalitních států. I přes řadu změn bylo Polsko stále vězením, jen s mnohem volnějším režimem. Zejména v uměleckém životě se toto vězení do jisté míry podobalo Foucaultem citovanému Benthamovu modelu kruhové stavby, v níž dozorce sleduje všechny vězně z jednoho místa. Ti přitom vůbec nemusejí vědět, zda jsou zrovna sledováni. Benthamův (a Foucaultův)



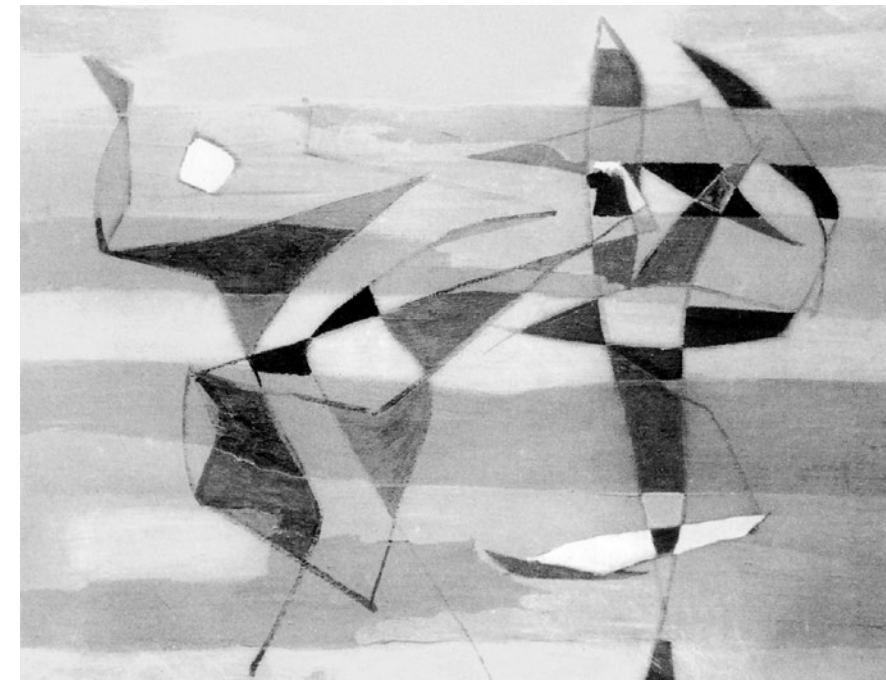
model dokonce předpokládá, že tu vůbec žádný dozorce být nemusí. Stačí vědomí vězně, jeho přesvědčení, že je sledován.

Polské politické tání roku 1956 však nebylo až tak revoluční. Kdyby ano, země by připomínala „normální“ demokratický stát se systémem spíše rozptýlené, roztržité moci. V Polsku však každý dobře věděl, kde je dozorce. Ten přitom ani neskrýval svou přítomnost. Nespoléhal se totiž na uvědomělost a disciplínu svých občanů. Vládnoucí struktura polského komunismu doby tání i ta následující měla zcela hmotnou, řekněme až tělesnou podobu. Navíc měla k dispozici propracovaný kontrolní aparát. Přesto byla její strategie nesrovnatelně mírnější než strategie jejích předchůdců. Nelze se však domnívat, že nová garnitura zastávala liberálnější postoje než její stalinističtí předchůdci. O to zde ani nejde. Ona totiž pochopila, že strategie represe a tvrdé indoktrinace není dostatečně účinná, zatímco strategie disciplinárního dohledu může přinést lepší výsledky. Nadto mohla dát režimu mnohem přesvědčivější

/ 16 /

Adam Marczyński
U vody (Nad wodą)
1956

56



/ 17 /

Adam Marczyński
Vesnická zábava
(Zabawa na wsi)
1957

57

legitimitu, definovat jeho identitu jak odmítnutím první poloviny 50. let, tak deklarovanou příslušností k sovětskému bloku, nadále ovládanému Velkým bratrem a jeho diktaturou.

Koncem roku 1958 byla v Moskvě zahájena přehlídka umění z 12 socialistických států.² Kromě hostitelů, umělců ze Sovětského svazu, se výstavy účastnily delegace Albánie, Bulharska, Československa, Číny, Koreje, Maďarska, Mongolska, Německé demokratické republiky, Rumunska a Vietnamu. Nechybělo zde samozřejmě ani polské umění, jehož prezentaci připravil kolektiv vedený profesorem Juliuszem Starzyńským. Polská expozice se však od dalších lidově demokratických států dost lišila. To byl ostatně důvod, proč se těšila neobvyklému zájmu publika, zástupců uměleckých sdružení a dalších delegací. Tato odlišnost podle tehdejších pozorovatelů spočívala v jasném důrazu na modernistickou tvorbu, vskutku výraznou na pozadí ostatních stylově jednotných expozic nepřekračujících mantinely socialistického realismu. To přirozeně vyvolávalo



/ 18 /

Waldemar Cwenarski
Požár (Pozoga)
1951

napětí spíše politické než umělecké. Proto také obrana polské účasti z úst jejího předsedy operovala s politickým diskurzem. Starzyński uváděl: „Umění dvanácti socialistických zemí vystavené v Moskvě nepředstavuje a nemůže představovat jednotný obraz. Příčiny je nutno hledat v historii, v odlišných podmínkách společenského a hospodářského vývoje, které vedou k rozdílům v povědomí, ovlivňujícím odlišné utváření aktuální umělecké situace v každé z těchto zemí.“³ Jinými slovy, předseda hájil právo na takzvanou národní cestu k socialistické kultuře včetně práva odvolávat se na modernistickou tradici. Tvrdil, že každé takové umění vyrůstá z konkrétního, hmatatelného základu a je podmíněno společenským kontextem, v jehož rámci vzniká a funguje. Proto také socialistická kultura nemusí být v celém táboře jednotná; ani taková být nemůže. Podle Starzyńského se přece Polsko vyvíjí v kruhu odlišných tradic a potřeb, a proto i jeho současná umělecká kultura je ve vztahu k jiným socialistickým zemím odlišná.

58

Moskevská výstava tu byla připomenuta jako *pars pro toto* složitě situace, v níž se polská kultura nacházela v druhé polovině 50. let, a to jak vnitrostátně, tak i mezinárodně. Je třeba upozornit, že polský pavilon nebyl napadán jen pro svůj modernismus, ale zejména kvůli abstrakci, která byla s doktrínou socialistického realismu ve zjevném rozporu. A co víc, zdůrazněme, že polští pořadatelé přímo vycházeli z přesvědčení, že je v Moskvě třeba vystavit právě modernistické umění. Na obou stranách to však byl nadměru subjektivní dojem. Polské výstavě ve skutečnosti nevládlo modernistické umění *par excellence*, nýbrž malba koloristická (postimpresionistická) a expresivnější či aluzivní formy realismu. Pokud se na výstavě nějaké abstraktní umění chápané jako radikální modernismus vůbec objevilo (např. díla Adama Marczyńského), mělo zcela okrajové postavení. Příznačné v této souvislosti je, že největší zájem v Moskvě vzbudila právě Marczyńského tvorba: „Návštěvnost v polské sekci byla tak vysoká, že druhý den po otevření výstavy pro veřejnost sovětský konzultant našeho oddělení požádal o povolení postavit bezpečnostní zábrany u některých exponátů, například u obrazů Adama Marczyńského.“⁴ Na pozadí socialistického realismu nicméně celý tento soubor poetik (expresionistické, postimpresionistické, abstraktní) četlo moskevské i mezinárodní publikum modernisticky. Ostatně to byla doba, kdy se nezávislé umělecké kruhy v SSSR velmi živě zajímaly o moderní umění.⁵ Tento zájem však měl zcela neoficiální charakter, projevoval se mimo strukturu oficiálních výstav, mimo kulturní a umělecké instituce, časopisy atd.

Výstava byla připravena v době, kdy už si polská vláda s nelihostí všímala prudkého nárůstu zájmu o modernismus v letech 1956–1957 a začala se na domácí umělecké obci energičtěji dožadovat návratu k realistické poetice.⁶ Už v době moskevské výstavy byly vydány stranické pokyny, které na výstavách výtvarného umění povolovaly pouze „15 procent abstrakce“.⁷ Zároveň se však polská vláda nehodlala vzdát té malé „porce suverenity“ na mezinárodní scéně (včetně scény kulturní), již si vymohl Władysław Gomułka u Nikity Chruščova po říjnovém převratu* v roce 1956.⁸ Ambice

* V roce 1956 probíhal uvnitř vládnoucí PZPR mocenský konflikt konzervativního a liberálnějšího křídla strany, jenž v říjnu vyústil ve volbu kompromisního kandidáta na prvního tajemníka strany, Władysława Gomułky. Polská společnost získala příslib

59

z umělce rozhodnutí. Pozváním umělce mu dáváme plnou důvěru,“ uvádí dále.¹⁰ Navzdory tomu byla galerie (zejména v 70. letech) vnímána jako centrum konceptuálního umění. V té době měly aktivity jejího animátora ke konceptualismu skutečně blízko. Také někteří z vystavujících umělců se k tomuto proudu jednoznačně hlásili (Victor Burgin, Douglas Huebler). Ale byli tu i další, jimž bylo konceptuální umění cizí (Carlfriedrich Claus, Joel Fisher, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Petr Štembera, Franz Erhard Walther, Krzysztof Wodiczko, umělci Fluxusu ad.). V obecné rovině je všechny spojoval přístup preferující okraj institucionálního oběhu umění, a to nejen v polském kontextu, ale i v obecnějším; možná dokonce právě v tom obecnějším. Galerie odhalovala krizi komerčních a oficiálních uměleckých institucí a zároveň potvrzovala, že mezinárodní společenství umělců může fungovat navzdory rozdělení světa na Východ a Západ, navzdory systému uměleckých institucí, navzdory trhu, téměř výhradně na základě soukromých kontaktů. Velikost a umělecká dynamika galerie i její status si zaslouží zvláštní pozornost. Právě důsledné působení na okraji oficiální výtvarné kultury však způsobilo, že činnost galerie dosud nebyla zpracována kriticky ani dokumentačně. Dokonce ani rozsáhlý *Lexikon polského umění 20. století* (Leksykon sztuki polskiej XX wieku; Poznań 1996) Andrzej a Jolanty Pieńkosových se o její existenci vůbec nezmiňuje.¹¹ Akumulatory 2 se tudíž stala jakousi legendou antiinstitucionálního uměleckého postoje, přestože skutečně existovala a konaly se tam diskuze, výstavy, performance atd. Právě toto místo inspirovalo Robina Klassnika k založení jeho londýnské Matt's Gallery.¹² Na tuto tradici navázala i plně soukromá galerie Piwna 20/26, založená v soukromém bytě Emilie a Andrzeje Dłużniewských ve Varšavě v roce 1980 a financovaná výhradně z vlastních zdrojů.

Akumulatory 2 odhaluje také další problém související se snahami o alternativu v komunistickém Polsku — problém geografické decentralizace výtvarné kultury. Ještě v 60. letech je to otázka plně řízená (nebo alespoň manipulovaná) úřady Polské lidové republiky. Všimněme si, že plenéry v Koszalinu, sympozium *Zlatý hrozen* (Zelená Hora), *Bienále prostorových forem* (Elbląg) i slavné *Sympozium Vratislav '70* se konaly nejen mimo metropoli, ale přímo na takzvaném znovuzískaném území. Do jisté míry se musely řídit kulturní politikou úřadů, jež razily jakousi kulturní kolonizaci

