

Rozdział 1

Mapa pola sztuki

Tak jak zapowiadałam, część poświęconą rekonstrukcji i analizie wyobrażeń polskości, jakie funkcjonowały w polskim polu sztuki w roku 1925, zaczynam od ogólnej charakterystyki tego pola. Ponieważ sytuacja była dość skomplikowana, koncepcje sztuki zróżnicowane, a większość twórców funkcjonowała w ramach grup artystycznych, podmiotami moich rozważań będą właśnie te grupy. Mam nadzieję, że taki zabieg pozwoli stworzyć dość czytelną mapę pola sztuki. Jej głównym celem jest umiejscowienie poszczególnych grup w przestrzeni rozpiętej między biegunami autonomii i heteronomii, a także w hierarchii, na szczycie której znajdowali się artyści dominujący ulokowani w pobliżu jednego z biegunów, a na dole – twórcy dopiero ustanawiający swoje pozycje w polu. Jak z tego wynika, zamierzam korzystać z kategorii socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu, do których odwoływała się także Pascale Casanova, chociaż rysowana przeze mnie mapa ma charakter szkicowy i nie może pretendować do miana pełnowymiarowej analizy polskiego pola sztuki.

W 1925 roku, po gruntownych przemianach politycznych i społecznych, polskie pole sztuki dopiero stabilizowało się w nowym kształcie dostosowanym do warunków II Rzeczypospolitej¹. Centrum życia artystycznego stanowiła

¹ Podstawowym źródłem informacji na temat życia artystycznego w okresie międzywojennym pozostaje obszerny tom: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974. Wiele informacji podają również: T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964; J. Pollakówna, *Malarstwo polskie: między wojnami 1918–1939*, Auriga, Warszawa 1982. Aby uniknąć cytowania tych prac w prawie każdym przypisie, odsyłam do nich już na wstępie.

Warszawa, stolica nowego państwa, która właśnie zaczęła dominować nad dotychczasowym centrum – Krakowem. Kolejne liczące się ośrodki stanowiły Poznań i Lwów. W tych czterech miastach działały najważniejsze – dziewiętnastowieczne jeszcze – instytucje mecenatu publicznego, czyli Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (w Warszawie wyjątkowo jako Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych), które dysponowały największymi i najważniejszymi przestrzeniami wystawienniczymi. Poza nimi funkcjonowała raczej skromna sieć prywatnych galerii, wśród których najsłynniejszy był warszawski Salon Garlińskiego. Jediną wyższą uczelnią artystyczną w kraju była Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Powstały jednak nowe, ważne ośrodki kształcenia artystycznego: w Warszawie – Szkoła Sztuk Pięknych, o niepewnym statusie formalnym, i w Wilnie – Wydział Sztuki Uniwersytetu Stefana Batorego. Ponadto w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Lwowie działały średnie szkoły zawodowe kształcące głównie w zakresie sztuki użytkowej.

Rynek sztuki był dość słaby ze względu na niedobory i brak stabilności kapitału ekonomicznego, typowe dla obszarów peryferyjnych. W tym okresie odczuwano je szczególnie wyraźnie ze względu na straty wojenne oraz zawirowania związane z utworzeniem nowego państwa i wycofaniem się części – obcego teraz – kapitału. W 1923 roku powojenny kryzys i galopująca inflacja wywołały krótkotrwały boom na rynku sztuki, na którym lokowano nadmiar pieniędzy².

Państwo i jego agendy zajęte były licznymi problemami wynikającymi z konieczności obrony granic, a później scalenia terytoriów trzech zaborów oraz stabilizacji sytuacji politycznej i gospodarczej, wobec których kwestie polityki kulturalnej schodziły na dalszy plan. Powołane bezpośrednio po wojnie Ministerstwo Sztuki i Kultury istniało bardzo krótko, zastąpił je Wydział Sztuki przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, który miał stosunkowo słabą pozycję³. Dopiero rok 1925 przyniósł pierwszą – jednorazową, ale za to efektowną – inicjatywę mecenatu państwowego, którą była organizacja działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu.

Najważniejszą linię podziału w polu sztuki wyznaczał wówczas tak zwany „spór o Zachętę”. Chodziło o reformę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (TZSP), które było instytucją bardzo konserwatywną, zarówno w swoich gustach, jak i sposobach działania, a jednocześnie dominowało w życiu artystycznym stolicy. O jego polityce decydowali członkowie Towarzystwa, wśród których

² M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–4, s. 131–133; S. Bóldok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne : historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2004, s. 123–124.

³ A. Chmielewska, *Druza Rzeczpospolita i artyści – związki między państwem, społeczeństwem i sferą kultury*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 2, s. 49–51; A. Chmielewska, *W służbie państwa...*, op. cit., s. 34–39. Tam szczegółowa bibliografia przedmiotu.

zdecydowaną przewagę mieli tak zwani „miłośnicy sztuki” rekrutujący się z zamożnego ziemiaństwa, mieszczaństwa i inteligencji. W latach 1915–1924 artyści podejmowali próby zmodernizowania Zachęty poprzez uchwalenie nowego statutu, który pozwoliłby im zdominować miłośników i narzucić bardziej nowoczesną definicję sztuki. Próby te doprowadziły do zawiązania sojuszu grupy konserwatywnych artystów starszego pokolenia z miłośnikami sztuki, który zdołał powstrzymać reformy. Grupa ta zajęła pozycje obrońców sztuki narodowej, rozumianej tradycyjnie jako sztuka przedstawiająca sceny z polskiej historii, rodzimy pejzaż i folklor w powszechnie akceptowanej manierze dziewiętnastowiecznego realizmu. Zwycięstwo frakcji konserwatywnej spowodowało bojkot Zachęty przez bardziej nowatorskich artystów, głównie członków Stowarzyszenia Artystów „Rytm”, których wsparły ugrupowanie artystyczne z innych miast, przede wszystkim: Związek Powszechny Artystów w Krakowie, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, poznańska Grupa Artystów Plastyków „Świt” i Związek Artystów Lwowa. Ze względu na prawie monopolistyczną pozycję TZSP, bojkot był krokiem desperackim i *de facto* już rok 1926 przyniósł załamanie protestu, czemu sprzyjało zresztą pewne rozluźnienie polityki wystawienniczej Zachęty⁴.

Artyści dominujący

Charakterystykę polskiego pola sztuki w roku 1925 proponuję zacząć od artystów zajmujących pozycje dominujące. Do tego grona należeli przede wszystkim twórcy starszego pokolenia, uformowani zazwyczaj w latach 80. i 90. XIX wieku i z tego powodu często pomijani w syntezach sztuki dwudziestolecia. Znajdziemy wśród nich zarówno artystów zachętowskich, czyli obrońców dziewiętnastowiecznej sztuki narodowej, w 1925 roku klasyfikowanych już jako „zdeklasowani” przez zwolenników autonomii sztuki, jak i pionierów polskich walk o tę autonomię, a więc „klasyków”. Ze względu na pozycje zajmowane w różnych instytucjach konsekracji i legitymizacji, dorobek wielu lat pracy twórczej, liczne wystawy i nagrody, dysponowali oni największą władzą w polu sztuki i byli zainteresowani utrzymaniem *status quo*. Większość z nich cieszyła się uznaniem szerokiej publiczności i silną pozycją na rynku sztuki, gdyż ich twórczość, ukształtowana przez stan pola w ostatniej ćwierci XIX wieku, odpowiadała gustom od lat uznawanym za uprawomocnione.

⁴ M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego...*, op. cit., s. 164–179; J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 52–53; K. Nowakowska-Sito, *Rytm – historia i charakter stowarzyszenia*, w: *Rytm. Stowarzyszenie Artystów Polskich 1922–1932*, red. eadem, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 30–35; A. Pawłowska, op. cit., s. 27–31.

W roku 1925 szerokie grono artystów „zdeklasowanych” skupiała grupa Pro Arte (1922–1932), blisko związana z Zachętą i gronem miłośników sztuki. Założenia grupy zgodne były z programem TZSP i ograniczały się do troski o rozwój malarstwa polskiego w oparciu o narodową tradycję. Była to próba obrony tradycyjnego kodu peryferii, którym członkowie grupy posługiwali się od dawna i który pozwalał im kumulować lokalne kapitały: ekonomiczny, społeczny i kulturowy. Wśród najważniejszych członków Pro Arte działających w 1925 roku wypada wymienić: Tadeusza Cieślewskiego (ojca), Apoloniusza Kędzierskiego, Wojciecha Kossaka, Stanisława Masłowskiego, Henryka Piątkowskiego, Józefa Rapackiego, Teodora Ziomka i Władysława Wankiego. Wszyscy oni uprawiali sztukę realistyczną, mieszczącą się w formule między naturalizmem szkoły monachijskiej a młodopolską stylizacją, a do impresjonizmu mieli stosunek niechętny⁵. Obok lokowała się grupa Sursum Corda założona w 1922 roku przez Kazimierza Stabrowskiego, o której jednak niewiele wiemy⁶.

Dla artystów, którzy zdobyli pozycje dominujące jako zwolennicy autonomii sztuki, najważniejszą instytucją życia artystycznego było – ciągle jeszcze czynne w 1925 roku – Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” (1897–1936). W tym okresie wśród jego najważniejszych działaczy byli: Teodor Axentowicz, Władysław Jaroński, Józef Mehoffer, Apoloniusz Kędzierski, Stanisław Masłowski, Fryderyk Pautsch, Karol Tichy, Adolf Szyszko-Bohusz i Wojciech Weiss. Prestiż Towarzystwa opierał się na wczesnym okresie jego działalności, legendzie młodopolskiego Krakowa i postaciach założycieli, wśród których byli, zmarli już: Józef Chełmoński, Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer, Stanisław Wyspiański, oraz żyjący: Julian Fałat, Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, a także Axentowicz i Mehoffer. „Sztuka” została założona, aby organizować wystawy o wysokim poziomie artystycznym, a więc – zgodnie z zasadą autonomii sztuki – zaprojektowane w całości przez artystów-członków Towarzystwa. Jak już wspominałam, dążenie do autonomii zostało powiązane z realizacją powinności wobec narodu, gdyż grupa skupiała artystów polskich pochodzących ze wszystkich zaborów i występowała za granicą jako reprezentacja sztuki polskiej, spełniającej kryteria jakości obowiązujące w światowym polu sztuki⁷. Do wybuchu I wojny światowej, grono członków „Sztuki” poszerzało się szybko, obejmując większość artystów cenionych za nowatorstwo formalne. Było wśród nich wiele wybitnych indywidualności, których twórczość wymyka się kategoryzacji.

⁵ Ibidem.

⁶ M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego...*, op. cit., s. 161–163.

⁷ W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 187–188; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, [Wstęp], op. cit.; J. Cavanaugh, op. cit.; T. Gryglewicz, „Sztuka” a secesje, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, op. cit., s. 9–19.

Dla celów syntetycznej charakterystyki można uznać, że w ich sztuce dominowały dwa nurty: młodopolski, pełen nastrojów melancholii i pesymizmu, oraz neoromantyczny, skupiony na trawestacji folkloru i pełen żywiołowego optymizmu.

Z biegiem czasu formuła artystyczna preferowana przez członków grupy uległa społecznemu zestarzeniu i została zaakceptowana przez szeroką publiczność, a niektórzy z nich osiągnęli pozycje „klasyków”. Jednocześnie wielu z nich przesunęło się w stronę heteronomii, dokonując konwersji zdobytego kapitału artystycznego na kapitał ekonomiczny. Dlatego nie powinno dziwić, że niektórzy członkowie grupy, na przykład Kędzierski i Masłowski, byli także członkami Pro Arte. Po odzyskaniu niepodległości artyści „Sztuki” podjęli próbę wykorzystania kapitału symbolicznego grupy do utrzymania dominacji w polu sztuki, zakładając w 1924 roku w Krakowie Polski Instytut Sztuk Pięknych. Miała to być organizacja ogólnopolska, odpowiednik Akademii Umiejętności, a więc rodzaj korporacji artystów⁸. Instytut nigdy nie uzyskał większego znaczenia, ale w latach 1924–1934 wydawał najważniejsze czasopismo artystyczne, „Sztuki Piękne”. Poza tym „Sztuka” prowadziła intensywną działalność wystawienniczą.

Pretendenci

W 1925 roku wyraźnie rysowało się już grono pretendentów, czyli artystów, którzy zajmowali dość mocne pozycje w polu sztuki, podejmowali próby obalenia dotychczasowego porządku i przejęcia dominacji. To właśnie oni starali się dokonać reformy Zachęty. Wśród pretendentów znajdujemy przede wszystkim artystów średniego pokolenia, wykształconych – a często także debiutujących – jeszcze przed I wojną światową. Reprezentowali oni sztukę „środką”, próbującą pogodzić tradycję z nowoczesnością, byli więc lewicowi z perspektywy artystycznej prawicy i prawicowi z punktu widzenia lewicy. W kręgach Zachęty zarzucano im „ekstrawaganckie nowatorstwo” i odejście od „tradycji wielkiej sztuki narodowej”, podczas gdy ze strony awangardy padały oskarżenia o estetyzm, łatwą stylizację i dekoracyjność, a także passeizm i powielanie tendencji akademickich.

Co ciekawe, w 1925 roku nie istniały już grupy awangardowe – Formiści i Bunt – bardzo aktywne w pierwszych latach po wojnie. Ich impet wyczerpał się, a członkowie ulegli rozproszению: część wyjechała za granicę (Tytus Czyżewski, Stanisław Kubicki), inni pracowali samotnie (Leon Chwistek, Jerzy Hulewicz) lub przeszli na pozycje klasycyzujące (Tymon Niesiołowski, Zbigniew Pronaszko). Najciekawszy przypadek stanowił Stanisław Ignacy Witkiewicz, który właśnie zrezygnował z uprawiania sztuki czystej, aby poświęcić się pracy w ramach

⁸ *Polski Instytut Sztuk Pięknych*, „Przegląd Graficzny i Papierniczy” 1925, nr 20, s. 195–196; M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego...*, op. cit., s. 136–138; H. Anders, op. cit., s. 57–58; J. Starzyński, *Polska droga...*, op. cit., s. 61–62; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, [Wstęp], op. cit., s. 15–18, 29–35.

firmy portretowej. W ten sposób demonstracyjnie zrezygnował z koncepcji autonomii sztuki (jego zdaniem niemożliwej do obrony) i podporządkował się woli klientów⁹.

W kręgu „Rytmu”

Jak już pisałam, przeciwnicy Zachęty skupiali się wokół Stowarzyszenia Artystów „Rytm” (1922–1932), które powstało w 1921 roku w Warszawie z inicjatywy Wacława Borowskiego, Eugeniusza Zaka, Henryka Kuny i Tadeusza Pruszkowskiego. Brak ściśle określonego programu artystycznego powodował, że – dzięki rozległym kontaktom założycieli – do „Rytmu” trafiały kolejne grupy zaprzyjaźnionych ze sobą artystów prezentujących „współczesne tendencje artystyczne”¹⁰. W rezultacie powstała bardzo liczna i dość zróżnicowana grupa, zrzeszającą zwolenników różnych odmian zmodernizowanego realizmu. Jej zasadniczym celem było – tak jak w przypadku „Sztuki” – organizowanie wystaw na wysokim poziomie artystycznym¹¹.

Chociaż każdy członek „Rytmu” na własną rękę szukał rozwiązań stylowych, dość powszechnie przyjął się pewien typ stylizacji kojarzony z grupą – nowoczesny, bo wykorzystujący najnowsze zdobycze formalne centrum, ale jednocześnie uwzględniający możliwości odbiorców o wysokim kapitale kulturowym i liberalnych zapatrywaniach. Dzięki temu sztuka rytmistów była chętnie kupowana w okresie inflacji. W twórczości członków grupy można zauważyć modną wówczas stylizację Art Déco, a także ogólnoeuropejską tendencję powrotu do klasycyzmu oraz tradycji śródziemnomorskiej i narodowej. Dwa najbardziej wyraziste nurty w łonie Stowarzyszenia tworzyli zwolennicy zmodernizowanego klasycyzmu, tacy jak: Wacław Borowski, Eugeniusz Zak, Henryk Kuna, Felicjan Szczyński, Tymon Niesiołowski, Ludomir Sleńdziński i Edward Witting, oraz twórcy stylu narodowego zainspirowanego sztuką ludową: Władysław Skoczylas, Zofia Stryjeńska i Wacław Wąsowicz. Ponieważ do „Rytmu” należało kilku byłych formistów, dorobek grupy miał w oczach publiczności charakter nowatorski i z lekka awangardowy¹².

Warto w tym miejscu wspomnieć, że Stowarzyszenie często uznawane było za kolejne wcielenie TAP „Sztuka”, z którym pozostawało w bliskich związkach personalnych. Niektórzy członkowie „Sztuki”, jako profesorowie krakowskiej

⁹ I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Arkady, Warszawa 1978, s. 19, 31.

¹⁰ W. Skoczylas, *Stowarzyszenie artystów polskich „Rytm”*, „Wiadomości Plastyczne” 1932, nr 1, s. 11.

¹¹ H. Anders, op. cit., s. 23; K. Nowakowska-Sito, *Rytm...*, op. cit., s. 16–53

¹² H. Anders, op. cit., s. 9, 24–25; K. Nowakowska-Sito, *W poszukiwaniu stylu Rytmu*, w: *Rytm: Stowarzyszenie Artystów Polskich...*, op. cit. 54–88; R. Piątkowska, *Ugrupowanie Rytm...*, op. cit., s. 158.

ASP, byli dawnymi nauczycielami rytmistów. Do obu grup należeli w pewnym okresie swojej kariery Borowski, Kuna, Wittig, Zak, Stanisław Noakowski i Zofia Trzcińska-Kamińska. Członkowie „Rytmu” zajmowali także istotne miejsce w życiu artystycznym stolicy, utrzymując bliskie kontakty towarzyskie ze Skamandrytami oraz środowiskiem liberalnych artystów i intelektualistów skupionych wokół „Wiadomości Literackich”¹³.

W pobliżu „Rytmu” można lokować takie ugrupowania lokalne, jak Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków (1920–1939) czy poznańska Grupa Artystów Plastyków „Świt” (1921–1927). Podobnie jak „Rytm”, były to grupy dość zróżnicowane, skupiające artystów skłaniających się ku stylizowanemu realizmowi, którzy nigdy nie ogłosili wspólnego programu. Obie grupy miały przede wszystkim znaczenie lokalne, ale były powiązane personalnie z „Rytmem” i deklarowały poparcie dla bojkotu Zachęty. Członków WTAP łączyła wiara, że odrodzenie sztuki współczesnej możliwe jest tylko dzięki powrotowi do tradycji, a szczególnie – dawnego systemu edukacji malarskiej, kładącego nacisk na biegłość techniczną. Największą osobowością był wśród nich Ludomir Sleńdziński (członek „Rytmu”), a do grupy należeli także, m. in.: Stefan Dauksza, Jerzy Hoppen, Bronisław Jamontt, Tymon Niesiołowski (także rytmista) i Michał Rouba¹⁴. Natomiast charakter „Świtu” określali artyści skłaniający się ku malarstwu o silnych walorach dekoracyjnych, wśród których byli: Bronisław Bartel, Erwin Elster, Stanisław Jagmin, Władysław Lam, Władysław Roguski (również w „Rytmie”) i Jan Wroniecki. W 1925 roku grupa przestała istnieć¹⁵.

W tym samym roku, z inicjatywy Władysława Skoczylasa powstało nowe ugrupowanie zrzeszające jego kolegów i uczniów zajmujących się grafiką, Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”. Do grupy weszli artyści dojrzały, w znacznej części – tak jak założyciel – członkowie „Rytmu”: Edmund Bartłomiejczyk, Waław Borowski, Ludwik Gardowski, Zygmunt Kamiński, Stanisław Rzecki i Waław Wąsowicz. Dołączyli do nich studenci warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, uczniowie Skoczylasa i Bartłomiejczyka: Tadeusz Cieślewski (syn), Janina Konarska, Bogna Krasnodębska-Gardowska i Wiktor Podoski. Stowarzyszenie nigdy nie ogłosiło formalnego programu, a jako swój główny cel przedstawiało działalność na rzecz rozwoju i popularyzacji grafiki. Jego członków łączyły podobne poglądy na najważniejsze zagadnienia artystyczne, umiłowanie warsztatu graficznego, fascynacja wczesnym drzeworytnictwem, odrzucenie inspiracji malarskich, a także uznanie dla zasług Skoczylasa jako

¹³ H. Anders, op. cit., s. 24–25; K. Nowakowska-Sito, *Rytm...*, op. cit., s. 28.

¹⁴ D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006.

¹⁵ M. Bryl, *Grupa Artystów Plastyków „Świt”*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1992; J. Mulczyński, *Życie artystyczne w Poznaniu w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kronika Wielkopolski” 1998, nr 1, s. 60–80.

odnowiciela polskiej grafiki artystycznej. Pierwsza wystawa Stowarzyszenia miała miejsce dopiero w 1926 roku¹⁶.

Sztuka stosowana

Pozycje zbliżone do tych członków „Sztuki” i „Rytmu”, którzy zafascynowani byli neoromantyczną ludowością, zajmowali artyści tworzący sztukę użytkową z Warsztatów Krakowskich (1913–1926). Jak już pisałam, ich podstawowym celem było wypracowanie polskiego stylu narodowego w oparciu o tradycję sztuki ludowej. Odrzucali jednak naśladowanie motywów i ornamentów zaczerpniętych z tej sztuki, skupiając się na wykorzystaniu reguł kształtowania formy stosowanych przez twórców ludowych. Zostały one zrekonstruowane na wzór modernistycznej zasady eksponowania właściwości materiału i odpowiedniej dla jego opracowania techniki. Miało to pozwolić artystom na swobodne i samodzielne tworzenie sztuki współczesnej zakorzenionej w narodowej tradycji. Wśród najważniejszych członków Warsztatów byli: Antoni Buszek, Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Bonawentura Lenart, Zofia i Karol Stryjeńscy, Karol Tichy i Edward Trojanowski oraz entuzjastyczny propagator ich koncepcji, Jerzy Warchałowski. W 1925 roku stowarzyszenie znajdowało się w rozsypce, gdyż po odzyskaniu niepodległości jego członkowie rozjechali się po całej Polsce, aby podjąć pracę w nowo powstających szkołach artystycznych w Warszawie, Poznaniu i Wilnie. Mimo to pozostawali w bliskim kontakcie i – dzięki zabiegom Warchałowskiego – prowadzili prace nad przygotowaniem polskiej ekspozycji na wystawie międzynarodowej w Paryżu¹⁷.

Pozycje nowo ustanowione

W 1925 roku biegun autonomiczny polskiego pola sztuki rysował się dość wyraźnie dzięki konstruktywistom zrzeszonym w grupie Blok (1924–1926). Byli oni zwolennikami uniwersalnej koncepcji sztuki nowoczesnej i starali się uczestniczyć w awangardowej rewolucji, jaka dokonywała się w światowej przestrzeni sztuki. Utrzymywali bliskie kontakty z ośrodkami konstruktywizmu w Związku Radzieckim, w Niemczech i we Francji, a także z gronem poetów futurystycznych skupionych wokół Tadeusza Peipera i „Zwrotnicy”. Trzon grupy

¹⁶ T. Cieślowski (syn), *Z dziejów Rytu*, „Plastyka” 1936, nr 1, s. 149–180; S. Bołdok, *Stowarzyszenie Rył*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej...*, op. cit., s. 211; M. Grońska, *Drzeworyt w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 5, s. 19–23; I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 150, 153; A. Chmielewska, *W służbie państwa...*, op. cit., s. 105–106.

¹⁷ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, w: *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, op. cit., s. 51–84, 92–97.

tworzyli: Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński i Teresa Żarnowerówna, z którymi w różnych okresach współpracowali artyści tacy jak: Henryk Berlewi, Jan Gólus, Witold Kajruksztis, Karol Kryński, Edmund Miller, Maria Nicz-Borowiakowa, Aleksander Rafałowski, Mieczysław Schulz¹⁸.

Powstanie Bloku poprzedziła wystawa „Nowej Sztuki” w Wilnie w 1923 roku, stanowiąca pierwsze wspólne wystąpienie konstruktywistów. Rok 1924 przyniósł powstanie grupy oraz czasopisma o tej samej nazwie, opublikowanie artykułów programowych, a w końcu wystawę w warszawskim salonie firmy samochodowej Laurin & Klement. Był to okres największej spójności Bloku, który już w 1925 roku zaczął się rozpadać¹⁹. Przyczyną konfliktów był – jak wśród konstruktywistów radzieckich – spór między zwolennikami autonomii sztuki i utylitaryzmu. Strzemiński stawiał na pierwszym miejscu zasadę autonomii sztuki i zajmował się przede wszystkim eksperymentami formalnymi. Zakładał przy tym, że odkrycia poczynione w malarstwie zostaną później wykorzystane w architekturze i sztuce użytkowej jako zasady organizacji rytmu czasoprzestrzennego życia. Natomiast Szczuka, który utożsamiał rewolucję w sztuce z rewolucją społeczną, coraz wyraźniej skłaniał się do tego, aby sztukę podporządkować polityce i ograniczyć do dziedzin utylitarnych: filmu, projektowania grafiki, wnętrza i architektury²⁰.

Za autonomią sztuki opowiadali się również malarze nieawangardowi, którzy zajęli pozycję nową, chociaż nie rewolucyjną, tworząc krakowski Cech Artystów Plastyków „Jednoróg” (1925–1935). Jego założycielami byli: Jan Hrynkowski, Felicjan Szczęsny Kowarski (członek „Rytmu”), Jan Rubczak i Jan Wacław Zawadowski. W 1925 roku grupa miała swoją pierwszą wystawę, ale nie ogłosiła programu. Jej członkowie deklarowali skupienie na zagadnieniach formalnych malarstwa oraz odrzucenie ideologii i programów płynących spoza pola sztuki: naturalizmu, psychologizmu, symbolizmu oraz sztuki o treściach narodowych.

¹⁸ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, WAiF, Warszawa 1975, s. 114–118, 122; A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 22–23.

¹⁹ Z. Baranowicz, op. cit., s. 87–110; A. Turowski, *Konstruktywizm polski...* op. cit., s. 52–60.

²⁰ Z. Baranowicz, op. cit., s. 110–114, 118–120; A. Turowski, *Strzemiński, grupa „a.r.” i współcześni*, w: *Grupa „a.r.”: 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*, red. R. Stanisławski, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź 1971, s. 31–45; Y.-A. Bois, *W poszukiwaniu motywacji*, w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. J. Zagrodzki, Sztuka Polska, Łódź 1988, s. 56–80; W. Kemp-Welch, *Teoria unizmu w malarstwie*, w: ibidem, s. 82–90; A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, w: ibidem, s. 92–97; A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego polskiego modernizmu w sztuce polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000, s. 94.

Na horyzoncie

W ostatniej części charakterystyki pola sztuki wypada przedstawić grupy skupiające artystów najmłodszego pokolenia, którzy dopiero próbowali ustanowić swoje pozycje w tym polu. W 1925 roku znajdowały się one jeszcze w fazie organizacji i na razie znane były jedynie w swoim najbliższym otoczeniu, ale w kolejnych latach miały w istotny sposób wpłynąć na kształt pola.

W 1925 roku powstało Bractwo Św. Łukasza (1925–1939), które tworzyli uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego z warszawskiej SSP: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eljasz Kanarek, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i Jan Zamoyski. Mieli oni ukończyć Szkołę dopiero na przełomie lat 1927/1928, a swoją pierwszą wystawę zorganizować w 1928 roku. Nigdy nie ogłosili żadnej deklaracji programowej, a Bractwo założyli, aby sformalizować grupę koleżeńską, która powstała w okresie studiów. Nazwa i ceremoniały Bractwa nawiązywały do tradycji średniowiecznych cechów malarskich, wskazując na znaczenie, jakie jej członkowie przywiązywali do tradycji, w tym – przede wszystkim – poszanowania wiedzy technologicznej i rzetelnej jakości wykonania²¹.

Zalążkiem niezwykle ważnej grupy zwolenników autonomii sztuki był Komitet Paryskiej Pomocy dla Wyjeżdżających Studentów na Studia Malarskie do Francji (KP), który powstał w 1923 roku. W 1925 roku jego najważniejszymi członkami byli studenci krakowskiej ASP: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht, Tadeusz Piotr Potworowski, Jacek Puget, Hanna Rudzka-Cybisowa, Marian Szczyrbała i Zygmunt Waliszewski. Już od roku studiowali oni w Paryżu pod kierownictwem Józefa Pankiewicza i z determinacją szukali funduszy na przedłużenie pobytu. W kraju pozostawali na razie prawie nieznani²².

²¹ W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, wyd. 2 rozszerzone, PIW, Warszawa 1983, s. 212; J. Zamoyski, *Łukaszowcy*, WAiF, Warszawa 1989, s. 95.

²² S. Krzysztofowicz-Kozakowska, [bez tytułu] w: *Gry barwne: Komitet Paryski, 1923–1939*, kat. wyst. Muzeum Narodowe, Kraków 1996, s. 7–9.