

Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki

(Streng – „nowocześni” – Żarnower)

Podejmując problem rudymentów badań nad sztuką polską po 1945 roku, Wojciech Włodarczyk otwiera tekst „*Nowoczesność i jej granice*” czterema pytaniami o specyfikę tej artystycznej epoki, by później postawić wobec niej piąte i także podstawowe pytanie – o granice operatywności opisu historii sztuki według polityki: „Czy można [...] przypuszczać, że obowiązujący system polityczno-społeczny ma moc ingerowania w wewnętrzne prawidłowości procesu historyczno-artystycznego, a przynajmniej determinuje jego periodyzację?”¹. Przemożne znaczenie cezury wojny jest, oczywiście, niezaprzeczone, wciąż jednak tak postawione pytanie zdaje się istotne – bynajmniej nie dlatego, że ją uchyla lub osłabia, ale dlatego, że pomaga wyłonić pewną niedobłą prawidłowość w ujmowaniu historii polskiej sztuki nowoczesnej. Z jednej strony, panuje zgoda co do tego, że pod wieloma względami rodzime pole sztuki lat czterdziestych było determinowane przez ciągłość problemów artystycznych sprzed dekady², co ponownie – pod pewnymi względami, a więc tylko częściowo – stanowiło odstępstwo od odczuwanej za Zachodzie potrzeby „zaczynania od początku”: *repartir à zéro*³. I choć w nowych badaniach słusznie wydobywa się znaczenie wojny

1 Wojciech Włodarczyk, „*Nowoczesność i jej granice*”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1984, PWN, Warszawa 1987, s. 19–22.

2 Na przykład Waldemar Baraniewski ujmuje problem polskich kontaktów z socrealizmem, poczynając od 1933 roku (*Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku...*, op. cit., s. 186–193), a Piotr Juszkiewicz, analizując zagadnienie mecenatu państwowego, wyraźnie wskazuje na łączność między latami trzydziestymi i czterdziestymi (Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 20).

3 Słowa Barnetta Newmana: „What it meant for me was that I had to start from scratch as if painting didn’t exist, which is a special way of saying that painting was dead” posłużyły za tytuł wystawy i publikacji *1945–1950. Repartir à zéro, comme si la peinture n’avait jamais existé*, red. Éric de Chasse, Sylvie Ramond, Musée des Beaux-Arts de Lyon; Hazan, Paris 2008.

jako wydarzenia granicznego, które kumuluje dalekosiężne konsekwencje artystyczne, nie można zanegować faktu, że np. gdy chodzi o pożądany model mecenatu państwowego czy fantazję o społeczno-politycznym zaangażowaniu artystów, lata trzydzieste spotykają się z czterdziestymi. Z drugiej strony, tym bardziej dziwi więc, że klasyczne narracje historyczno-artystyczne i nowsze, krytyczne wobec nich studia łączy to, że w punkcie wyjścia *implicite* przyjmują niepodważalność cezury lat 1939–1945, zwyczajowo dzieląc przedmiot badań na okres przed- i powojenny⁴.

Odłamem sztuki, który traci na utrzymywaniu tej ambiwalencji, jest przede wszystkim polski surrealizm, a właściwie polskie surrealizmy, gdyż właśnie wskutek przedwstępnych założeń dyscypliny nie można zobaczyć ich w całej rozpiętości i w dynamicznym ujęciu – jako kilku odmiennych, kontekstowo, czasowo i geograficznie zróżnicowanych recepcji nurtu, odnoszących się też do kilku różnych centrów artystycznych. Jeżeli najlepiej rozpoznana krakowska recepcja nadrealizmu u schyłku lat czterdziestych funkcjonuje w całkowitej izolacji od lwowskiej recepcji z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych (odpowiednio *via* Paryż 1924–1927 i Paryż 1947), to tym bardziej poza „wielką narracją” historii sztuki sytuują się bardziej zróżnicowane, indywidualne doświadczenia surrealistyczne: gwasze Teresy Żarnower z lat 1943–1949 (*via* nowojorskie środowisko artystyczne)⁵, cykl fotografii Zbigniewa Dłubaka z 1948 roku (*via* wojenne kontakty ze Zbynkiem Sekalem i surrealizmem czeskim), na nowo rozpoznany surrealizm Erny Rosenstein⁶, wreszcie *œuvre* Jerzego Kujawskiego (uczestnika *Exposition internationale du surréalisme*

4 Zob. Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Ossolineum, Wrocław 1964; Zofia Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, WAIiF, Warszawa 1979; Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Auriga, Warszawa 1982. Zob. także Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum, Wrocław 1975; Alicja Kępińska, *Nowa sztuka, sztuka polska w latach 1945–1978*, WAIiF, Warszawa 1981; Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, WAIiF, Warszawa 1983; Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988; Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999.

5 Zob. obszerny katalog towarzyszący wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi (wrzesień–listopad 2014): *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, red. Milada Ślizińska, Andrzej Turowski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014.

6 Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powstać tylko nieświadomie*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.

w 1947 roku i przewodnika Kantora po powojennym Paryżu)⁷ – a przykłady z pewnością można by mnożyć. Jakkolwiek w kolejnych „reparacyjnych” gestach odzyskuje się je dla historii sztuki, wszystkie te przypadki *en masse* wciąż nie podważają dominującej pozycji krakowsko-Kantorowskiej recepcji, funkcjonującej jako *pars pro toto* polskiego surrealizmu i zaczyn – za sprawą dużej wagi przywiązywanej do I Wystawy Sztuki Nowoczesnej – całego nurtu malarstwa metaforycznego, najważniejszej tradycji, którą ożywiono w ramach odwilżowej nowoczesności.

Jak wiadomo, centrum może istnieć bez peryferii, ale nigdy na odwrót. Przenosząc tę zasadę do dyskursu historyczno-artystycznego, aby spluralizować nazbyt uproszczony obraz nadrealizmu, znaczenie owym „innym” recepcjom nurtu należałoby nadać poprzez problemowe odniesienia do zawłaszczającego je surrealizmu „nowoczesnych”, zwłaszcza zaś należałoby usytuować względem niego historycznie pierwszą, lwowską recepcję w kręgu zrzeszenia Artes z lat ok. 1929–1931.

Zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i później surrealistyczne doświadczenia tej epoki bywały deprecjonowane, a do rangi symbolu tego stanu rzeczy urastają świadectwa dwóch architektów przed- i powojennej nowoczesności, Władysława Strzemińskiego i Tadeusza Kantora. Podczas gdy Kantor twierdził, jakoby w ówczesnej Polsce „nie było surrealizmu, ponieważ w Polsce panował katolicyzm”⁸, to wcześniej, w znanym liście do Juliana Przybosia z 11 grudnia 1931 roku Strzemiński krytykował nurt za zwrot ku przedmiotowości i „kult nieopanowanych odruchów”, który „utrwała indywidualizm zachcianek [...] najpospolitszego, do niczego nie dążącego życia. [...] Graciki i przedmiociki zaspokajają kapryś codziennych indywidualności. Kobiecość, fantazyjne piórka na kapeluszu i podświadomość codziennego »aperitif«”⁹. Nie dziwi więc, że Marian Minich, notabene lwowianin, który opuścił katedrę historii sztuki Uniwersytetu Jana Kazimierza w 1934 roku – zatem dość późno, by przed wyjazdem do „niebezpiecznego miasta” mieć styczność z lwowskim

7 Zob. katalog wystawy artysty w Muzeum Narodowym w Poznaniu i Zachęcie w Warszawie (kwiecień–czerwiec 2006): *Jerzy Kujawski. Malarstwo*, red. Andrzej Turowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2006.

8 *Tadeusz Kantor, Malarstwo i rzeźba*, red. Zofia Gołubiew, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 82, cyt. za: Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 51.

9 *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, red. Andrzej Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, R. IX, s. 256.

surrealizmem – *post factum* odnotował, że na skutek braków w kolekcji łódzkiego Muzeum Sztuki podczas rekonstrukcji Sali Neoplastycznej w 1948 roku nadrealizm zdecydował się umieścić w ostatnim, wyizolowanym pomieszczeniu i poza główną narracją wystawy, tak że ostatecznie całość wieńczyła sztuka racjonalistyczna¹⁰. Niestety, także najważniejszy programowy dokument członków lwowskiego stowarzyszenia, *Ulotka „Artes”* opublikowana w listopadzie 1931 roku, przypada na czas bezpośrednio po wygaśnięciu ich fascynacji surrealizmem, stąd zawarta w niej wypowiedź Henryka Strenga daje zniekształcony obraz znaczenia tych świeżych doświadczeń artystycznych, przynosząc głównie krytykę nadmiernej dominacji efektów literackich oraz warunkowanych nimi gwałtownych poszukiwań oryginalnego przedmiotu i tytułarnych frazesów: „poeta, automat i jego muza, koń bohater nad brzegiem morza, sto tysięcy gołębi, spłoszony rumak i kropla krwi”¹¹. Jest więc interesujące, że w tej retoryce piętrzenia nietypowych zestawów przedmiotów, skojarzeń i pojęć krytyka Strenga spotyka się z niemal równoczesną krytyką Strzemińskiego. W konsekwencji, badając postawy wobec nadrealizmu w dwudziestoleciu, Maria Hussakowska-Szyszko – nawet mimo uwzględnienia roli *Artes* i konkretnie Strenga – otwiera swoje rozważania jednoznacznie uwagą: „Wiadomo, że w Polsce surrealizmu nie było, jego zdobycze przeniknęły do naszej kultury właściwie w sposób anonimowy”¹².

W tym świetle, na zasadzie cięcia komparatystycznego, interesująca jest rekonstrukcja nierównomiernej obecności tradycji lwowskiego surrealizmu w dwóch głównych ośrodkach sztuki lat czterdziestych, Krakowie i Warszawie, w przededniu Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która, jak już zostało powiedziane, sama uchodzi za miejsce kumulacji tradycji malarstwa metaforycznego. Streng, jedyny wśród uczestników Wystawy spadkobierca dziedzictwa *Artes*, z powojennej perspektywy „nowoczesnych” przeważnie funkcjonuje jako nestor awangardy dwudziestolecia *sensu largo*:

-
- 10 Marian Minich, *Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, red. Marian Minich, Maria Gabriela Rubczyńska, Janina Ładnowska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1965, s. 21. Dziękuję Agacie Pietrasik za zwrócenie mojej uwagi na ten tekst Minicha.
- 11 Zob. *Henryk Streng/Marek Włodarski. Kalendarium*, oprac. Józef Chrobak, w: *Czarownik przy zielonej skale. Henryk Streng/Marek Włodarski*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 48–49, gdzie przedrukowano całą wypowiedź artysty.
- 12 Maria Hussakowska-Szyszko, *Stosunek do nadrealizmu w polskim dwudziestoleciu międzywojennym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 1975, z. 11, s. 83.

możliwy pośrednik w uzyskaniu stypendium na wyjazd do Paryża, uczestnik dyskusji w Klubie Młodych Artystów i Naukowców odgrywający tam „bardzo ciepłą, sympatyczną rolę”¹³, postulator zawiązania ogólnopolskiej grupy malarzy modernistów¹⁴, wreszcie – autorytet, który mógł być wprężnięty w strategię przekonywania władzy do sztuki nowoczesnej. Nie bez znaczenia jest przecież fakt, że jak widać na zdjęciach dokumentujących wernisaż Wystawy¹⁵, referaty Mieczysława Porębskiego i Zbigniewa Dłubaka – który konkludował wprost, że „słusznym jest opieranie się o awangardę”, stanowiącą „bazę wyjściową dla przyszłej sztuki”¹⁶ – były wygłaszane przy stoliku ustawionym właśnie na tle ściany z obrazami artystów międzywojnia, członków Grupy Krakowskiej i członka Artes¹⁷. Niemniej, pytając konkretnie o recepcję surrealistycznego wycinka tej tak chętnie przywoływanej tradycji, natrafia się na rozdźwięk między środowiskami Krakowa i Warszawy. Ciekawe, że Dłubak w rozmowie z Barbarą Askanas, rekonstruując horyzont artystycznych odniesień, które doprowadziły do cyklu surrealistycznych fotografii (1948) inspirowanych poematem Pablo Nerudy *Serce Magellana*, notabene eksponowanych na Wystawie, obok kontaktu z Sekalem i wojenną wizytą w Pradze wskazuje także na rodzimą tradycję: „[...] niezwykle aktualne stały się doświadczenia niektórych artystów

-
- 13 Zob. rozmowy z Bogusławem Szwaczem i Zbigniewem Dłubakiem w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. Józef Chrobak, Marek Świca, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 31.
- 14 List Marka Włodarskiego do Jonasza Sterna jest datowany na 31 lipca 1946 roku; temat grupy artystycznej powraca także w liście Włodarskiego do Teresy Tyszkiewicz z 20 września 1946 roku. Oba dokumenty przedrukowane w: *W kręgu lat 40.*, red. Józef Chrobak, cz. 4, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992, s. 75–78.
- 15 29 spośród wszystkich 32 znanych zdjęć dokumentujących Wystawę, w tym te rejestrujące wystąpienia Zbigniewa Dłubaka i Mariana Porębskiego umieszczono w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, op. cit., s. 115–130. Zob. analizę wizualności Wystawy na podstawie niniejszych fotografii: Piotr Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle Exposition internationale du surréalisme (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, R. XXII, s. 237–269.
- 16 Zbigniew Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, op. cit., s. 108; przedruk w: *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. Magdalena Ziółkowska, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2013, s. 44–49.
- 17 Były członek zrzeszenia Artes na Wystawie nie prezentował swojej twórczości międzywojennej, ale pięć płócien powstałych ok. 1948 roku, wśród nich *Pejzaż morski* (1948). Obok powieszono prace Marii Jaremy i Jonasza Sterna.

związanych z »Artes«¹⁸. Niewątpliwie mowa tu o Strengu, skoro w 1947 roku Klub Artystów i Naukowców zorganizował kameralną wystawę jego rysunków i gwaszy z lat 1929–1931¹⁹, a znaczenie pokazów w Klubie dla bieżącej praktyki artystycznej Dłubaka pośrednio potwierdza fakt, że swoją ekspozycję mieli tam także artyści czescy. Tymczasem w licznych świadectwach krakowskich „nowoczesnych” w kontekście Wystawy i surrealizmu praktycznie nie pojawia się Artes, a we wspomnieniach Porębskiego, choć nie tylko²⁰, najważniejszym źródłem wiedzy o nurcie jest artykuł Heleny Blum *Nadrealizm – problemowa relacja z paryskiej ekspozycji w Galerii Beaux Arts (1938)*, opublikowana w warszawskim kwartalniku „Nike”²¹. Pominięcie tropu lwowskiego, zwłaszcza z perspektywy krakowskiej, budzi konsternację, tym bardziej że wiadomo, iż awangarda Lwowa i Grupa Krakowska były w rozmaitych biograficznych i artystycznych powinowactwach: bywało, że artyści razem wystawiali (1933)²²; Stanisław Osostowicz – podobnie jak Jerzy Janisch, Otto Hahn, Aleksander Riemer, Henryk Streng i Ludwik Tyrowicz – uczył się w lwowskiej Państwowej Szkole Przemysłowej, a po 1933 roku osiadł w tym mieście; od 1936 roku i ponownie, od 1946 aż do śmierci we Lwowie żył również Leopold Lewicki (zm. 1973); z kolei Jonasz Stern uczestniczył w Kongresie Pracowników Kultury (1936). Nawet Helena Blum funkcjonuje w relacjach „nowoczesnych” wyłącznie jako autorka *Nadrealizmu*, z pominięciem jej zaplecza intelektualno-biograficznego, tymczasem historyczka sztuki studiowała i doktoryzowała się (1932)

18 *Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła. Rozmowa Barbary Askanas ze Zbigniewem Dłubakiem*, w: *Galeria „Krzywe Koło”. Katalog wystawy retrospektywnej*, red. Janusz Zagrodzki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 27–28. Wypowiedź Dłubaka przywołuję też w tekście: *Widmo Henryka Strenga*, „Fa-Art. Kwartalnik Literacki” 2013, nr 4.

19 W dokumentach pozostałych po Klubie nie zachowała się dokumentacja wystawy. Zob. Zespół 325 Klub Młodych Artystów i Naukowców,teczka 5 Archiwum Fotografii KMAiN 1947–1949 Zbiór wystaw plastyków, Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

20 Zob. Krystyna Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992, s. 30; zob. także *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej...*, op. cit., s. 27.

21 Helena Blum, *Nadrealizm. Refleksje po wystawie paryskiej*, „Nike” 1939, nr 1, s. 38–47.

22 Mowa o *Wystawie dzieł sztuki* w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (otwarcie 1 października 1933 roku). W części pierwszej wystawy prezentowano prace Grupy Krakowskiej, w części drugiej – artystów lwowskich, w części trzeciej – eksponaty z dziedziny przemysłu artystycznego. Zob. *Henryk Streng/Marek Włodarski...*, op. cit., s. 55.

na Uniwersytecie Jana Kazimierza, a od 1923 roku pracowała w Muzeum im. Lubomirskich; zatem, wyjąwszy wyjazd na stypendium paryskie (1937–1938), była związana z Lwowem i jego prężnym środowiskiem naukowym nieprzerwanie do 1944 roku; dopiero wtedy przeniosła się do Krakowa.

Ponadto, obserwując znaczne pominięcia dorobku Artes jako genealogii polskiego surrealizmu, można postawić hipotezę, że odzwierciedlały one także o wiele szersze zjawisko o wymiarze politycznym. O ile bowiem w PRL należało uwydatniać polskość tzw. Ziemi Odzyskanych, o tyle podkreślanie roli Lwowa było niepożądane. Oczywiście kwestia ta wymaga zniuansowania. Katarzyna Kotyńska, badając obecność tego tematu w polskiej literaturze, stwierdza wprawdzie: „Dość powszechne jest przekonanie, że pisanie o Lwowie w okresie PRL było zabronione i że istniał wręcz »zapis cenzorski« dotyczący jakichkolwiek wzmianek o tym mieście”, ale dodaje także: „Jak to często bywa z »powszechnymi przekonaniem«, również to jest prawdziwe tylko częściowo: wszystko zależy od definicji »zakazanego« Lwowa”²³. Pomimo tych zastrzeżeń, ostatecznie jednak: „Jeśli pytamy o Lwów jako miasto polskie, centrum polskiej kultury narodowej, świątynię polskości wreszcie, to istotnie taki Lwów miał zniknąć bez śladu. Kwartalnik »Cracovia Leopoldis« charakteryzuje sytuację nieco zbyt ostro, ale w pewnym przybliżeniu trafnie: »Dyrektorzy wydawnictw oraz zapewne ich polityczni doradcy byli dość czujni i w większości wypuszczali książki o specyficznym wydźwięku: wredne albo przynajmniej nijakie«”²⁴.

Refleksja nad konstelacją polskich surrealizmów, która kładzie nacisk na ujęcia komparatystyczne, jak choćby śledzenie śladów (nie)obecności awangardy lwowskiej w genealogii malarstwa „nowoczesnych”, jest operatywna o tyle, o ile w punkcie wyjścia uchyla zarówno cezurę wojny, jak i zawłaszczającą pozycję sztuki lat czterdziestych²⁵. W konsekwencji takie spojrzenie „z ukosa” odsłania pracę ważnej „ideozy” historii sztuki, narzędzia władzy tekstu osadzonego wewnątrz dyskursu²⁶, mianowicie – jego nacjonalizację.

23 Katarzyna Kotyńska, *Lwów. O odczytaniu miasta na nowo*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015, s. 109–110.

24 Ibidem, s. 110.

25 Jestem wdzięczny prof. Piotrowi Piotrowskiemu za uwagi i komentarze, które pozwoliły mi uporządkować myśli zawarte w niniejszym akapicie.

26 Jak wiadomo, ideaza została pierwotnie zdefiniowana w kontekście totalitaryzmu politycznego – określono ją mianem „przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznych strategii” (Andrzej Turowski, *Polska ideaza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku...*, op. cit., s. 31). Tutaj natomiast odwołuję się do nowszego, rozszerzonego znaczenia tego pojęcia, definiowanego właśnie jako narzędzia władzy tekstu. Zob. Andrzej Turowski, *Fenomen nieostrości...*, op. cit., s. 100–101.

Jednym obliczem tego zjawiska jest, jak zauważa Izabela Kowalczyk, „zwichnięcie historii sztuki” po 1945 roku, czyli pominięcia związane z problematyką Zagłady, Żydów i antysemityzmu²⁷. Analogiczne zaniechania są zresztą immanentną cechą opisu sztuki międzywojnia: podczas gdy ówczesny Lwów był wzorcowym przykładem miasta wpisanego w środkowoeuropejską „topografię rozproszenia”²⁸, a Artes łączył artystów polskich, (polsko)żydowskich i ukraińskich, ta kulturowa różnorodność *post factum* nie znalazła odzwierciedlenia w polskim dyskursie historyczno-artystycznym²⁹. Drugie i w kontekście surrealizmów bardziej znaczące oblicze nacjonalizacji tegoż dyskursu wiąże się ściśle z marginalizacją według klucza geografii artystycznej. Tak samo jak w niepamięć zapadli twórcy polscy/z Polski, którzy żyli na emigracji (*vide* Kujawski i częściowo Żarnower), po 1945 roku w polu sztuki, niejako w zgodzie z pojałtańskim porządkiem politycznym, umniejszono znaczenie Lwowa. Piotr Piotrowski, wskazując na nacjonalizację początków nowoczesności w dwudziestoleciu na przykładzie historii Buntu i formistów, znajdował analogię między profilami obu grup – pierwszej związanej z ekspresjonizmem niemieckim, drugiej o ambicjach tworzenia sztuki narodowej – a recepcją ich twórczości³⁰, która, jak wiadomo, poprzedziła nadanie kanonicznej pozycji artystom krakowskim kosztem poznańskich. Podobnie stosunek wprost proporcjonalnego uwydatnienia i marginalizacji wiąże historię Grupy Krakowskiej i Artes. Splot czynników politycznych w sztuczny sposób przerwał oczywistą łączność obu środowisk (notabene w Drugiej Rzeczypospolitej Lwów był o około 1/3 większym ośrodkiem niż Kraków), a w rzeczywistości artystycznej najważniejszą konsekwencją tego stanu rzeczy jest fakt, że dla kręgu Kantora tak w latach czterdziestych, jak i pięćdziesiątych jedynym historycznym punktem

27 Izabela Kowalczyk, *Zwichnięta historia sztuki? O pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku*, „Opposite”, nr 1, <http://opposite.uni.wroc.pl/2010/kowalczyk.htm> (dostęp 30.08.2015).

28 Zob. charakterystykę środkowoeuropejskich miast z naciskiem na ich „wielojęzyczność, religijne zróżnicowanie, narodowe i kulturalne przemierzanie, a zarazem przechowywaną odrębność wschodnich i zachodnich tradycji” (Andrzej Turowski, *Fenomen nieostrości...*, op. cit., s. 81–86).

29 Zob. przypis 4, a zwłaszcza Joanna Pollakówna, op. cit., s. 37.

30 Piotr Piotrowski, *Od Melancholii do Żniwiarek*, w: idem, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków 2007, s. 13–49, zwłaszcza s. 21–27. W uwydatnieniu narodowego profilu formistów autor odwołuje się do pracy Joanny Pollakówny, *Formiści*, Ossolineum, Wrocław 1972, oraz *Formiści*, red. Irena Jakimowicz, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

odniesienia była Grupa Krakowska, nie zaś Artes. Narracja historii sztuki tych dekad jest dobrze znana: twórczość „nowoczesnych” z lat 1944–1948 (rozpoznanie surrealizmu), Wystawa Sztuki Nowoczesnej (manifestacja malarstwa metaforycznego), wystawa „dziewięciu” (reaktywacja tej poetyki po socrealizmie), II Wystawa Sztuki Nowoczesnej (apogeum odwilży), powołanie drugiej Grupy Krakowskiej (dobitne zaznaczenie znaczenia pierwszej Grupy). W konsekwencji, im częściej, idąc śladem „nowoczesnych”, wyrugowywano z tej opowieści tradycję zrzeszenia Artes, zamiast problematyzować odcienie Lwowa od sieci przepływów ludzi i idei w polskiej geografii artystycznej, tym bardziej zrozumiała była identyfikacja faktycznej recepcji surrealizmu z dziełem Kantora i rokiem 1947. I odwrotnie: im bardziej ta ostatnia zyskiwała znaczenie kosztem wcześniejszej (a także wszystkich innych), w tym większej izolacji funkcjonował ów krótki lwowski epizod.

Jeżeli prawdą jest – jak konstatuje Andrzej Turowski – że margines wprawdzie bulwersuje dziś historię sztuki, ale zarazem zdaje się głównym przedmiotem zainteresowania krytycznej praktyki badawczej, która kieruje się „nie tylko ku pojedynczym dziełom, programom artystycznym, nurtom w sztuce, lecz również w stronę generalnych modeli teoretycznych i kategorii pojęciowych”³¹, to rezultatem refleksji o surrealizmach powinno być wyciągnięcie konsekwencji z akcentowanej liczby mnogiej: wskazanie na występujące między nimi równoległości i, przede wszystkim, na znaczeniowe różnice. Marginesowe surrealizmy Żarnower i Strenga odniesione do surrealizmu Kantora ukazują nie tylko inne konteksty historyczne, ale także trzy odrębne modele recepcji nurtu, a ich zestawienie może sprawić, że marginesy istotnie będą pracować krytycznie przeciw dyskursowi tekstu.

Przyjąwszy najlepiej rozpoznany przypadek Kantora za podstawę dla komparatystyki, należy zaznaczyć, że w ciągu lat czterdziestych surrealizm w środowisku krakowskim zmienił zabarwienie semantyczne. Według znanej diagnozy Porębskiego nadrealizm, podczas wojny dostępny tylko pośrednio, to „była raczej sprawa klimatu, [...] nihilistyczna, anarchistyczna postawa, która odrzuca wszystkie dogmaty”³²; tak rozumiany „wypełniał interregnum, zawieszony czas, językową próżnię, moment, kiedy dotychczasowy system opisu świata stracił atrakcyjność”³³ i, co ważne, nie miał konsekwencji w praktyce artystycznej.

31 Andrzej Turowski, *Fenomen nieostrości...*, op. cit., s. 97.

32 Krystyna Czerni, op. cit., s. 30.

33 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jaffy...*, op. cit., s. 52.

Dopiero kiedy Kantor wyjechał do Paryża w 1947 roku i zastał tam zresztą nurt w rozproszeniu, surrealizm w środowisku „nowoczesnych” zaczął funkcjonować przede wszystkim jako „manifestacja nowoczesnego ruchu artystycznego *par excellence*”³⁴, wzorcowa wręcz egzemplifikacja hierarchicznej relacji centrum i peryferii, synonim nowości, który – z pozycji Krakowa – dawał gwarancję nadrobienia zapóźnień artystycznych, a zarazem miał już legitymizację w zachodniocentrycznym kanonie.

Żarnower zamieszkała w Paryżu w 1937 roku, by trzy lata później opuścić Francję i przez Portugalię i Kanadę przedostać się do Nowego Jorku w czerwcu 1943 roku³⁵. Tym samym „[...] żyła w samym centrum najważniejszych wydarzeń w historii powojennej sztuki amerykańskiej. Musiała więc, siłą rzeczy, śledzić kierunek rozwoju sztuk plastycznych oraz toczące się debaty”³⁶, a europejski surrealizm był jej znany najpewniej za pośrednictwem Art of This Century Gallery. Jej własne prace na papierze z lat ok. 1943–1945, nad którymi ciąży cień wojny, ukazują ważne przesunięcie w kierunku metaforyzacji obrazu. Niezatytułowana praca z 1943 roku przedstawia grupę ludzi stojących na tle ruin domów, czytelny symbolu zniszczonej przeszłości; w rok późniejszym rysunku o montażowej kompozycji Żarnower włącza w pole swastyki cztery figuralne sceny ilustrujące okropności wojny, a nasilenie dramatu w skondensowanej formie znajduje najpełniejsze rozwiązanie w widoku błagalnie wyciągniętych dłoni³⁷. Na rok 1945 datuje się gwasz, który w miejsce plakatowej komunikatywności posługuje się poetyką lirycznego erotyzmu, niespodziewanie zestawioną z lufami armat na pierwszym planie oraz drutem kolczastym, kominami i grupą krzyży w tle³⁸. Obok tych prac wyłaniają się kompozycje, które oscylując na granicy figuracji

34 Ibidem, s. 58.

35 Podróże artystki w czasie między wyjazdem z Polski a osiedleniem się w Stanach Zjednoczonych rekonstruuje drobniaczkowo Andrzej Turowski, *Historia nieopowiedziana*, i Milada Ślizińska, *Historia odnaleziona*, w: *Teresa Żarnowerówna...*, op. cit., s. 35–37, 40–60.

36 Magdalena Dabrowski, *Teresa Żarnower i nowojorska awangarda po II wojnie światowej*, w: *ibidem*, s. 106.

37 *Bez tytułu*, 1943, piórko, tusz, papier; *Bez tytułu*, 1944, piórko, tusz, karton – obie prace w kolekcji Janet, Alexa i Anny Luisy Abramowicz. Tu i dalej informacje o pracach artystki podaję za: *Katalog dzieł wszystkich*, Część II, oprac. Andrzej Turowski, w: *Teresa Żarnowerówna...*, op. cit., s. 497–504.

38 *Bez tytułu*, 1945 (?), tusz, gwasz, papier, kolekcja Janet, Alexa i Anny Luisy Abramowicz.

i abstrakcji, budują przekaz na krańcowo innej zasadzie – z naciskiem na ekspresywną siłę form i barw, jak m.in. w gwaszu *Conflagration* (1947)³⁹.

Surrealizujące malarstwo Żarnower różni się od surrealizmów Strenga i Kantora, gdyż pojawia się jako wizualizacja reakcji na wojnę – inaczej niż w rysunkach obozowych lwowianina, który używał groteskowej figuracji, bliskiej jego faktorealizmowi lat trzydziestych, nie zaś nadrealizmu rozpatrywanego przezeń wyłącznie w kategoriach artystycznych. Inaczej także niż w kręgu Kantora, u Żarnower surrealizm jako postawa egzystencjalna i praktyka malarska stanowiły jedność, co prowadzi do problemu odmiennych modeli recepcji centrów. Kantor, jak wiadomo, szukał w Paryżu łączności z dziedzictwem kultury europejskiej, dlatego nie przyjął tych praktyk, które w nią wówczas – w 1947 roku – uderzały (jak dzieło Wolsa i Jeana Dubuffeta), Żarnower zaś podzielała poczucie, opisywane przez Serge'a Guilbaut, bankructwa koherentnej wizji świata w wyniku wybuchu wojny i użycia bomby atomowej⁴⁰. To wspólne doświadczenie ma oczywiście także wymiar indywidualny, jako że klęska utopii awangardy oznaczała klęskę utopii konstruktywizmu, a zwłaszcza radykalnego, utylitarystycznego skrzydła ruchu, które współtworzyła Żarnower. Kiedy Newman krytykował pustą dyscyplinę abstrakcji⁴¹, czynił to na gruncie teorii i myśli o sztuce, podczas gdy dla polskiej artystki konstatacje te oznaczały rekapitulację własnego *œuvre*. Jej nowe malarstwo metaforyczne, które wyłoniło się z tej niestabilnej sytuacji, było „zamerykanizowaną” wersją surrealizmu niczym z wykresu Alfreda Barra – w tym sensie, że najlepiej uwidaczniają się w nim cechy fundujące również dla szkoły nowojorskiej na drodze do abstrakcyjnego ekspresjonizmu: nie tyle oryginalny przedmiot, jak pisał Streng, ile – właściwie

39 *Conflagration*, 1947, tusz, gwasz, papier, kolekcja Janet, Alexa i Anny Luisy Abramowicz.

40 Serge Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. Ewa Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 166–258.

41 „Sztuka musi coś mówić. W tym nie różni się od wielu amerykańskich malarzy, którzy okazali się nie mniej wrażliwi na tragedię naszych czasów. To właśnie przejście od abstrakcyjnego języka do abstrakcyjnej myśli, zainteresowanie abstrakcyjną tematyką bardziej niż abstrakcyjnymi dyscyplinami nadaje jej sztuce siłę i godność. Nie ma w tym wewnętrznego zaprzeczenia, gdyż obrona ludzkiej godności jest ostatecznym tematem sztuki. A w jej obronie nasza siła”. Wyimek tekstu Newmana z broszury katalogowej towarzyszącej wystawie Teresy Żarnower w Art of This Century Gallery (kwiecień–maj 1947) cytuje Magdalena Dabrowski, op. cit., s. 109.

poza kategorią przedmiotowości – swoboda kreacji opartej na emocjonalnym oddziaływaniu środków plastycznych. Niemniej, polska artystka i malarze nowojorscy recypowali surrealizm z dwóch różnych stron: dla nich, zgodnie z hasłem „zaczynania od początku”, stanowił on preludeum nowego idiomu artystycznego, dla Żarnower przeciwnie – był finalną formułą obrazowania: małoformatowe prace piórkiem, tuszem, gwaszem, pozbawione rygorystyki formy, zaświadczały o odejściu od wielkich zagadnień budowy⁴², już bez perspektyw krystalizacji kolejnej utopii.

O ile twórczość Żarnower stanowi przypadek recepcji centrum z samego centrum, zachowującej indywidualność i zarazem, nie tak jak u Kantora, wpisującej się w zasadnicze problemy organizujące pole (nowojorskiej) sztuki lat czterdziestych, o tyle twórczość Strenga może uchodzić za przykład takiej praktyki artystycznej, która – również inaczej niż w dziele Kantora – w relacji centrum–peryferie bardzo dowartościowuje te ostatnie. Streng wyjechał do Paryża u schyłku 1924 roku, by wraz z Otto Hahnem i Margit Reich studiować w Académie moderne Fernanda Légera i Amadée Ozenfanta (w latach 1925–1926); w 1927 roku miał wystawę w Galerie au sacre du printemps (galeria Jana Śliwińskiego)⁴³. W przeciwieństwie do Kantora, który – jak pokazują jego szkicowniki z Palais de la découverte⁴⁴ – właściwie już w Paryżu porzucił estetykę kubistyczną na rzecz surrealistycznej, podjętą w tym samym roku także w szkicach do *Postaci z wydrążeniem* oraz następnie w *Kobiecie z parasolem* i *Ponad-ruchach* (obie prace z 1948), w przypadku Strenga recepcja surrealizmu nie była ani natychmiastowa, ani tak spójna. W istocie w roku 1927, 1928, a częściowo nawet w 1929 w jego pracach na papierze widać inspirację konstrukcyjną formą Légera. Nadrealizm zatem jest wprzęgany do obszernego

42 Odwołuję się tutaj do słów: „Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu, jako niezmiennego szablonu, opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach – lecz podejmuje zagadnienie budowy, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymogów, jakie narzuca ogólny rozwój”. *Co to jest konstruktywizm?*, „Blok” 1924, nr 6/7, s. 3.

43 Zob. *Henryk Streng/Marek Włodarski. Kalendarium...*, op. cit., s. 33. Data powrotu Strenga do Lwowa nie jest precyzyjna. Cytowane tu (jak dotąd najobszerniejsze) kalendarium życia artysty podaje ogólnikowo, że Streng wraca do kraju po 1927 roku, zaś według Wojciechowskiego nastąpiło to w roku 1929 (Aleksander Wojciechowski, *Marek Włodarski. Z dziejów plastyki 20-lecia*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 1, s. 32).

44 Zob. Ewa Krakowska, *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2009, s. 116–124.

języka wizualnego Strenga później; jest to najpewniej jeden z powodów, dla których sztuka artysty z lat 1929–1931 modelowo oddaje zjawisko „stylistyki nieoznaczoności”⁴⁵ – typowej dla Europy Środkowej (i peryferii *sensu largo*) hybrydyzacji idiomów artystycznych. Obok fantastycznych pejzaży o obłych liniach, które uchylają materialność légerowskiej formy i które – stosując dyscyplinujący język zachodniocentrycznego kanonu – najlepiej wpisują się w jedną z rozpoznawalnych poetyk surrealizmu, stale obecne jest uwydatnianie bądź drobiazgowej, bądź masywnej przedmiotowości przedstawień – cechy, które łączy się w tej samej mierze z prymitywizmem Légera co z prymitywizmem lwowskich szyldów⁴⁶. Tę rozpiętość idiomów, która niweczy „czystość” stylu, najlepiej ukazują dwie wersje tematu *Czarownik przy skale* z 1930 roku – choć obie surrealityzujące, to jednak jedna z nich operuje płaskimi, miękkimi formami, druga zaś skrupulatnym, niemal realistycznym opisem wizerunku mężczyzny przy studni i jego skomplikowanej aparatury⁴⁷. Analogicznie, motywy

45 Andrzej Turowski, *Fenomen nieostrości...*, op. cit., s. 86–93.

46 Związki sztuki Strenga z „miejskim prymitywem” to znany wątek interpretacji twórczości artysty. Niestety, polskie szyldy międzywojenne, które stanowiłyby użyteczny materiał porównawczy, były we Lwowie wielokrotnie niszczone – najpierw podczas pierwszej okupacji sowieckiej (zob. Włodzimierz Bonusiak, *Polityka ludnościowa i ekonomiczna ZSRR na okupowanych ziemiach polskich w latach 1939–1941*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2006), następnie wskutek zmian w nazewnictwie w czasie okupacji niemieckiej (Grzegorz Hryciuk, *Polacy we Lwowie 1939–1944. Życie codzienne*, Książka i Wiedza, Warszawa 2000), wreszcie po ponownym wkroczeniu Sowietów w 1944/1945 roku (zob. DALO: F.P-6; Op.2; Spr. 5, ark. 555, Wykonkom Lwiwśkoji Obłasnoji Rady Deputatiw Trudiaszczych. Protokoły zasadań wykonkomu Lwiwśkoji miśkoji rady deputatiw trudiaszczych za 1944 rik wid nr. 1-go do nr. 17 wkliczno. Do postanowy 460 wykonkomu Lwiwśkoji miśkoji rady deputatiw trudiaszczych, Lwiw, 29 grudnia 1944 r.). Dziękuję Damianowi Markowskiemu za pomoc w ustaleniu tych kwestii. W konsekwencji kwerenda w lwowskim Muzeum Historycznym w poszukiwaniu ocalałych szyldów nie przyniosła zadowalających rezultatów. Muzeum przechowuje jedynie pojedyncze szyldy – wyłącznie z napisami, bez przedstawień obrazowych; również Iryna Kotlobulatowa, badaczka Lwowa i autorka wielu książek i albumów reprodukujących międzywojenne fotografie miasta, potwierdza, że w znanej jej dokumentacji nie natknęła się na zdjęcia, które przedstawiałyby przede wszystkim miejskie szyldy. Zachowały się jedynie dokumentacyjne fotografie szyldów autorstwa Wandy Diamondówny i Józefa Toma (zob. T. G., *Zanikający miejski prymityw*, „Grafika” 1931, nr 5, s. 39–42).

47 Prace Henryka Strenga (Marka Włodarskiego) znajdują się w posiadaniu Ewy Włodarskiej oraz Fundacji 9/11 Art Space.

podejmowane przez Strenga są z jednej strony – jak sam pisał – wynikiem gwałtownych poszukiwań oryginalnego przedmiotu, stąd: sen, koralowa skała, pejzaże morskie, drogi w kosmosie..., z drugiej zaś – mają osadzenie lokalne: zaprzęg z końmi, pożegnanie żołnierza, hołd trzech króli...

Z pozycji dyskusji o wielości alternatywnych modernizmów w sztuce twierdzenie, że surrealizm lwowski był powierzchowną recepcją nurtu⁴⁸, jakkolwiek prawdziwe, nie tylko nie niweczy tej sztuki i nie stawia jej na straconej pozycji względem twórczości Kantora. Wręcz przeciwnie – zdaje się ona dojrzałym przypadkiem recepcji, która nie szuka kompatybilności ze źródłowym idiomem artystycznym. Recepcji, którą w miejsce kategorii (pasywnego) wpływu opisuje kategoria (samodzielnego) wzbogacenia pierwowzoru w międzykulturowym mariażu (*vide* Paryż–Lwów). Wreszcie – jak proponuje Partha Mitter – recepcji pozwalającej pomyśleć o odwróceniu samej logiki recypowania i sprawczości peryferyjnych artystów przyjmujących zachodnie „izmy” jako tych, którzy nie tyle naśladują, ile „biorą z półki” wybrany język wizualny i aktywizują go w nowym kontekście, nadając mu nowe znaczenia⁴⁹. Świadome „opóźnienie” użycia poetyki surrealizmu, powolne wkomponowywanie jej w język inspirowany Légerem, bezszwowe połączenie tego, co paryskie, i tego, co lwowskie – te cechy dzieła Strenga każą widzieć w nim samodzielnego twórcę jednego z równowartościowych, alternatywnych modernizmów. Dlatego nie ma powodu, aby na poziomie „wielkiej narracji” historii sztuki marginalizować go względem Kantora i surrealizmu „nowoczesnych”. Tak jak decentralizuje się modernizm, należy zdecentralizować polski surrealizm.

Tym samym staje się jasne, że refleksja nad surrealizmami Teresy Żarnower i może przede wszystkim Henryka Strenga z konieczności nie jest niewinna i nie może polegać tylko na wypełnieniu luki w badaniach. Pełni ona raczej rolę „niebezpiecznego suplementu”, który odsłania systemowe przemilczenia i wewnętrzne niedomagania dyskursu historii sztuki. Jest przy tym znamienne, że – jak starałem się pokazać – surrealizm zdaje się pojęciem nad wyraz użytecznym, a jednocześnie kłopotliwym lub wręcz mało operatywnym, innymi słowy: na jednym poziomie wymagającym

48 Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie „Artes” i problem nadrealizmu*, w: *Sztuka XX wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, PWN, Warszawa 1971, s. 214.

49 Zob. Partha Mitter, *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, „The Art Bulletin. A Quarterly Published by College Art Association” 2008, t. 90, nr 4, s. 531–548.

esencjalizacji, na drugim zaś – dekonstrukcji. Esencjalizacji, gdyż dopiero spojrzenie z pozycji makro, które pomimo kontekstowych różnic pozwala widzieć choćby prowizoryczną łączność między nadrealistyczną twórczością Kantora, Strenga, Żarnower i innych, pomaga w myśleniu komparatystycznym i dowartościowaniu pozostałych artystów/artystek względem tego pierwszego. Dekonstrukcji, gdyż po wykonaniu tego strategicznie niezbędnego ruchu samo pojęcie „surrealizm” – jak pokazały to przypadki Kantora, Żarnower i Strenga – pilnie potrzebuje wyjaśnienia w kontekście każdej lokalnej praktyki artystycznej, właśnie na zasadzie decentralizacji, która musi weryfikować logikę przekładania środkowoeuropejskiej produkcji artystycznej do zachodnich „izmów” i opartego na nich myślenia o stylu.

Piotr Słodkowski**Polish Surrealisms and the 'Ideosis' of art history (Streng – Modern Kraków Artists – Żarower)**

The following essay addresses a problem of Polish surrealism and its discursive representation in the indigenous art history. Since within this discourse surrealist artistic practice is commonly related to so-called 'metaphorical painting' of Tadeusz Kantor's circle in Kraków of the 1940s, the main aim of the article is to deconstruct this monolithic view of the problem and underline the plurality of historically/contextually different surrealist experiences in Polish visual arts.

In the first part of the article the author analyses the case of pre-war surrealism (dominant in Lviv avant-garde circles in the turn of the 1920s) and compares how it was living in the memories of artists of Kraków and Warsaw two decades later. He also inquires about (political) reasons for which it was almost erased as a starting point for Kantor and others in the 1940s.

The second part of the article is devoted to comparative analysis of three artists whose surrealist *œuvre* differ historically and geographically: Tadeusz Kantor's paintings inspired by his travel to Paris in 1947 (ca 1947–1955), Teresa Żarower's gouaches (ca 1944–1949) created in the postwar New York, and Henryk Streng's drawings and paintings from his Lviv period (1929–1931), partially being a result of his previous studies in Paris of the 1920s.

In terms of methodology the article is based on Andrzej Turowski's concept of 'Ideosis', understood as the power of the text (art-historical discourse), and Piotr Piotrowski's 'horizontal art history', which both problematise the tensions and connections between centress and peripheries.

Piotr Słodkowski – historyk sztuki, absolwent Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Artes Liberales; doktorant na Wydziale Historycznym UW, uczestnik Międzynarodowego Programu Indywidualnych Studiów Doktoranckich AAL. Asystent w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP. Zajmuje się polską sztuką nowoczesną i współczesną. Publikował m.in. w „Artium Quaestiones”, „Ikonotheca”, „Tekstach Drugich” oraz w tomach pokonferencyjnych, m.in. *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci* (2013). Jest redaktorem książek *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona (1963–1981) i Biennale Sztuki Nowej (1985–1996)* (2014) oraz *Czas debaty. Antologia tekstów krytycznych o sztuce z lat 1944–1959* (2015, wspólnie z Agatą Pietrasik). Stypendysta Programu Młoda Polska za rok 2014.