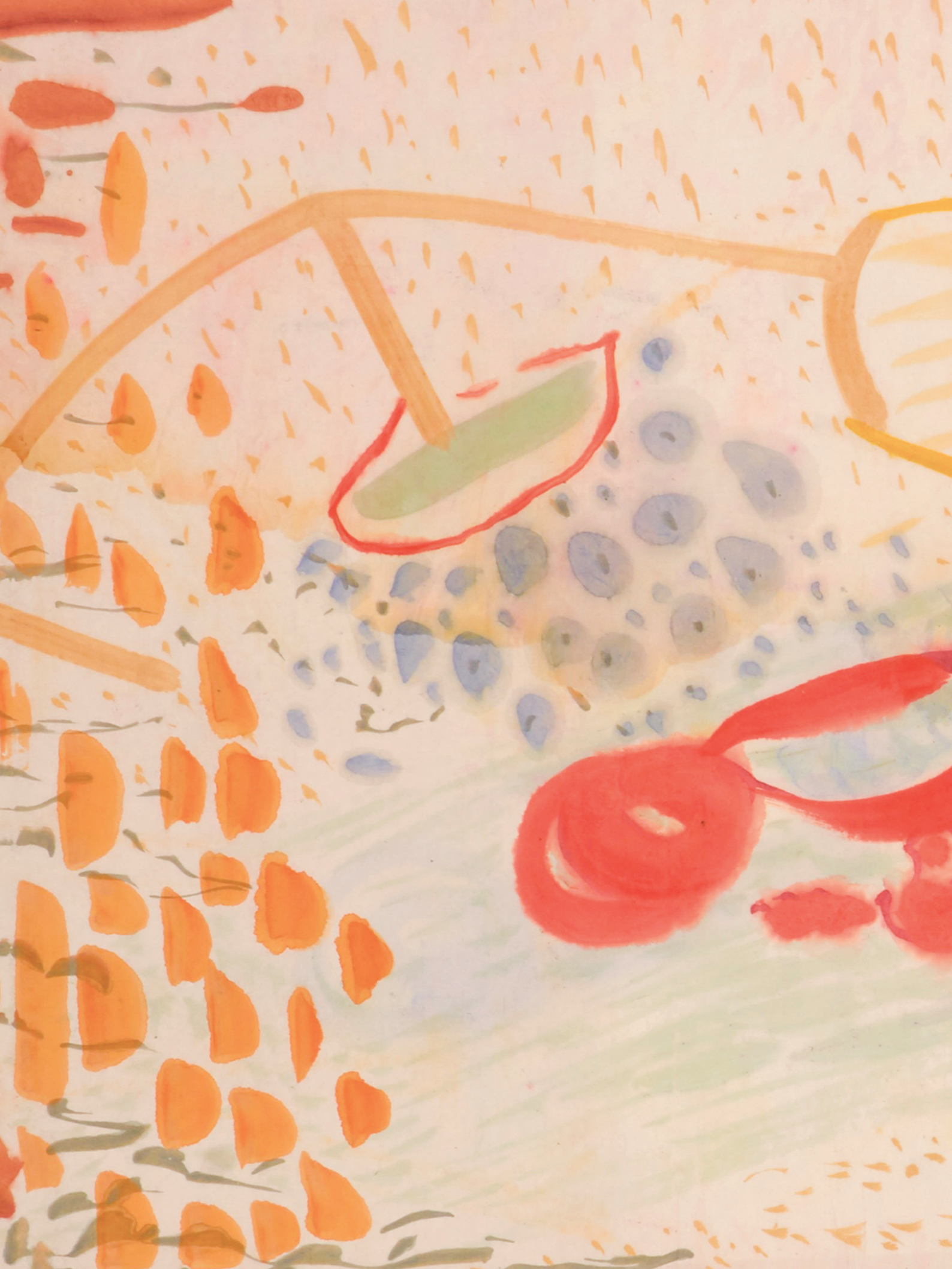


Bogusław Szwacz

Od nowoczesności do współczesności

57



Od nowoczesności
do współczesności

From modernity
to contemporaneity

Od nowoczesności do współczesności

Prace Bogusława Szwacza z 1957 roku
wobec pola sztuki powojennej dekady

Piotr Słodkowski

From modernity to contemporaneity

Works by Bogusław Szwacz from 1957
towards the field of art of the post-war
decade

Piotr Słodkowski

bez tytułu
1957
180 × 120 cm
olej na płótnie

Untitled
1957
180 × 120 cm
oil on canvas

nr 1



W pracowni po Bogusławie Szwaczu przechowano interesujący zbiór obrazów, które – o ile wiadomo – nigdy nie były eksponowane, a dziś znajdują się w posiadaniu rodziny. To ok. 35 prac przeważnie na papierze, wykonanych gwaszem lub autorską techniką artysty, często o monumentalnym, choć dość nietypowym formacie 140x70 cm. Większość z nich nie jest zatytułowana lub nosi tytuły ledwie szczątkowe, bo ograniczone do liczby porządkowej i nie podsuwające żadnych tropów interpretacyjnych. Wszystkie pochodzą natomiast z roku 1957, który przeszedł do historii jako apogeum kruchej odwilży w sztukach wizualnych: czas konsolidacji II Grupy Krakowskiej, okres stabilnego już działania warszawskich Grupy 55 i Galerii Krzywe Koło, wreszcie moment początkowy dla największej ekspansji polskiego malarstwa materii, dominującego bez reszty na najważniejszej ekspozycji ówczesnego sezonu – II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w stołecznej Zachęcie.

Szwacz był niewątpliwie jednym z tych, którzy znajdowali się w pierwszym szeregu walki o umacnianie pozycji nowoczesności (co zaraz rozwinę), zarazem jednak prace, które są przedmiotem tego eseju, można chyba zasadnie uznać za efekt działalności półprywatnej. Wolno bowiem na nie patrzeć jak na trzymane w zamknięciu wielkoformatowe szkice, być może wprawki do czegoś innego, a być może pozbawione koherencji eksperymenty z formą. Nie chcę jednak sugerować, że z tych powodów należy uznawać je za poślednie względem bardziej kanonicznych obrazów z *oeuvre* artysty. Można rzec, że wręcz przeciwnie: będąc marginesem zarezerwowanym dla siebie i bliskiego sobie kręgu, zatem miejscem bardziej swobodnej pracy otwartej zarówno na spontaniczne decyzje, jak i niekonsekwencje lub ryzyko porażki, prace Szwacza dają bardzo dobry wgląd w jego proces twórczy z czasu tak intensywnych przewartościowań w polu sztuki.

Historia sztuki wysuwa obecnie bardzo poważne argumenty na rzecz umniejszenia wagi nowoczesności jako porządkującej kategorii artystycznej charakteryzującej się wiarą w postęp, kulturę i naukę, a także progresywną sztukę ufundowaną na żywej wymianie z Zachodem i jej postępowanie cywilizacyjne w walce z posocrealistycznym zapóźnieniem formy artystycznej². Nie ulega jednak wątpliwości, że w epoce dla dużej części artystów – w tym bezsprzecznie dla samego Szwacza – nowoczesność była ideą formacyjną, w największej mierze determinującą ich sztukę i postawę wobec polityki kulturalnej. Co równie istotne, była ona także kategorią

1 Zob. *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.

2 Kategorię nowoczesności scharakteryzował dla historii sztuki polskiej W. Włodarczyk, „*Nowoczesność i jej granice*”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 1987, s. 19–30. Podsumowanie krytyki tej formacji artystycznej przyniósł ostatnio na przykład numer tematyczny rocznika „Miejsce”. Zob. „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, numer tematyczny *The History of Art in Poland and the Holocaust*, red. L. Nader, P. Stodkowski, T. 6, 2020.

In the studio of Bogusław Szwacz, an interesting collection of paintings has been kept, which – as far as we know – have never been exhibited, and are now being owned by the family. They are roughly 35 works made predominantly on paper, made by gouache, or the artist's technique, often made in a monumental yet atypical format: 140 x 70 cm. Most of them have not been titled or bear only fragmentary titles, since they are limited to an ordinal number, and are not suggestive of any clues for interpretation. All of them however come from the year 1957, which went down in history as the height of a brittle thaw in the field of visual arts: the time of the unification of the 2nd Krakow Group, the period of stability for the running of Warsaw-based initiatives Grupa 55 and Krzywe Koło Gallery, and finally the starting point for the greatest spread of the Polish painting of matter, which was dominant at the most important exhibition of that time – the 2nd Modern Art Exhibition in the Zachęta Gallery in Warsaw.

Szwacz was undoubtedly one of those who were at the forefront of the struggle to strengthen the position of modernity (on which I am going to elaborate in a moment), although his works that are the subject of this essay can probably be rightly regarded as the result of a semi-private activity. One can look at them as large-format sketches kept in a closed room, perhaps as exercises for something else, or perhaps as experiments with form, devoid of coherence. However, I do not mean to suggest that for these reasons they should be considered inferior to the more canonical paintings in the artist's *oeuvre*. One could say the opposite: the very margin of the works reserved for him and his closest circle, so a place for more free work, open to both spontaneous decisions, as well as inconsistencies or the risk of failure, Szwacz's works provide a very good insight into his creative process from the time of such intense reevaluation in the field of art.

The field of art history is now making very serious claims to downplay the importance of modernity as an ordering artistic category characterised by a belief in progress, culture, and science, as well as progressive art founded on a living exchange with the West and its civil mission to fight against the post-social realist retrogression of the artistic form². There is no doubt, however, that for a large part of the artists of the era – including, undoubtedly, Szwacz himself – modernity was a formative idea, one that determined to the greatest extent their art and their attitude toward cultural policymaking. Equally as important, it was also a bridging category that, by pushing aside socialist realism, linked the postwar and post-Stalinist liberalisation which is why both historical

1 See *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, ed. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.

2 The category of modernity has been characterized for the history of Polish art by W. Włodarczyk in „*Nowoczesność i jej granice*”, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1984*, Association of Art Historians, Warsaw 1987, p. 19–30. A summary of the criticism of this art formation was recently brought, for example, by the thematic issue of the yearbook „Miejsce”. Zob. „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, *The History of Art in Poland and the Holocaust issue*, ed. L. Nader, P. Stodkowski, T. 6, 2020.

pomostową, która, spychając w cień socrealizm, łączyła powojnie z postalinowską liberalizacją, dlatego tak w przypadku procesów historycznych, jak indywidualnych biografii częstokroć nie można zrozumieć drugiej połowy lat 50. bez retrospektywnego spojrzenia na poprzednią dekadę.

Warto zatem skrótkowo przyjrzeć się głównym liniom genealogii artystycznej Szwacza. Malarz do 1939 r. studiował na krakowskiej Akademii, przeważnie u profesorów osadzonych w estetykach przełomu wieków. Po wojnie współtworzył jednak środowisko nowoczesnych. Mieszkał w Warszawie, ale należał do Grupy Młodych Plastyków (1946) i, wykorzystując krótki okres polityki kulturalnej sprzyjającej wyjazdom zagranicznym, był na stypendium w Paryżu, gdzie studiował u Fernanda Légera (1947–1948)³ i miał kontakt z grupą Le Surréalisme Révolutionnaire. Taka orientacja plastyczna ma duże znaczenie. W powojennym Paryżu przebijano się wiele niezbornych programów artystycznych, w tym m.in. prosocjalistyczna figuracja i krytyczny wobec wartości kultury informel, ale z perspektywy Krakowa i Warszawy bezpośrednio po 1945 roku klasycy modernizmu mieli większe znaczenie i to właśnie Léger był – obok Picassa – najistotniejszym wyznacznikiem nowoczesności⁴, niedługo później wzbogaconym o impuls surrealistyczny płynący do obu polskich ośrodków równoległe z Francji i Czech. Te przepływy idei i przede wszystkim stojących za nimi estetyk znalazły odzwierciedlenie w bardzo typowej dla lat 40. wyrażenie syntetycznej figuracji, która cechowała obrazy pokazane na niesłusznie zapomnianej Wystawie Prac Plastyków Nowoczesnych w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców (1947) oraz, niewiele później, na dużo lepiej rozpoznanej (tzw. I) Wystawie Sztuki Nowoczesnej (1948/1949)⁵.

Socrealizm nie był dla Szwacza impulsem do zawieszenia aktywności wystawienniczej, co warto odnotować przynajmniej marginalnie, by nie powielić nieoperatywnej narracji zbudowanej na opozycji: heroiczni nowocześni – niemoralni socrealiści⁶. Niemniej, z perspektywy

3 Pismo Légera z prośbą o przedłużenie paryskiego stypendium Szwacza drukuje się w katalogu *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Galeria Starmach, Kraków 1998, s. 271

4 Zob. *Léger et l'esprit moderne: une alternative d'avant-garde à l'art non-objective 1918–1931 / Léger and the modern spirit: an avant-garde alternative to non objective art 1918–1931*, ed. Gladys C. Fabre, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1982. Por. P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Universitas, Kraków 2006.

5 Zob. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Galeria Starmach, Kraków 1998.

6 Narrację tę przyjmuje na przykład klasyczna synteza powojennej sztuki polskiej A. Wojciechowskiego, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum, Wrocław 1983 (wyd. 2). Krytykę tej optyki przynosi m.in. książka A. Markowskiej, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1945 i 1989 roku*, „Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej”, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

processes and individual biographies often cannot be understood in the second half of the 1950s without a retrospective look at the decade before it.

It is therefore worth taking a brief look at the main lines of Szwacz's artistic genealogy. Until 1939 the painter studied at Cracow's Academy of Fine Arts, mostly under professors rooted in turn-of-the-century aesthetics. After the war, however, he was part of the modern milieu. He lived in Warsaw, but belonged to the Grupa Młodych Plastyków (Group of Young Visual Artists) (1946) and, taking advantage of the brief period of cultural policy favoring foreign travel, was on a scholarship in Paris, where he studied with Fernand Léger (1947–1948)³ and had contact with the group Le Surréalisme Révolutionnaire. Such artistic orientation is of great importance. And it was Léger who was – next to Picasso – the most significant determinant of modernity⁴, soon enriched by the surrealist impulse flowing to both Polish centers simultaneously from France and the Czech Republic. These flows of ideas and, above all, the aesthetics behind them, were reflected in an expressively synthetic figuration, which was very typical of the 1940s and characterized the paintings shown at the unjustly forgotten Exhibition of the Works of Modern Visual Artists at Warsaw's Young Artists and Academics Club (1947) and, not much later, at the much better recognized (known as the First) Exhibition of Modern Art (1948/1949)⁵.

Socialist realism was not an impulse for Szwacz to stop exhibiting, which is worth noting at least marginally, so as not to reproduce the inoperative narrative built on the opposition: heroic modernists-immoral socialist realists⁶. Nevertheless, from a modern perspective, the caesura in the artist's work comes later. The Thaw, or liberalization of culture after Stalin's death, had several alternative beginnings in the visual arts of communist Poland, but most date to 1955. In Cracow, this would be the so-called “exhibition of paintings”, while in Warsaw, it would be not only the Arsenal, but also – as Aleksander Wojciechowski points out – three individual exhibitions that were widely acclaimed: Stefan Gierowski, Henryk Stażewski, and Szwacz (at the Polish Writers'

3 Léger's letter requesting an extension of Szwacz's Paris scholarship is printed in the catalog *I Exhibition of Modern Art. Fifty Years Later*, eds J. Chrobak, M. Świca, Starmach Gallery, Krakow 1998, p. 271

4 See *Léger et l'esprit moderne: une alternative d'avant-garde à l'art non-objective 1918–1931 / Léger and the modern spirit: an avant-garde alternative to non objective art 1918–1931*, ed. Gladys C. Fabre, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1982. Por. P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Universitas, Kraków 2006.

5 See *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Galeria Starmach, Kraków 1998.

6 This narrative is adopted, for example, in the classic synthesis of postwar Polish art by A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum, Wrocław 1983 (ed. 2). A. Markowska's book provides a critique of this approach, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1945 i 1989 roku*, „Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej”, Nicolaus Copernicus University Publishing House, Toruń 2012.

nowoczesności cezura w twórczości artysty przychodzi później. Odwilż, czyli liberalizacja kultury po śmierci Stalina, miała w sztukach wizualnych PRL kilka alternatywnych początków, ale większość z nich datuje się na rok 1955. W Krakowie byłaby to tzw. wystawa obrazów, w Warszawie zaś nie tylko Arsenał, lecz także – jak podkreśla Aleksander Wojciechowski – trzy wystawy indywidualne, które odbiły się szerokim echem: Stefana Gierowskiego, Henryka Stażewskiego i właśnie Szwacza (w Związku Literatów Polskich)⁷. Ta ostatnia wzbudziła kilka głośnych reakcji krytycznych, ale utwierdziła pozycję artysty jako zwolennika orientacji nowoczesnej (lub współczesnej, do czego powrócę): malarstwa o wyrazistym geście bliskim abstrakcji i idei wolności twórczej, którą wcielał wtedy „Przegląd Artystyczny”. Potwierdzenie obranego kierunku przynosi rok 1957, co w recenzji z „Życia Literackiego” dobitnie podkreślił Janusz Bogucki:

„Niewielka jego wystawa w warszawskim klubie literatów była dość głośnym wówczas wydarzeniem, powodem burzliwych dyskusji i wyklinania ‘wyleniającego upiora formalizmu’ [...]. Dziś zdarzenia te należą do kategorii historycznych dykteryjek, Szwacz zaś bez przeszkód prezentuje swoje ‘formalizmy’ warszawskiej publiczności w trzech miejscach równocześnie; niezależnie bowiem od pokazu indywidualnego na MDM-ie uczestniczy on w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie i w retrospektywnym przeglądzie prac z I Wystawy (w r. 1948)”⁸.

Nie można powiedzieć, by zarysowana w ten sposób genealogia sztuki i postawy Szwacza była błędna. Wręcz przeciwnie: jest to narracja wręcz dominująca, pozostaje jednak nazbyt jednostronna i jeśli ma pomóc w spojrzeniu na pracowniane prace z 1957 roku, wymaga kilku uzupełnień, które przekraczają horyzont wyidealizowanej nowoczesności⁹.

Między 1946–1948 a 1955–1957 ewolucji uległy nie tylko formy, którymi posługiwał się Szwacz, lecz także znaczenia, które im przypisywał na równi ze współczesnymi. Trzeba pamiętać, że w latach 40. sztuka nowoczesna (wsparta na figuracji légerowskiej i surrealizmie) chciała być sztuką socjalistyczną i nie było w tym żadnej sprzeczności. W tym duchu podczas Wystawy Sztuki Nowoczesnej Mieczysław Porębski konstatował: „Dwa skrzydła, na

*„Niewielka
jego wystawa
w warszawskim klubie
literatów była dość
głośnym wówczas
wydarzeniem,
powodem burzliwych
dyskusji i wyklinania
‘wyleniającego upiora
formalizmu’ [...].”*

⁷ Tamże, s. 59.

⁸ J. Bogucki, Szwacz, „Życie Literackie”, nr 47 (305), 24 XI 1957, cyt. za: Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956, red. J. Chrobak, E. Kulka, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2004, s. 30.

⁹ Problem ten podjąłem szerzej w tekście Szwacz w historii sztuki: spojrzenie z ukosa, w: Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50. XX wieku, Galeria Piekary, Poznań 2018.

„Szwacz’s small exhibition at the Warsaw Writers’ Club was a much-publicized event at the time, the cause of heated discussions and cursing of the ‘rotten phantom of formalism’ [...].”

Association).⁷ The latter aroused a number of loud critical responses, but confirmed the artist’s position as a proponent of a modern (or contemporary, to which I will return) orientation: painting with a distinct gesture close to abstraction and the idea of creative freedom, which was then embodied by *Przegląd Artystyczny* [An Artistic Review]. This direction was confirmed in 1957, which was emphatically emphasized by Janusz Bogucki in his review for “*Życie Literackie*” [Literary Review]:

“Szwacz’s small exhibition at the Warsaw Writers’ Club was a much-publicized event at the time, the cause of heated discussions and cursing of the ‘rotten phantom of formalism’ [...]. Today these incidents belong to the category of historical dilemmas, while Szwacz freely presents his “formalisms” to Warsaw audiences in three places simultaneously; regardless of his solo show at the MDM, he participates in the Second Exhibition of Modern Art at Zachęta and in a retrospective review of works from the First Exhibition (in 1948)”⁸

One cannot say that the genealogy of Szwacz’s art and attitude outlined in this way is erroneous. On the contrary: this narrative is even dominant, yet it remains too one-sided and, if it is to help in looking at the studio’s 1957 works, it requires a few additions that cross the scope of idealized modernity.⁹ Between 1946-1948 and 1955-1957, the forms used by Szwacz evolved, and so did the meanings he attributed to them, on par with his contemporaries. One must remember that in the 1940s, modern art (based on Légerian figuration and Surrealism) wanted to be socialist art, and there was no contradiction in that. In this spirit, during the Modern Art Exhibition, Mieczysław Porębski stated: “The two wings into which the offensive of modern art split in the interwar period - the wing of abstract asceticism and the wing of extensive imaginative freedom - would [...] have every data to meet again in a common, intense search for new plastic formulations for the newly emerging world.”¹⁰ Zbigniew Dłubak echoed the critic’s statement, stressing that new art had to grow out of the experience of the 20th century because “history knows no turning back.”¹¹ Szwacz also spoke in a very similar tone, expressing his conviction that the artistic means at the artist’s

⁷ Ibid, p. 59.

⁸ J. Bogucki, *Szwacz, „Życie Literackie”, no. 47 (305), 24 XI 1957, quoted after: Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956*, red. J. Chrobak, E. Kulka, Tadeusz Kantor Art Documentation Centre Cricoteka, Kraków 2004, p. 30.

⁹ I have dealt with this problem in more detail in the text *Szwacz w historii sztuki: spojrzenie z ukosa*, in: *Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja! Prace z lat 40. i 50. XX wieku*, Piekary Gallery, Poznań 2018.

¹⁰ M. Porębski, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, in: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, p. 106.

¹¹ See the opinion by Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, in: *ibid.*, p. 106–108.

które rozszczepiła się ofensywa sztuki nowoczesnej w okresie międzywojennym – skrzydło abstrakcyjnej ascezy i skrzydło ekstensywnej swobody wyobraźniowej – miałyby [...] wszelkie dane, by spotkać się znowu we wspólnym, intensywnym szukaniu nowych plastycznych sformułowań dla nowo powstającego świata”¹⁰. Znamiennej deklaracji krytyka wtórował Zbigniew Dłubak, który podkreślał, że nowa sztuka musi wyrosnąć z doświadczeń XX wieku, gdyż „cofnięć historia nie zna”¹¹, a w bardzo podobnym tonie wypowiadał się w epoce także Szwacz, wyrażając przekonanie, iż środki plastyczne, jakimi dysponuje twórca, winny oddać dokonujące się na jego oczach zmiany społeczno-kulturalne¹². Około 1948 roku grono malarzy, krytyków i intelektualistów, którzy podzielali pogląd, że nowoczesne programy artystyczne mogą przysłużyć się socjalizmowi, łącząc wrażliwość społeczną i wrażliwość na formę (bez popadania w formalizm), było istotnie bardzo liczne.

Dlatego związek Szwacza z Le Surréalisme Révolutionnaire nie był tylko wyborem estetyki. Kierunki ewolucji surrealizmu czasu powojnia były już bardzo rozległe i rozbieżne, a grupa założona w Paryżu w 1947 roku czerpała z dziedzictwa Bretona z lat 30. i „na pierwszym planie stawiała konieczność działań o charakterze rewolucyjnym w oparciu o założenia marksizmu-leninizmu”¹³. Le Surréalisme Révolutionnaire okazała się efemerydą, która przetrwała ledwie 18 miesięcy, ale jej profil musiał być dla Szwacza godny uwagi, gdyż, jak pokazałem, wcale nie odbiegał od charakteru dyskusji toczonych w Polsce niemal od początku konsolidacji komunistycznej władzy. W tym świetle przejście od nowoczesnej sztuki prosocjalistycznej a socrealizmu nie wydaje się ani niemożliwe, ani nawet zanadto radykalne. I rzeczywiście: między 1950 a 1954 rokiem Szwacz – ten „wczorajszy abstrakcjonista”, jak nazwano go w „Przeglądzie Artystycznym”¹⁴ – wziął udział we wszystkich czterech Ogólnopolskich Wystawach Plastyki, które nadawały ton malarstwu socrealistycznemu, a na swym pierwszym pokazie indywidualnym, poprzedzającym o rok głośną ekspozycję z 1955 roku, zaprezentował cykl *Socjalistyczna Warszawa*.

Proponuję, by wrócić teraz do monumentalnych prac na papierze z 1957 roku, gdyż zrekonstruowana powyżej postawa Szwacza i jemu współczesnych w dekadzie sprzed odwilży może pracować jako odpowiedni punkt odniesienia dla tych kompozycji. Czy mają one jakiś wspólny rys? Z pewnością wszystkie cechują się płytką przestrzenią zorganizowaną

10 M. Porębski, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, s. 106.

11 Zob. pełny argument Z. Dłubaka, *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w: tamże, s. 106–108.

12 B. Szwacz, *Moje wypowiedzi o sztuce*, w: tamże, s. 270.

13 *Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956*, s. 13.

14 *I OWP*, „Przegląd Artystyczny”, nr 3–4, 1950, s. 19, cyt. za: tamże, s. 21.

disposal should reflect the socio-cultural changes taking place before his eyes.¹² Around 1948, the circle of painters, critics, and intellectuals who shared the view that modern art programs could serve socialism by combining social conscience and susceptibility to form (without lapsing into formalism) was indeed very large.

Thus, Szwacz’s relationship with Le Surréalisme Révolutionnaire was not simply a choice of aesthetics. The evolutionary directions of Surrealism of the postwar period were already vast and divergent, and the group founded in Paris in 1947 drew on Breton’s 1930s legacy and “foregrounded the need for revolutionary action based on the tenets of Marxism-Leninism.”¹³ Le Surréalisme Révolutionnaire turned out to be an ephemeral event that lasted barely 18 months, but its profile must have been noteworthy to Szwacz because, as I have shown, it did not differ at all from the character of the discussions held in Poland almost from the beginning of the consolidation of communist power. In this light, the transition from modern pro-socialist art to socialist realism seems neither impossible nor too radical. And indeed, between 1950 and 1954, Szwacz – this “yesterday’s abstractionist,” as he was called in *Przegląd Artystyczny* [The Artistic Review]¹⁴ – took part in all four National Exhibitions of Fine Arts, which set the tone for Socialist Realist painting, and at his first solo show, which preceded the famous 1955 exhibition by a year, he presented a series entitled *Socialist Warsaw*. I suggest that we now return to the monumental works on paper from 1957, as the attitude of Szwacz and his contemporaries in the decade before the thaw, reconstructed above, may work as an appropriate reference point for these compositions. Do they have anything in common? To be sure, they all feature shallow spaces organized by expressive painterly gestures that give character to the whole, but beyond this basic similarity, one must rather point to a catalog of differences and parallel directions of enquiry. Many of the works are constructed with black lines and clear color divisions. Some are more mosaic-like, others more synthetic. Relating them to each other, it becomes clear that they also use a wide variety of color ranges: from dark, impenetrable, and evocative of solemnity to warm and cheerful, gently spilling over the surface. This softness of contour contrasts with sharp lines drawn with quick brushstrokes that build definite rhythms. And this whole range of means oscillates between two modes of representation: although abstraction dominates almost without exception, suggestions of very synthetic figuration breakthrough here and there. This is the case with the gouache numbered 31,

12 B. Szwacz, *Moje wypowiedzi o sztuce*, in: *ibid.*, p. 270.

13 *Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956*, p. 13.

14 *I OWP*, „Przegląd Artystyczny”, no. 3–4, 1950, p. 19, quoted after: *ibid.*, p. 21.

przez wyraziste malarskie gesty, które nadają charakter całości, ale poza tym bazowym podobieństwem trzeba raczej wskazywać na katalog różnic i równoległych kierunków poszukiwań. Wiele prac zbudowanych jest za pomocą czarnych linii i czytelnych podziałów kolorystycznych. Jedne z nich są bardziej mozaikowe, inne bardziej syntetyczne. Odnosząc je do siebie, staje się jasne, że używają także bardzo różnorodnych gam barwnych: od ciemnych, nieprzeniknionych i budzących powagę do ciepłych i pogodnych, łagodnie rozlewających się na powierzchni. Ta miękkość konturu kontrastuje z ostrymi liniami nakreślonymi za pomocą szybkiego pociągnięcia pędzla, które budują zdecydowane rytmy. A cały ten zasób środków oscyluje między dwoma modusami reprezentacji: wprawdzie niemal bezwyjątkowo dominuje abstrakcja, ale gdzieś tam przebija się przez nią sugestia bardzo syntetycznej figuracji. Tak jest w gwaszu oznaczonym numerem 31, który na rozjaśnionym ugrowo-żółtym tle przedstawia ciemną sylwetkę człowieka trzymającego flagę osadzoną na długim drążku. Linia drążka biegnie przez całą kompozycję, dotykając u dołu brązowej plamy wypełnionej dekoracyjnym kreskowaniem. Czy jest to jakiś kawałek ziemi, na co wskazywałaby flaga, czy jednak zarys pokrytego sierścią zwierzęcia, a scena to nie akt zdobycia nowego lądu, a polowanie?

Szwacz igrza z widzem, a raczej sam ze sobą, jeśli pamiętać, że papiery pozostały w pracowni. Nie daje żadnych odpowiedzi, nie wytycza jasnej drogi. Można powiedzieć, że wyobrażony odkrywca nowych lądów to on sam – artysta pozwalający sobie na brak jakiegokolwiek ortodoksji i nieśpieszne eksplorowanie potencjalnych kierunków rozwoju. W jego pracach mieści się coś więcej niż tylko przejście od figuracji do abstrakcji. Uproszczeniem byłoby także tłumaczenie tej zmiany za pomocą strachu przed figurą, która mogłaby opatrnie sugerować utajone nawiązania do pogrzebanego już socrealizmu. Wydaje się, że zbiór z 1957 roku jest tak interesującym znaleziskiem z innego powodu. W swej rozpiętości eksperymentów formalnych, które nie muszą wcale prowadzić do szybkich konkluzji, kompozycje Szwacza mówią coś ważnego o zmianie jego postawy i skali oczekiwań wobec malarstwa.

Jakkolwiek bowiem sztuka powojnia i socrealizm okazały się ostatecznie odmiennymi programami artystycznymi, to jednak, jak wskazywałem, miały one także wiele wspólnego. Łączyły się w tej samej mierze, w jakiej nowoczesność i komunizm były projektami modernizacyjnymi, dążącymi – przynajmniej w swej utopijnej teorii – do emancypacji i powszechnej wolności ludzi. Artyści powojennej dekady wierzyli w swoją dziejową misję i siłę postępu oraz bez zastrzeżeń przyjmowali fakt, że muszą nadążyć za historycznymi zmianami, ponieważ horyzonty sztuki, nauki i cywilizacji są wspólne.

W 1957 roku Szwacz nadal wierzył w związek praktyki artystycznej z otaczającym ją światem, ale nie widział go już tak bezpośrednio i nie wysnuwał stąd żadnych zobowiązań malarza wobec historii. W rozważaniach na temat współczesności pobrzmiwają wprawdzie jeszcze echa haseł z I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, ale ostatecznie dominuje w nich bardzo odmienny ton.

which against a bright ochre-yellow background depicts a dark silhouette of a man holding a flag perched on a long pole. The line of the rod runs through the entire composition, touching a brown patch filled with decorative hatching at the bottom. Is it some piece of land, as the flag would indicate, or is it, however, the outline of a fur-covered animal, and the scene is not the act of conquering a new land, but a hunt?

Szwacz plays with the viewer, or rather with himself, if one remembers that the papers remained in the studio. He offers no answers, does not outline a clear path. One can say that the imagined explorer of new lands is himself - the artist allowing himself to lack any orthodoxy and unhurriedly explore potential directions of development. There is more to his work than just the transition from figuration to abstraction. It would also be an oversimplification to explain this change by the fear of the figure, which could suggest a latent reference to the already deeply buried socialist realism. It seems that the 1957 collection is such an interesting find for a different reason. Although post-war art and socialist realism ultimately turned out to be different artistic programs, as I have indicated, they also had much in common. They were connected in the same way that modernity and communism were modernizing projects, striving, at least in their utopian theory, for the emancipation and universal freedom of people. Artists of the postwar decade believed in their historical mission and the power of progress, and unreservedly accepted the fact that they had to keep up with historical changes because the horizons of art, science, and human civilization were shared.

In 1957, Szwacz still believed in the link between the artistic practice and the world around it, but he no longer saw it so directly and did not draw any obligations from it of the painter to the history. Although the reflections on modernity still echo the slogans of the First Exhibition of Modern Art, they are ultimately marked by a very different tone.

“Our age, the age of the atom, of electron music, of painted sound, of economical (economic) architecture, demands of us new associations of imagination [...], a new language in art. And such art is born. Until recently I fed my imagination with masterpieces of the world's art, theories of cubism, surrealism, abstractionism, etc., and today I see history in all of this - and therefore the past. The present can only be born in an imagination free of the ballast of conventional science and aesthetics. [...] Creating myself as an artist, I realize contemporaneity employing imagination of artistic forms and contents that come from the knowledge of painting. Contemporaneity is a real movement, which not only abolishes yesterday's state, but also today's.”¹⁵

15 B. Szwacz, [Od kilku tysięcy lat...], in: *Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956*, p. 52.

„Nasza epoka, epoka atomu, elektronowej muzyki, malowanego dźwięku, oszczędnej architektury (ekonomicznej) wymaga od nas nowych skojarzeń wyobraźni [...], nowego języka w sztuce. I sztuka taka się rodzi. Do niedawna wyobraźnię moją karmiłem arcydziełami światowej sztuki, teoriami kubizmu, surrealizmu, abstrakcjonizmu itp. a dziś w tym wszystkim widzę historię – a więc przeszłość. Współczesność zrodzić się może tylko w wyobraźni wolnej od balastu konwencjonalnej nauki i estetyki. [...] Tworząc siebie, jako artystę, realizuję współczesność wyobraźnią form i treści plastycznych płynących z wiedzy o malarstwie. Współczesność to ruch realny, który nie tylko znosi stan wczorajszy, ale i dzisiejszy”¹⁵.

Analizując wypowiedź Szwacza, Agata Pietrasik słusznie zwraca uwagę, że „ta na nowo nakreślona pozycja artysty stawia go w innym niż dotychczas miejscu w stosunku do otaczającej go rzeczywistości społeczno-politycznej, jak i do historii sztuki, ale przede wszystkim jest brzemienne w skutkach dla postulowanego rodzaju malarstwa”¹⁶. Tak jak współczesność jest płynna i podlega stałej ewolucji, tak praktyka artystyczna okazuje się równie procesualna. Pozostaje otwarta na „przestrzeń, w której rozgrywać się może wolna gra skojarzeń, barw i form”¹⁷; przestrzeń abstrakcyjnego eksperymentu prowadzonego pod osłoną autonomii sztuki. Jeśli tak sformułowane credo artystyczne odnosi się do całej twórczości Szwacza przynajmniej z drugiej połowy lat 50., to można wysunąć wniosek, że szczególnie dobrze przylegają do tego wyznania pracowniane kartony z 1957 roku: nieortodoksyjne, różnorodne, otwarte na błędy i korekty – najlepsze przykłady praktyki twórczej, która nie podąża za biegiem historii, ale powoli rozpoznaje własne możliwości, bez założonego celu i z góry wytyczonego planu.

¹⁵ B. Szwacz, *[Od kilku tysięcy lat...]*, w: Bogusław Szwacz: malarstwo 1946–1956, s. 52.

¹⁶ A. Pietrasik, *Kim był artysta współczesny? Rola pojęcia współczesność w praktyce artystyczne Bogusława Szwacza w latach 40. i 50.*, w: Bogusław Szwacz. *Liczy się tylko abstrakcja!*, s. 70.

¹⁷ Tamże.

„[...] Tworząc
siebie, jako
artystę, realizuję
współczesność
wyobraźnią
form i treści
plastycznych
płynących
z wiedzy
o malarstwie. [...]”

*„[...] Creating myself
as an artist, I realize
contemporaneity
employing
imagination of
artistic forms and
contents that come
from the knowledge
of painting.[...].”*

When analyzing Szwacz's statement, Agata Pietrasik rightly points out that "this newly outlined position of the artist puts him in a different place than before, concerning the surrounding socio-political reality, as well as in relation to the history of art, but most of all it is fraught with consequences for the type of painting he postulates"¹⁶. Just as modernity is fluid and in constant evolution, art practice proves to be equally processual. It remains open to "a space in which a free play of associations, colors and forms can take place";¹⁷ a space of abstract experiment conducted under the cover of art's autonomy. If this artistic credo applies to Szwacz's entire oeuvre from at least the second half of the 1950s, then one might conclude that the 1957 studio cartons adhere particularly well to this creed: unorthodox, diverse, open to error and correction - the best examples of a creative practice that does not follow the course of history, but slowly recognizes its possibilities, without a set goal or predetermined plan.

¹⁶ A. Pietrasik, Kim był artysta współczesny? Rola pojęcia współczesność w praktyce artystycznej Bogusława Szwacza w latach 40. i 50., in: *Bogusław Szwacz. Liczy się tylko abstrakcja!*, p. 70.

¹⁷ *ibid.*

prace

works

bez tytułu
1957
130 × 68 cm
technika własna, papier, płótno

Untitled
1957
130 × 68 cm
own technique, paper, canvas

nr 2





bez tytułu

1957

130 × 68 cm

technika własna, papier, płótno

Untitled

1957

130 × 68 cm

own technique, paper, canvas

nr 3



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 4



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 5



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

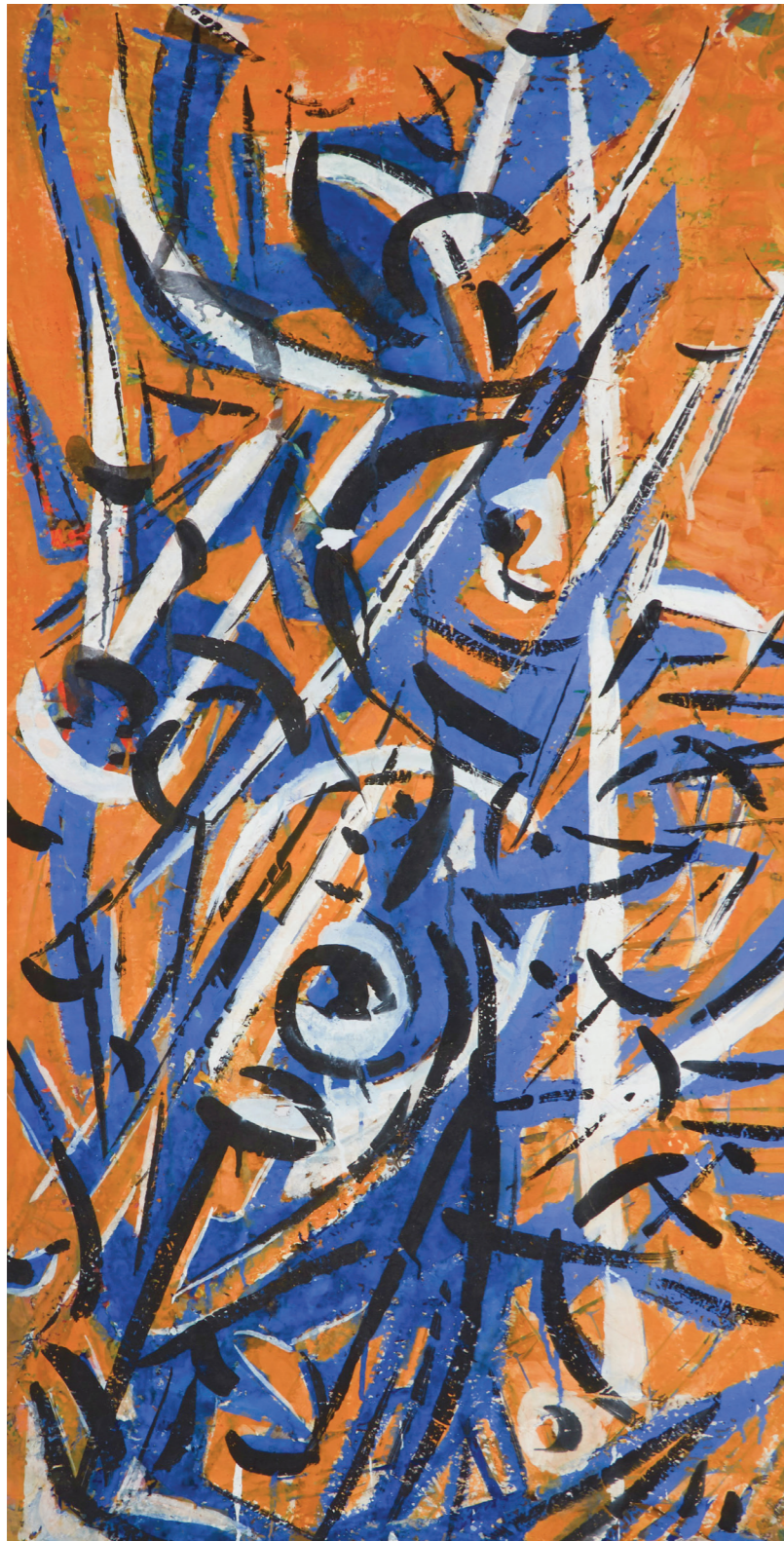
nr 6



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 7



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

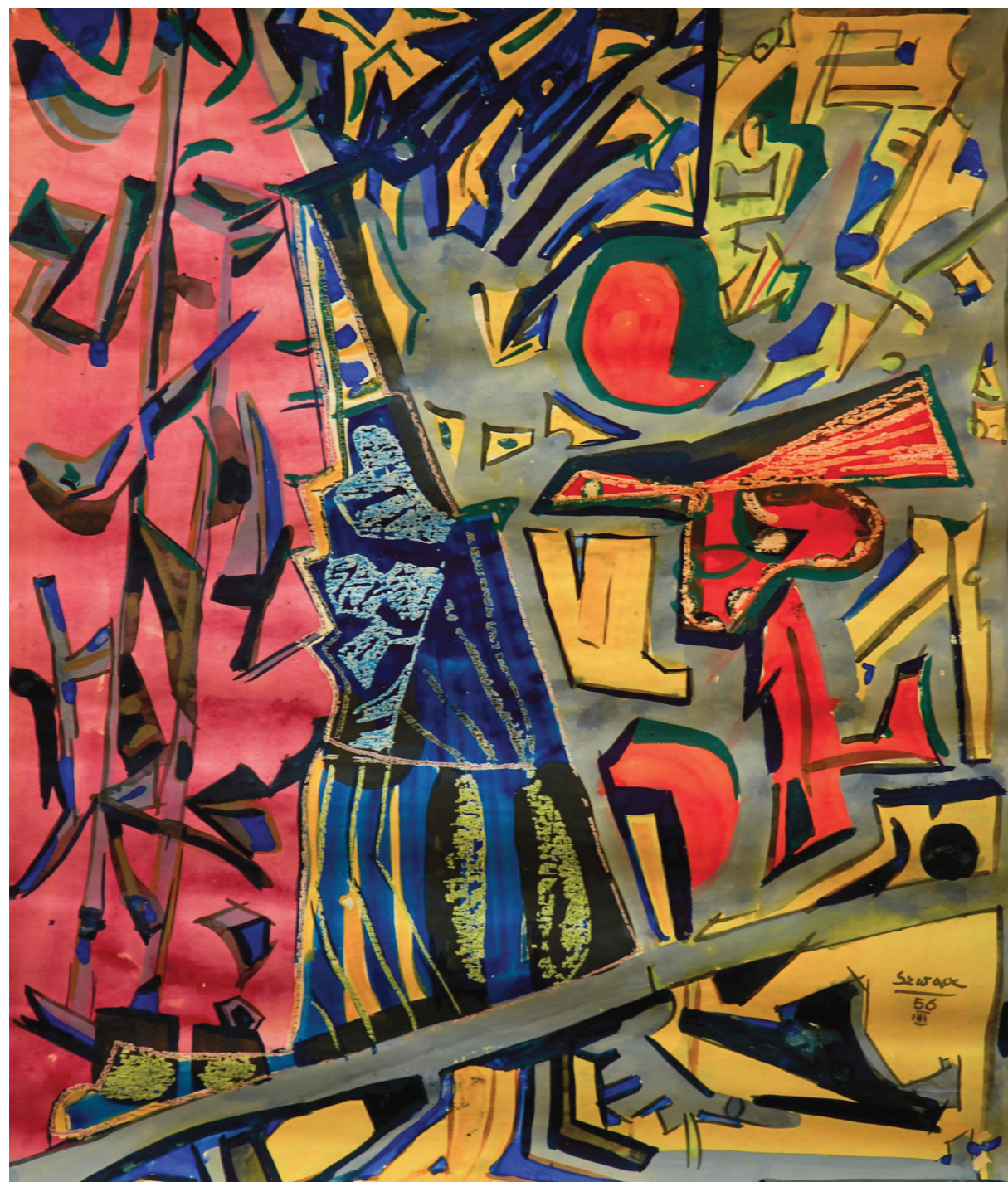
nr 8



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 9



bez tytułu
 1957
 100 × 70 cm
 gwasz, papier

Untitled
 1957
 100 × 70 cm
 gouache on paper

nr 10

bez tytułu
1957
100 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
100 × 70 cm
gouache on paper

nr 11





bez tytułu
1957
100 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
100 × 70 cm
gouache on paper

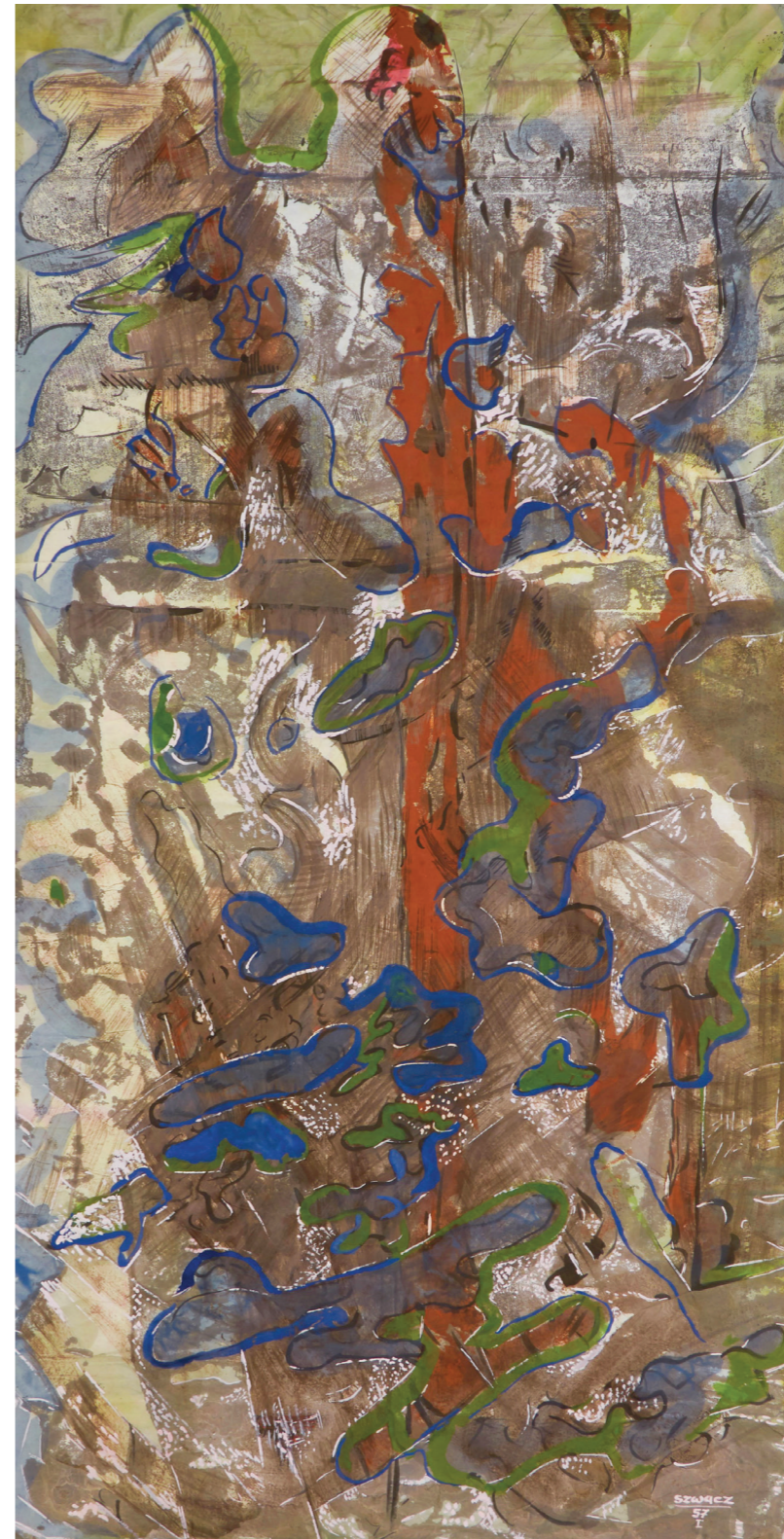
nr 12



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

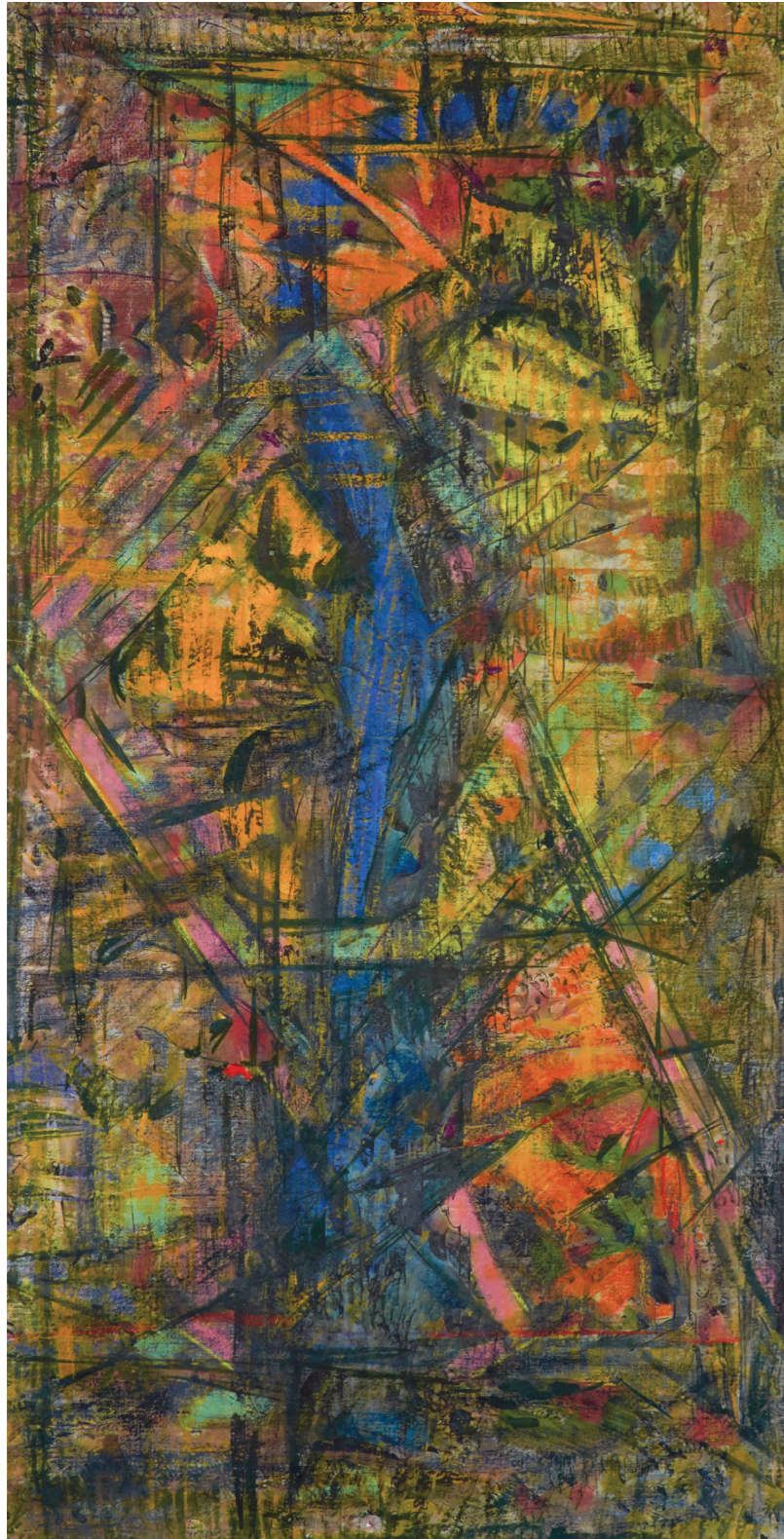
nr 13



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 14



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 15



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 16



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 17



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 18



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 19



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 20



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 21



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 22



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 23



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 24



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 25



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 26



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 27



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 28



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 29



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 30



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 31



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 32



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 33



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 34



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 35



bez tytułu
1957
140 × 70 cm
gwasz, papier

Untitled
1957
140 × 70 cm
gouache on paper

nr 36

adres

ul. Szpitalna 8a
00-031 Warszawa
www.olszewskigallery.com
info@olszewskigallery.com

tytuł wystawy

Bogusław Szwacz
Od nowoczesności do współczesności

11.02.2022-10.03.2022

patron wystawy

Michał Olszewski

kurator wystawy

Małgorzata Ciacek

autor katalogu

Piotr Słodkowski

tłumaczenie

Wojciech Szczerbetka

projekt graficzny katalogu

Julia Błaszczak

address

ul. Szpitalna 8a
00-031 Warszawa
www.olszewskigallery.com
info@olszewskigallery.com

title of the exhibition

Bogusław Szwacz
From modernity to contemporaneity

11.02.2022-10.03.2022

patron of the exhibition

Michał Olszewski

curator of the exhibition

Małgorzata Ciacek

author of the catalogue

Piotr Słodkowski

translation

Wojciech Szczerbetka

catalogue design

Julia Błaszczak

