

Od modernizmu
w kierunku ekspresji narodowej tożsamości:

Wokół koncepcji sztuki
Stanisława Szukalskiego (1893-1987)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
JOANNY STACEWICZ-PODLIPSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

11

Dorota Chudzicka

Od modernizmu w kierunku
ekspresji narodowej tożsamości:

**Wokół koncepcji sztuki
Stanisława Szukalskiego
(1893–1987)**

From Modernism

**Towards Expression of National Identity:
Stanisław Szukalski's Concept of Art**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2015

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

Prof. Maria Poprzęcka
Prof. Lechosław Lameński

Zdjęcia

Archives Szukalski, Sylmar, California; The Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Newberry Library, Chicago; The Art Institute of Chicago; Chicago History Museum, Chicago; Archiwum Autorki

© Copyright by Dorota Chudzicka 2015

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2015

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2015

Publikacja została dofinansowana ze środków MNiSW
nr umowy 1042/P-DUN/2015

ISBN 978-83-62737-75-8

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +501 77 25 42
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Wojciech Prusakiewicz - Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: zamowienia@tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wprowadzenie	7
Podziękowania	14
1. Szukalski artystą innego modernizmu?	15
2. Szukalski i niezależne wystawy w Chicago	29
2.1. Wystawa grupy The Eight oraz „Armory Show”	29
2.2. Recepcja wystaw „The Eight” oraz „Armory Show” w Chicago	33
2.3. Chicago: dwie koncepcje rozwoju kultury	37
2.4. Szukalski i Instytut Sztuki w Chicago	41
2.5. Pracownia rzeźby Charlesa J. Mulligana	45
2.6. Wystawienniczy debiut Szukalskiego	50
2.7. Konflikt z Instytutem Sztuki w Chicago	55
2.8. Powstanie No-Jury Society of Artists	64
3. Szukalski i bohema w Chicago	81
3.1. Bohema a modernizm	82
3.2. Światowa Wystawa Kolumbijska i rozwój bohemy w Chicago	84
3.3. Szukalski jako reprezentant bohemy w Chicago	86
3.4. Szukalski jako dandys	89
3.5. Szukalski i topografia ośrodków bohemy w Chicago	98
3.6. Vagabond Club	100
3.7. Kolonia przy 57. ulicy	104
3.8. Dill Pickle Club	105

4.	Małe magazyny, Nietzsche i anarchoindywidualizm Szukalskiego	112
4.1.	„The Little Review”	114
4.2.	Szukalski i recepcja filozofii Friedricha Nietzschego w Stanach Zjednoczonych	121
4.3.	„Chicago Literary Times”, „The Wave”, „The Liberator”, „The Pagan”	135
4.4.	Anarchizm w Chicago	144
4.5.	Asymilacja bohemy	153
5.	W kierunku ekspresji narodowej tożsamości	157
5.1.	Whitney Studio Club	157
5.2.	<i>Projects in Design</i>	162
5.3.	Sztuka prekolumbijska jako źródło form	169
5.4.	Ideologiczne znaczenia sztuki prekolumbijskiej	175
5.5.	Projekt pomnika Krzysztofa Kolumba	177
5.6.	Mit źródłem treści	182
	Zakończenie	187
	Aneksy	192
A.	Lista wystaw indywidualnych i zbiorowych Stanisława Szukalskiego w Stanach Zjednoczonych w latach 1913–1923	192
B.	Katalog, <i>Exhibition of Sculpture and Drawings by Stanislaw Szukalski</i> , Chicago: Art Institute of Chicago, 25 kwietnia –7 maja 1916	193
C.	Katalog, <i>Exhibition of Drawings and Drypoints by Stanislaw Szukalski</i> , Chicago: Art Institute of Chicago, 19–31 maja 1917.	200
D.	Rozdział pt. <i>The Anarchist’s Elephantasmagoria</i> , [w:] [Stanisław] Szukalski, <i>Selfborn Image Maker</i> , t. II niepublikowany ms., Archives Szukalski, Sylmar, Kalifornia . . .	205
E.	Wyimek ze szkicownika Stanisława Szukalskiego, c. 1924–1927, Archives Szukalski, Sylmar, Kalifornia	216
	Archiwalia i bibliografia	227
	Spis ilustracji	244
	Indeks osób	249
	From Modernism Towards Expression of National Identity: Stanisław Szukalski’s Concept of Art (Summary)	254

Wprowadzenie

Niniejsza książka nie dotyczy całej twórczości Stanisława Szukalskiego (1893–1987) i nie stawia sobie za cel wyczerpującego omówienia wszystkich aspektów działalności artysty czynnego, ze zmienną intensywnością, na przemian w Polsce i w Stanach Zjednoczonych przez większą część XX wieku. Tę funkcję – w szczególności wobec okresu spędzonego przez Szukalskiego w Polsce od 1909 do 1913 roku i następnie z przerwami w latach 1923–1939 – pełni obszerna monografia na temat artysty i stworzonego przez niego Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate Serce” wraz z wieloma poprzedzającymi jej wydanie artykułami autorstwa profesora Lechosława Lameńskiego¹. Głównym celem niniejszego opracowania jest raczej próba opisanie koncepcji sztuki i przypisanej w niej roli artysty w społeczeństwie, wyrażanej przez Szukalskiego już w początkowym okresie twórczości w trakcie jego pobytu w Chicago, określenia znaczenia tej koncepcji dla konsolidujących się modernistycznych środowisk w Chicago i wypracowanych wśród nich założeń twórczych oraz jej ewolucji w kierunku formuły sztuki narodowej. W założenia książki wpisany jest zatem pewien brak równowagi w stosunku do całości *oeuvre* artysty i jego długoletniej działalności, gdyż skupia się ona na twórczości i postawie artystycznej Szukalskiego, kształtującej się podczas jego pobytu w Stanach Zjednoczonych w latach 1913–1923. Książka przede wszystkim odtwarza i dokumentuje, na podstawie archiwalnych materiałów, ten istotny w twórczości artysty okres, jednocześnie identyfikując i opisując artystyczne środowiska, z którymi był związany. Środowiska te funkcjonowały w tym okresie w obrębie dyskursu dotyczącego sztuki, ale i w popularnym odbiorze, zwykle opatrzone przymiotnikami „modernistyczny”, „bohemiczny”, „postępowy”. Jaka jest relacja pomiędzy twórczością i działalnością Szukalskiego a rzeczywistością kryjącą się za konceptami takimi jak modernizm, bohema i anarchizm – jest jednym z pytań stawianych w niniejszej pracy.

¹ Zob. Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2007 oraz bibliografia artykułów tego autora w: *ibidem*, s. 450–451. Na temat publikacji Lameńskiego, które ukazały się po 2007 roku, zob. *Bibliografia* w niniejszym tomie, oraz Lechosław Lameński, *Stanisław Szukalski: Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2013, s. 17–20.

Analiza zebranego materiału dotyczy tego aspektu twórczości Szukalskiego, który, choć niepodporządkowany modernistycznemu idiomowi, działał jako katalizator modernistycznych postaw w Chicago. Punktem wyjścia takiego ujęcia jest teoretyczny namysł nad modernizmem lub raczej nad „modernizmami”, podkreślający pluralizm sposobów reprezentacji w obrębie dzieł powstających w Chicago w pierwszych dwóch dekadach XX wieku, określanych jako sztuka modernistyczna. Szukalski eksperymentował z formami wizualnymi o charakterze modernistycznym, przede wszystkim w rysunkach, ale te eksperymenty nie wyznaczały głównego kierunku jego artystycznych poszukiwań. Jedną z tez wysuwanych w tym opracowaniu jest konstatacja, że sam artysta był jednak postacią na wskroś nowoczesną, czyli uosabiającą dążenia i światopogląd, charakteryzujące postawę modernistyczną.

Skrajnie indywidualistyczna pozycja Szukalskiego, która odegrała tak istotną rolę w Chicago, uległa zmianie i ewoluowała w trzeciej dekadzie XX wieku w kierunku działań państwowotwórczych, będących częścią narodowego, modernizacyjnego projektu po drugiej stronie Atlantyku, tj. w ojczyźnie artysty. Zmianie tej towarzyszyło wypracowywanie języka formalnego, który czerpał ze sztuki pozaeuropejskiej. Motywacja artysty w sięganiu do tych inspiracji była dwutorowa w tym znaczeniu, że zazębiały się tutaj impulsy antymodernistyczne z modernistycznymi poszukiwaniami nowego formalnego języka, który niósłby ideowe przesłanie o odwróceniu biegu dziejów i umożliwiał powrót do mitycznej przeszłości. Zainteresowanie kulturami pozaeuropejskimi, „prymitywizm”, sztuka ludowa jako źródło form i znaczenie mitu stanowiły odtąd podstawowe elementy twórczości artysty. Próba ukształtowania przez Szukalskiego nowego języka form odpowiadała zarazem na wezwanie do tworzenia nowego świata w oparciu o regenerację i „nowe definicje”.

Podział książki

Książka podzielona jest na pięć części. W rozdziale 1 dokonano przeglądu wybranych pozycji bibliograficznych dotyczących twórczości Szukalskiego, które wskazują na jej związek z modernizmem w Chicago i podejmują próbę interpretacji jego dzieł w kontekście sztuki chicagowskiej i jej modernistycznego nurtu – pokazują wątki nieobecne dotąd w polskiej literaturze, a stojące w centrum zainteresowania niniejszego opracowania. Choć moim zamierzeniem nie było ściśle odseparowanie amerykańskiej literatury przedmiotu od pozycji, które ukazały się w języku polskim, w efekcie taki podział istnieje i znalazł odzwierciedlenie w przeglądzie wybranych prac, ujawniających całkowicie odmienne kwestie poruszane przez badaczy polskich i amerykańskich. Ten stan rzeczy wynika głównie z ograniczonej dostępności materiałów dotyczących amerykańskiego okresu działalności Szukalskiego dla badaczy polskich oraz

nieznajomości kontekstu twórczości artysty, wykraczającej poza okres chicagowski przez badaczy amerykańskich. Podstawowym pojęciem dla amerykańskich historyków sztuki, a zarazem punktem odniesienia w niniejszej pracy dla interpretacji postawy Szukalskiego w kontekście chicagowskim jest modernizm, a bardziej precyzyjnie – wczesny modernizm w Stanach Zjednoczonych. Modernizm w analizowanych w tym rozdziale pracach amerykańskich pojawia się jako termin nazywający badany chronologiczny okres oraz jedno ze zjawisk w sztuce powstającej w Chicago w tym czasie. Nie stawiając sobie za cel przedstawienia wyczerpującej definicji modernizmu i szczegółowego studium, czym był on w początkowych dekadach XX wieku w Chicago, co wykraczałoby poza ramy tego opracowania, rozważam jego różne, pojemne interpretacje w odniesieniu do kultury artystycznej pierwszych trzech dekad XX wieku w Stanach Zjednoczonych po to, by zrozumieć historyczny kontekst towarzyszący formowaniu koncepcji sztuki Szukalskiego. Termin „modernizm” w odniesieniu do twórczości Szukalskiego w obrębie tej pracy przybiera ostatecznie szeroką definicję, nieograniczaną do formalnych stylowych innowacji, ale sygnalizującą odrzucenie tradycji i sztuki związanej z przeszłością.

Trzy kolejne rozdziały zawierają szczegółowy opis działalności oraz twórczości Szukalskiego i jej recepcji w Chicago w latach 1913–1923. Na tej podstawie podjęto próbę sformułowania odpowiedzi na pytanie, kim był modernistyczny artysta w Chicago i jak można scharakteryzować modernistyczną postawę w tym czasie i miejscu. W tym celu w rozdziale 2 przedstawiono procesy, którym podlegał świat artystyczny, towarzyszące rozwojowi wczesnego modernizmu w Stanach Zjednoczonych. Modernizm w Chicago jako alternatywa dla sztuki akademickiej zyskał impuls do rozwoju od czasu prezentacji awangardowych artystów europejskich i twórców amerykańskich w ramach „International Exhibition of Modern Art” (Międzynarodowej Wystawy Sztuki Nowoczesnej), zwanej „Armory Show”, w Art Institute of Chicago (Instytucie Sztuki w Chicago) w 1913 roku. Artyści chicagowscy nie kontynuowali jednak eksperymentów formalnych pokazanych publiczności amerykańskiej w obrębie „Armory Show”, lecz raczej czerpali inspirację z poprzedzającej „Armory Show” działalności grupy artystów skupionych wokół Roberta Henriego (1865–1929). Radykalizm Henriego, którego wykładnię stanowił artykuł artysty z 1909 roku pod postulatycznym tytułem *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School* (*Postęp naszej narodowej sztuki musi narodzić się z rozwoju indywidualności idei i wolności ekspresji: Propozycja nowej szkoły artystycznej*)², miał jednak

² Robert Henri, *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School*, „Craftsman”, 4, styczeń 1909, s. 387–401.

ograniczony charakter. Kontrybucja, którą Henri oraz grupa artystów biorących udział w 1908 roku w wystawie w Macbeth Gallery w Nowym Jorku pod nazwą „The Eight” wnieśli do rozwoju modernizmu, nie dotyczyła ich formalnych osiągnięć, ale wynikających z ich działalności zmian w obrębie struktury świata sztuki, szczególnie w jej wymiarze wystawienniczym. Określenie „*Apostle of the ugly*” (*Apostoł brzydoty*) – używane wobec artystów grupy The Eight – pojawiło się także w recenzji prac Szukalskiego, sygnalizując bliskość porównywanych postaw artystycznych³. Przemiany zainicjowane przez Henriego doprowadziły ostatecznie do powstania niezależnych ruchów wystawienniczych. W Chicago procesy te były po części inspirowane twórczością i działalnością Szukalskiego. Niezależne stowarzyszenie No-Jury Society of Artists (Stowarzyszenie Artystów *Bez Jury*) powstałe w 1922 roku stanowiło kulminację emancypacyjnych dążeń artystów w Chicago w rozważanym okresie. Istnieje korelacja pomiędzy powstaniem tej organizacji a wydarzeniami związanymi z dwiema wystawami Szukalskiego w Instytucie Sztuki w Chicago w 1916 i w 1917 roku. Obie ekspozycje, pierwsza grupowa i druga indywidualna, spotkały się ze znacznym rozgłosem. Zademonstrowane przy okazji tych wystaw antycenzuralne stanowisko artysty odegrało znaczną rolę w umocnieniu postaw modernistycznych w Chicago. Analiza recepcji twórczości Szukalskiego wśród współczesnych mu krytyków, dziennikarzy i publiczności jest w tej części książki przyczynkiem do kontynuacji rozważań rozpoczętych w poprzednim rozdziale na temat pojęcia modernizmu i ewolucji tego pojęcia w kontekście sztuki w Chicago w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku.

Rozdział 3 pogłębia badania nad związkami Szukalskiego z modernistycznym środowiskiem artystycznym w Chicago. Zebrane informacje biograficzne na temat artysty stanowią punkt wyjścia opisanego bohemicznego wizerunku i kryjącej się za nim bohemicznej tożsamości i postawy. Zadanie to jest poprzedzone analizą teorii bohemy jako formacji społecznej nieobojętnej dla kształtowania modernistycznych postaw. W świetle tej analizy przybliżono następnie strategię Szukalskiego, dotyczące świadomej konstrukcji wizerunku artysty jako członka bohemy. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że bohema w Chicago stanowiła konwergencję sfer artystycznych, środowisk literackich oraz grup politycznych aktywistów, związanych w pośredni lub bezpośredni sposób z aktywnymi w mieście ruchami anarchistycznymi. Podczas gdy rozdział 2 opisuje pozycję Szukalskiego w chicagowskich artystycznych kręgach, a rozdział 3 definiuje bohemiczne afiliacje artysty, rozdział 4 wskazuje na jego związki z modernistycznymi

³ Maude I. G. Oliver, *Chicago in Art*, „The International Studio”, 60, grudzień 1916, nr 238, s. XLV–XLVI. Wyrażenie *Apostle of Ugliness* stosowane było w krytyce amerykańskiej także wobec innych modernistów, np. Henriego Matisse’a. Por. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York: Abbeville Press 1988, s. 171.

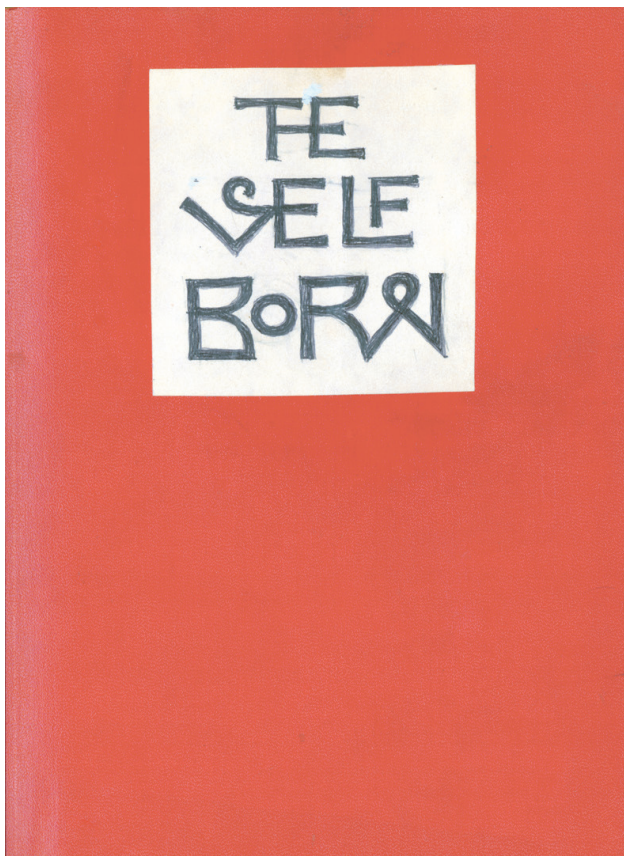
publikacjami zwanymi „małymi magazynami” oraz podejmuje wątek jego kontaktów ze środowiskami anarchistycznymi oraz ich znaczenia dla kształtowania się jego koncepcji sztuki i jej zadań w społeczeństwie. Redaktorzy małych magazynów udostępniali łamy swoich pism Szukalskiemu, a artysta z kolei podjął decyzję posługiwania się właśnie platformą małych magazynów – w tym także „The Little Review” w czasie, gdy periodyk ten wspierał anarchizm w Chicago – w celu publikacji swoich rysunków i rzeźb. Związek artysty z anarchizmem i bezpośredni kontakt z ideami anarchistycznymi jest trudny do udokumentowania, ale pojawiające się w tym czasie elementy idei anarchicznych w twórczości Szukalskiego uprawniają do podjęcia dyskusji tej kwestii.

Anarchiczna koncepcja sztuki zakładała polityczne zaangażowanie artysty w życie społeczne. Szukalski akceptuje ten postulat, ale w trzeciej dekadzie XX wieku stawia już sobie odmienne cele artystyczne, mianowicie konieczność ekspresji narodowej tożsamości, co stanowi przedmiot rozdziału 5. Dążenie do ekspresji narodowej tożsamości, pozornie sprzeczne z postawą modernistyczną, w istocie stanowiło jej ważny element. Analiza postawy artystycznej Szukalskiego w okresie jego pobytu w Chicago rzuca światło na późniejszy projekt artystyczno-edukacyjny wypracowany przez artystę w latach 20. Początkowym, organizującym terminem realizacji projektu Szukalskiego, koncentrującego się na przemianach w sztuce i w społeczeństwie, jest rok 1929, data publikacji *Projects in Design*, a zarazem data wystąpienia Szukalskiego w Krakowie, które doprowadziło do powstania organizacji Szczepu Rogate Serce, wiadomo jednak, że nad tymi koncepcjami pracował on od początku lat 20. Podjęta zostaje próba odpowiedzi na pytanie, na czym polega propozycja Szukalskiego wprowadzenia sztuki w obszar społeczny. Program Szukalskiego wykazuje częściową zbieżność z faszystowską koncepcją sztuki jako odrodzonego mitu⁴, stanowi jednak zarazem odrębną i wysoce indywidualną ideologiczną jakość. Dla idei, które towarzyszą wypracowywaniu programu sztuki reformującej społeczeństwo, artysta zaczyna poszukiwania nowego języka wypowiedzi artystycznej.

Materiały archiwalne

Przygotowanie tego opracowania, szczególnie jego części odtwarzającej artystyczną biografię Szukalskiego w okresie spędzonym w Chicago, wymagało przeprowadzenia kwerend badawczych w zbiorach archiwalnych. Spośród nich najważniejsze źródła stanowiły Archiwum Romana Romanowicza, Archives Szukalski w Sylmar w Kalifornii, Archives of American Art w Waszyngtonie,

⁴ Por. Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*, Durham–London: Duke University Press 2007, s. 17–62.



Il. 1. Strona tytułowa manuskryptu *Selfborn Image Maker*, ok. 1964

Archives of the Art Institute w Chicago oraz Newberry Library w Chicago. Zawartość archiwum Romana Romanowicza badana była, gdy ten zbiór korespondencji, archiwalnych fotografii i pozycji bibliograficznych znajdował się wciąż w posiadaniu Romana Romanowicza, siostrzeńca artysty, a przed jego włączeniem do kolekcji Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Archives Szukalski, prowadzone przez Glena Braya i Lenę Zwawle, zawierają kolekcję dzieł Szukalskiego oraz korespondencję, maszynopisy tekstów jego autorstwa, dokumentację projektów artystycznych i materiał fotograficzny pochodzący ze zbiorów artysty. Wśród tych archiwalnych materiałów znajduje się maszynopis dwóch tomów wspomnień Szukalskiego,

zatytułowanych ostatecznie *Selfborn Image Maker (Samorodny twórca)* [il. 1], spisanych w 1964 roku dzięki wsparciu żony artysty, Joan Lee Donovan, z myślą o ich publikacji. Dwa rozdziały zostały opublikowane za życia artysty: rozdział z tomu pierwszego zatytułowany *The Mute Singer*⁵ oraz rozdział z tomu drugiego zatytułowany *When Wright Was Wrong*⁶. Tekst wspomnień, miejscami zredagowany przez Szukalskiego w formie dialogów z osobami pojawiającymi się w narracji, nie operuje wyraźną chronologią, np. niezwykle rzadko pojawiają się daty, którym można by podporządkować przywoływane wydarzenia lub omawiane prace rzeźbiarskie i rysunkowe. *Selfborn Image Maker*, którego drugi tom w całości poświęcony jest latom spędzonym w Chicago, zdarzeniom i ich bohaterom, przywoływanym także w niniejszej pracy, z oczywistych względów nie może być traktowany jako transparentne historycznie, dokumentalne źródło. We wspomnieniach *Selfborn Image Maker*, przedstawiających autobiografię

⁵ Stanisław Szukalski, *The Mute Singer*, „Atlantic Monthly”, lipiec 1964, przedruk pod tytułem *The Mute Singer: A Chapter from the Autobiography, 'Wait! My Heart Still Beats!*, Sylmar, California: Archives Szukalski 1989. Wydanie polskie *Niemy Śpiewak*, tł. Krzysztof Jaskuła, Lublin: Mimochodem 2010.

⁶ Idem, *When Wright Was Wrong*, „Fanfare”, 3, Spring 1980, s. 54–59.

artysty do 1923 roku, ujęte jest głównie stanowisko autora z okresu ich rejestrowania, czyli lat 60. XX wieku; zawarte w nim informacje o charakterze historycznym powinny zatem podlegać weryfikacji.

Archives of American Art w Smithsonian Institution w Waszyngtonie, instytucja dokumentująca historię sztuk wizualnych w Stanach Zjednoczonych, zawierają ważny zbiór archiwaliów dotyczących artystów czynnych w pierwszych dekadach XX wieku w Chicago. Wśród nich szczególnie istotne dla tej pracy były materiały pochodzące z archiwum Rudolpha Weisenborna, dokumentujące przez katalogi wystaw i wycinki prasowe działalność No-Jury Society w Chicago (należy odnotować, że archiwum nie jest kompletne, gdyż jego część uległa zniszczeniu w trakcie pożaru pracowni Weisenborna w 1922 roku). Materiały te zostały uzupełnione przez kompilację publikacji prasowych, katalogów dotyczących ruchu niezależnych wystaw w Chicago i w regionie Środkowego Zachodu Stanów Zjednoczonych, tworzących archiwum Gene'a Meiera w Illinois oraz zbiory archiwalne Instytutu Sztuki w Chicago. Zbiory archiwalne w Newberry Library w Chicago, dokumentujące ruchy anarchistyczne w tym mieście oraz działalność związanego z nimi Dill Pickle Club, zainspirowały do postawienia pytania o relacje artystycznych i anarchistycznych środowisk w Chicago oraz znaczenie tych relacji dla koncepcji sztuki Szukalskiego.

Nota na temat tłumaczeń

W pracy umieszczono własne tłumaczenia cytowanych obszerniejszych wypowiedzi artystów i wspomnień znajdujących się w materiałach archiwalnych oraz fragmentów artykułów z periodyków i publikacji, które ukazały się w Stanach Zjednoczonych w pierwszych trzech dekadach XX wieku. Ponieważ większość cytowanych prac z tego okresu jest trudno dostępna, oryginalny tekst został podany w przypisach.

Podziękowania

Prezentowana publikacja powstała na podstawie dysertacji doktorskiej przygotowanej i obronionej w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Pragnę podziękować prof. Waldemarowi Baraniewskiemu – promotorowi pracy doktorskiej, prof. Marii Poprzęckiej – jej recenzentce, oraz prof. Lechosławowi Lameńskiemu, którego pionierska praca nad twórczością Szukalskiego stanowiła punkt wyjścia dla niniejszych rozważań.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Glenna Braya i Leny Zwolve z Archives Szukalski, których zrozumienie i entuzjazm dla twórczości i osoby Stanisława Szukalskiego równały się jedynie z ich szczodłą i nieustanną gotowością do pomocy i wsparcia we wszelkich badawczych zamierzeniach. Równie ważną rolę w powstaniu książki odegrał Roman Romanowicz, siostrzeniec artysty i niestrudzony popularyzator jego twórczości. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu dziękuję za wielce życzliwą opiekę redaktorską i wydawniczą nad tekstem i jego publikacją.

Wśród licznych czytelników rozprawy na jej różnych etapach na serdeczne podziękowania zasługują Andrea Horvath, Aldona Mikulska oraz Barbara Mirecka. Praca ta nie powstałaby bez wspólnych peregrynacji śladami Szukalskiego oraz niezliczonych rozmów na temat znaczenia twórczości artysty, prowadzonych z moim mężem Pawłem, któremu książkę tę dedykuję.

Nota na temat wcześniejszych publikacji:

Fragmety niniejszej pracy w skróconych wersjach publikowane były w następujących artykułach:

Stanisław Szukalski: „Projects in Design”, „Archiwum Emigracji: Studia, Szkice, Dokumenty”, z. 1 (9) (2007), s. 170–175 (tekst artykułu w języku angielskim stanowi fragment rozdz. 5);

Projekt pomnika Krzysztofa Kolumba Stanisława Szukalskiego, sztuka prekolumbijska i poszukiwanie nowych „alfabetycznych wartości”, „Quart”, nr 4 (22) (2011), s. 52–62 (tekst artykułu stanowi fragment rozdz. 5);

Face to Face with Modernism: Stanisław Szukalski in Chicago, 1913–1923, „Ikonotheka”, nr 24 (2013) (tekst artykułu w języku angielskim stanowi fragment rozdz. 2 oraz fragment rozdz. 3).

1. Szukalski artystą innego modernizmu?

Dwie odmienne historiograficzne tradycje funkcjonują w obrębie stosunkowo niewielkich rozmiarów naukowej literatury poświęconej twórczości Stanisława Szukalskiego. Pierwsza z nich, praktykowana przez polskich historyków sztuki, podkreśla z jednej strony idiosynkratyczność dorobku artysty na tle historii sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego, a więc okresu jego najintensywniejszej aktywności w Polsce. Z drugiej strony wskazuje ona na wtórny wobec nurtów w dwudziestowiecznej sztuce (podawane są przykłady twórczości Auguste'a Rodina, futuryzmu, kubizmu, ekspresjonizmu, surrealizmu)⁷ charakter dzieł rzeźbiarskich i rysunkowych z lat 1913–1923. Wybrane dzieła artysty po 1923 roku określane są jako przykłady sztuki *art déco*⁸. W obrębie tej interpretacji twórczość Szukalskiego jest łączona ze sztuką polską, a szczególnym zainteresowaniem obdarzana jest późniejsza działalność artysty jako twórcy Szczepu Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”, organizacji czynnej ze zmienną intensywnością od 1929 do 1936 roku. Rozpoznawana jest ona jako przejaw przenikania narodowej ideologii do sztuki⁹, a jednocześnie artystyczna działalność rzeźbiarza traktowana jest jako odgrywająca poślednią rolę w stosunku do jego politycznego stanowiska¹⁰. Działalność Szczepu i jego twórcy jest udokumentowana najpełniej i wyczerpująco w licznych artykułach Lechosława Lameńskiego, ukazujących się na przestrzeni kilku dekad i w monografii twórczości Szukalskiego i Szczepu tegoż autora. Badacz wyróżnia trzy chronologiczne fazy podporządkowane stylistycznym i formalnym zmianom

⁷ Zob. Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 282; Barbara Szczypka-Gwiazda, *Pracownia Stanisława Szukalskiego w Katowicach*, [w:] *O sztuce Górnego Śląska i przyległych mu ziem małopolskich*, Materiały IV Seminarium Sztuki Górnośląskiej, red. Ewa Chojecka, Katowice: Wydawnictwo Oddziału Górnośląskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 1993, s. 297; Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie: Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2005, s. 190–191; Lameński, *Stach z Warty Szukalski...*, op. cit., s. 253–273.

⁸ Andrzej K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress 1988, s. 37.

⁹ Szczypka-Gwiazda, op. cit., s. 291.

¹⁰ Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją: Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2004, s. 59.

zachodzącym w twórczości artysty. Pierwszą z nich jest okres opisany jako przygotowawczy, obejmujący lata dzieciństwa i studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych trwających do 1913 roku. W dziełach rzeźbiarskich w tym okresie dostrzegany jest wpływ rzeźby impresjonistycznej i estetyki kubistycznej. Różnorodne konwencje stylistyczne (secesja, ekspresjonizm, kubizm, futurizm, prymitywizm) zidentyfikowane zostały w rzeźbach powstałych w latach pobytu Szukalskiego w Chicago, nazwanych fazą „rozkwitu możliwości wyrazowych artysty”. Następny okres dojrzało-schyłkowy, trwający od opuszczenia Chicago w 1923 roku do śmierci artysty, obejmuje powstanie projektów pomników inspirowanych przemianami społeczno-politycznymi i odradzającą się niepodległością Polski, ale także późniejsze rysunkowe ilustracje stworzonej przez artystę teorii początków i rozwoju cywilizacji i języka, nazwanej przez niego Zermatyzmem¹¹.

Druga tradycja historiograficzna, ograniczona niemal wyłącznie do badań prowadzonych przez amerykańskich historyków sztuki, dotyczy okresu, który artysta spędził w Chicago w latach 1913–1923, i włącza jego twórczość w historię rozwoju modernizmu w Chicago¹². Taka interpretacja twórczości artysty – który jest postrzegany z większości perspektyw badawczych rozwoju sztuki modernistycznej w Polsce jako twórca marginalny, znajdujący się całkowicie poza modernistycznym spektrum¹³ i którego dzieła pozostają w wyraźnie określonych granicach figuratywności (z wyjątkiem nielicznych młodzieńczych prac), wykazując w większości obojętność wobec eksperymentów formalnych – porusza problem opozycji pomiędzy modernizmem a antymodernizmem. Ilustruje ona tezę o różnorodności dyskursów modernistycznych.

¹¹ Lameński, *Stach z Warty Szukalski...*, op. cit., s. 250.

¹² W tym miejscu należy zaznaczyć, że termin „modernizm” używany jest w tej pracy wyimennie z pojęciem sztuki nowoczesnej. Przeciwnie polskiej tradycji badawczej, ale zgodnie z anglosaską praktyką, posłużenie się terminem „modernizm” w odniesieniu do zjawisk artystycznych pierwszej połowy XX wieku jest uzasadnione przedmiotem badań, który dotyczy kontekstów sztuki amerykańskiej. Jak stanie się oczywiste w trakcie lektury obecnego rozdziału – choć pojawiają się w nim odniesienia do teorii tzw. wysokiego modernizmu wypracowanej przez krytyków amerykańskich, począwszy od Clementa Greenberga poprzez kontynuatorów tej tradycji krytycznej – termin „modernizm” używany jest tutaj w znaczeniu wychodzącym poza tę wąską konotację. Na marginesie dodać należy, że stosowanie terminu „modernizm” do opisu sztuki nowoczesnej rozwijającej się w Polsce ma także precedensy wśród prac polskich historyków sztuki, por. Piotr Piotrowski, *Od Melancholii do Żniwiarek*, [w:] idem, *Sztuka według polityki: Od Melancholii do Pasji*, Kraków: Universitas 2007, s. 19.

¹³ Zob. np. Szymon Bojko, *Stanisław Szukalski*, [w:] *Z Polski rodowodem: Artyści polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach 1900–1980*, Toruń: Archiwum Emigracji 2007, s. 134. Bojko twierdzi, że wiązanie twórczości Szukalskiego z modernizmem „świadczy o nieznanym realiom”.

Ta tradycja historiograficzna zmagą się z ograniczoną liczbą dostępnych dzieł artysty z tego okresu, z których większość, zarówno rzeźb, jak i rysunków, znana jest jedynie z fotograficznej dokumentacji, oraz z niewielką ilością zachowanych archiwalnych materiałów dokumentujących wczesny etap twórczości Szukalskiego. Próby przebadania kontekstu, w którym rozwijała się sztuka Szukalskiego w Chicago – znaczenia dla niej, z jednej strony, artystycznych instytucji uczestniczących w kształtowaniu kulturalnej polityki miasta, a z drugiej oponentów tychże instytucji, wśród których znaczącą rolę odegrały kręgi anarchistycznych działaczy i ich bohemijnych akolitów oraz środowisko artystyczne modernistów, którego rzeźbiarz był częścią i z którym prowadził intensywny dialog – napotykać dodatkowe ograniczenia wynikające ze stosunkowo późnego i powolnego rozwoju badań nad wczesnym modernizmem w Stanach Zjednoczonych.

Sztuka modernistyczna rozwijająca się w Stanach Zjednoczonych w początkach XX wieku długo nie była traktowana podmiotowo nie tylko przez światową, ale także przez amerykańską historię sztuki i interpretowana wyłącznie przez pryzmat europejskich oddziaływań i wpływów. Jak zauważa Judith Zilcher, wykluczenie amerykańskiego wczesnego modernizmu z historii modernistycznej sztuki powszechnej obrazowały genealogiczne modele rozwoju modernizmu powstające od połowy lat 30. po lata 70. XX wieku, nieuwzględniające ani amerykańskich zjawisk artystycznych, ani amerykańskich artystów. Jednym z wczesnych przykładów wykluczenia amerykańskich artystów (jak też artystów tworzących w Stanach Zjednoczonych) z trajektorii rozwoju sztuki modernistycznej był słynny dydaktyczny diagram Alfreda Barra, opublikowany na okładce katalogu *Cubism and Abstract Art* towarzyszącemu wystawie pod tym samym tytułem w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1936 roku. Wystawa i katalog kodyfikowały i instytucjonalizowały zobrazowaną w diagramie europocentryczną genealogię modernizmu¹⁴. Konstatacja, że genealogiczny model jest niewystarczający do opisu kompleksowości i specyfiki zjawisk składających się na wczesny amerykański modernizm, prowadziła do wysunięcia nowych postulatów badawczych. Znalazły się wśród nich wymieniane przez Zilcher zagadnienia relacji i interakcji amerykańskich artystów z szeroko rozumianą kulturą, pytania dotyczące znaczenia rynku sztuki i mecenatu, kwestie recepcji sztuki modernistycznej w Stanach Zjednoczonych analizowane poprzez historię instytucji związanych ze sztuką, publicznych muzeów i prywatnych kolekcji oraz badania nad regionalnymi manifestacjami modernistycznych

¹⁴ Judith Zilcher, *Beyond Genealogy: American Modernism in Retrospect*, „American Art”, 15, 2001, nr 1, s. 4–5. Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, kat. wyst., New York: Museum of Modern Art 1936. W samym katalogu autorstwa Barra znalazło się czterech amerykańskich artystów: Stanton Macdonald-Wright, Morgan Russell (obaj nazwani *Paris-Americans*) oraz Alexander Calder i Man Ray.

poszukiwań, wykraczające poza spektrum Wschodniego Wybrzeża z jego nowojorskim centrum¹⁵. Ten ostatni postulat pozostaje wciąż aktualny wobec sztuki rozwijającej się w Chicago w pierwszych dekadach XX wieku. O ile badania nad historią architektury oraz badania literackie dotyczące tego okresu w Chicago mają bogatą fachową literaturę, zawierającą także teoretyczne rozważania nad naturą modernizmu, o tyle modernizm w sztukach pięknych wciąż wymaga zarówno opracowań archiwalnych, jak i teoretycznego namysłu nad specyfiką tej sztuki w Chicago w odniesieniu do innych ośrodków amerykańskich, w szczególności Nowego Jorku.

Wysiłki badawcze zmierzające do poszerzenia wiedzy na temat rozwoju sztuki modernizmu w Chicago pogłębione zostały wraz z utworzeniem *Chicago Documentation Project* pod auspicjami Archives of American Art w latach 80. XX wieku, którego rezultaty zaprezentowane zostały w trakcie sympozjum *The Coming of Modernism to Chicago, 1910–1940* zorganizowanym we współpracy z Instytutem Sztuki w Chicago w 1988 roku. Materiały konferencji w postaci dwunastu esejów poruszających różnorodne aspekty modernistycznej sztuki w Chicago, od warunków jej produkcji zależnych od struktury świata artystycznego po jej recepcję przez krytyków i publiczność, opublikowane zostały pod redakcją Sue Ann Prince w tomie *The Old Guard and the Avant-Garde: Modernism in Chicago, 1910–1940*¹⁶. Pozycja ta była pierwszą obszerną publikacją na ten temat, choć – jak zauważała Prince w przedmowie – wiele zagadnień dotyczących znaczenia instytucji i indywidualnych postaci w procesie asymilacji modernizmu w Chicago zostało pominiętych z powodu ograniczeń samego projektu¹⁷.

Studia nad wczesnym modernizmem w Chicago kontynuowane były następnie w obrębie serii sześciu wystaw w Terra Museum of American Art w Chicago, zaprezentowanych pod zbiorczym tytułem „Modern Matters”. Wystawy te wraz z towarzyszącymi im katalogami stawiały sobie za cel odtworzenie dynamiki rozwoju modernizmu i porównanie artystycznych debat toczących się w trzech miastach: Paryżu, Nowym Jorku i Chicago¹⁸. Ostatnia wystawa cyklu,

¹⁵ Zilcher, op. cit., s. 7–9. Zilcher postuluje dodatkowo kontynuację i pogłębienie badań nad sztuką kobiet i kobiecym mecenatem we wczesnym modernizmie, a także konieczność podjęcia badań nad tematycznymi i stylistycznymi podobieństwami dorobku indywidualnych artystów oraz nad manifestującymi się w sztuce tego okresu trudnymi kwestiami dotyczącymi rasy.

¹⁶ Sue Ann Prince, red., *The Old Guard and the Avant-Garde: Modernism in Chicago, 1910–1940*, Chicago–London: The University of Chicago Press 1990.

¹⁷ Należały do nich m.in. kwestie takie jak znaczenie jazzowej i bluesowej sceny artystycznej w Chicago, działalność organizacji takich jak: Renaissance Society, Palette and Chisel Club, Cliff Dwellers.

¹⁸ Na „Modern Matters” składały się następujące cztery wystawy zorganizowane przez współpracujące z Terra Museum instytucje: *Out of the Shadows: Helen Torr, A Retrospective*, Huntington–New York: Heckscher Museum 2003; *Debating American Modernism: Stieglitz, Duchamp, and the New York Avant-garde*, New York: American Federation of Arts 2003; *Leaving for*

zorganizowana przez Terra Museum od lata do jesieni 2004 roku pod tytułem „Chicago Modern, 1893–1945: Pursuit of the New”, koncentrowała się na artystach, głównie artystach malarzach, tworzących w Chicago w okresie wyznaczonym datami dwóch historycznych wydarzeń – jakkolwiek niebędących częścią artystycznej ewolucji i o całkowicie różnym charakterze – Światową Wystawę Kolumbijską oraz koniec drugiej wojny światowej¹⁹. Badania nad „różnorodnością sposobów, za pomocą których artyści [w Chicago] reagowali na to, co nowe, przez innowacyjny styl, podejmowane tematy sztuki, definicje sztuki i jej funkcji, idee związane z artystyczną tożsamością i rolą artysty w społeczeństwie”, czyli nad różnorodnością „modernizmów” i zmieniającym się znaczeniem „tego, co nowe” w Chicago w pierwszej połowie XX wieku, zadeklarowane zostały jako główne zadanie wystawy i towarzyszącego jej katalogu²⁰.

Pozycje naukowe, które badają sztukę modernizmu rozwijającą się w Chicago, a których przedmiotem jest również okres chicagowski twórczości Stanisława Szukalskiego – nieliczne opracowania i wzmianki w amerykańskiej literaturze przedmiotu na temat dzieł artysty powstałych w latach 1913–1923 i jego działalności w chicagowskim artystycznym środowisku – ujawniają jednoznaczną kwalifikację Szukalskiego jako artysty modernistycznego²¹. Ta kwalifikacja oparta jest na przekonaniu, że sztuka bezprzedmiotowa nie była jedyną reakcją na nowoczesność i nierozzerwalnie związaną z nią modernizacją.

Spośród wciąż ograniczonej liczby prac badawczych dotyczących modernistycznej sztuki w Chicago (historyk Neil Harris w 1990 roku nazwał historię dwudziestowiecznej chicagowskiej sztuki „uważnie strzeżonym sekretem”²², opisując stan wiedzy, który wyżej wymienione publikacje i wystawy uzupełniły

the Country: George Bellows at Woodstock, Rochester–New York: Memorial Art Gallery of University of Rochester 2003/2004; *Conversion to Modernism: The Early Work of Man Ray*, Montclair Art Museum 2003/2004. Kolejne dwie wystawy serii zorganizowane zostały przez Terra Museum i jego siostrzaną instytucję w Giverny: *A Transatlantic Avant-Garde: American Artists in Paris, 1918–1939*, Musée d'Art Américain Giverny 2003/2004 oraz *Chicago Modern, 1893–1945: Pursuit of the New*, Terra Museum 2004.

¹⁹ Elizabeth Kennedy, red., *Chicago Modern, 1893–1945: Pursuit of the New*, Chicago: Terra Museum, Terra Foundation of the Arts 2004.

²⁰ Wendy Greenhouse, *Introduction*, [w:] *Chicago Modern, 1893–1945...*, op. cit., s. 17.

²¹ Na tle publikacji, które ukazały się w Stanach Zjednoczonych, analizujących dzieła Szukalskiego w kontekście sztuki modernistycznej w Chicago, wyjątek stanowi esej Ewy i Donata Kirschów, zamieszczony w albumie pt. *Struggle: The Art of Szukalski*, w którym autorzy dzielą *oeuvre* artysty na dwa okresy, nazwane „fazą awangardową” (1910–1939) oraz „fazą postmodernistyczną” (1939–1987), jednakże nie analizują oni wnikliwie okresu chicagowskiego i swobodnie porównują wybrane dzieła do twórczości artystów tak różnorodnych, jak: Auguste Rodin, Georg Baselitz, M.C. Escher, Francis Bacon, Diego Rivera. Zob. Eva i Donat Kirsch, *Echo of A Parallel Century: The Art of Stanisław Szukalski*, [w:] *Struggle: The Art of Szukalski*, kat. wyst., Laguna Beach, California: Laguna Art Museum 2000–2001, s. 13–77.

²² Neil Harris, *The Chicago Setting*, [w:] *The Old Guard and the Avant-Garde...*, op. cit., s. 3.

w pewnym, ale niewystarczającym stopniu) większość opublikowanych i niepublikowanych pozycji podejmujących próbę charakterystyki nurtu wskazuje na Szukalskiego jako jedną z jego ważniejszych artystycznych postaci. Esther Sparks w pracy doktorskiej z 1971 roku, pionierskiej pod względem opracowania dotąd niezebranego i nieprzebadanego materiału na temat artystów czynnych w pierwszej połowie XX wieku w regionie Chicago, utrzymywała że „główna rola [Szukalskiego] polegała na byciu *championem* modernizmu”²³. Zdaniem Sparks radykalny ruch w Chicago (przez to określenie Sparks rozumie zarówno radykalne pozycje dotyczące estetyki, jak i artystyczną polityczną aktywność, tworzenie niezależnych stowarzyszeń, organizowanie niezależnych od istniejących akademickich instytucji wystaw, wydawanie magazynów) powoli nabierał impetu od końca drugiej dekady XX wieku po wczesne lata 20., kiedy to nastąpiła wyraźna polaryzacja stanowisk konserwatywnych i radykalnych. Szukalski jako *first grand Bohemian*, w perspektywie przedstawionej przez Sparks, był inspiratorem organizacyjnej działalności Rudolpha Weisenborna (1881–1974), późniejszego prezydenta No-Jury Society i założyciela innych niezależnych artystycznych organizacji w Chicago, tj. Neo-Arlimusc Society i Cor Ardens.

Kenneth R. Hey, autor dysertacji podejmującej i pogłębiającej wybrane badawcze tropy sygnalizowane w pracy Sparks, skoncentrował się na pięciu artystach, których twórczość, jego zdaniem, kształtowała modernistyczny nurt w Chicago w pierwszej połowie XX wieku. Obok Rudolpha Weisenborna, Emila Armina (1883–1971), Manierre’a Dawsona (1887–1969) oraz Raymonda Jonsona (1891–1982) znalazł się Szukalski, który, wedle Heya, „reprezentuje okres w rozwoju modernizmu, kiedy to więcej istotnych rzeczy zostało napisanych niż wymalowanych”. Podkreślając w ten sposób znaczenie przemian w literaturze składających się na tzw. chicagowski renesans, Hey jednocześnie wskazywał na rolę dyskursu towarzyszącego umacnianiu modernistycznych idei dotyczących sztuki w badanym okresie, przyczyniającego się do destabilizacji (przynajmniej tymczasowej) pozycji tradycyjnych instytucji, takich jak Instytut Sztuki w Chicago. Hey dalej stwierdzał, że „zarliwie anarchistyczne poglądy [Szukalskiego] na sztukę i edukację artystyczną miały większy wpływ na podważenie wpływów Instytutu Sztuki niż jakiegokolwiek innego artysty”²⁴. Hey interpretował dzieła Szukalskiego, znane mu głównie z reprodukcji w dwóch albumowych wydawnictwach opublikowanych przez artystę w Chicago w latach 20., *The Work of Szukalski* (1923) oraz *Projects in Design* (1929), jako medium *par excellence* dla głoszonych przez artystę teorii charakteryzowanych jako „filozoficzne

²³ Esther Sparks, *A Biographical Dictionary of Painters and Sculptors in Illinois 1908–1945*, dysertacja doktorska, Chicago: Northwestern University 1971, s. 152–153.

²⁴ Kenneth R. Hey, *Five Artists and the Chicago Modernist Movement, 1909–1928*, dysertacja doktorska, Atlanta: Emory University 1973, s. 169.