PAWILON POLSKI W WENECJI: WIDOK ZEWNĘTRZNY — ARCH. BRENNO DEL GIUDICE.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

IV.

WENECJA — XVIII BIENNALE — POLSKA NA WYSTAWACH WENECKICH — I. WYSTAWA WE WŁASNYM PAWILONIE I CO Z TEGO WYNIKŁO — OPINJE PRASY POLSKIEJ I OBCEJ — CZY ISTOTNIE „ZAWSZE CI SAMI?"

Niejednokrotnie zdając sprawę w sposób szczegółowy z międzynarodowych wystaw sztuki w Wenecji, począwszy od 1907 r., miałem sposobność podkreślać zarówno doniosłość tych wystaw, jakoteż konieczność[1] stałego udziału w nich ze strony Polski.

W r. 1907 pisałem z Wenecji: Sali polskiej tu niema... Dlaczego? Zapewne nie z powodu braku doskonałych eksponatów — dzieł sztuki! Prawdopodobnie przyczyną tego będzie brak inicjatywy, a ten znów jest skutkiem faktu, że artyści polscy żyją w rozproszeniu, gdyż te Towarzystwa, które istnieją, albo nie spełniają swych zadań, albo też dla artystów samych nie są wystarczające (miałem tu na myśli lwowskie Tow. Przyj. Sztuk P.)... Niespełna około 10 polskich artystów bierze udział w tej wystawie, ale ponieważ utwory ich rozproszone są w kilku salach, giną prawie zupełnie w tem morzu dzieł sztuki (*Dziennik Polski*, Lwów, 1907, 15. VI.).

Od r. 1895 (I Biennale), różni artyści polscy wystawiali swe prace, idąc luzem, nigdy aż do r. 1910 nie występując razem, figurując zazwyczaj jako Austrjacy, Rosjanie, czy nawet

---

[1] W r. 1912, w broszurze p. t.: „W sprawie Tow. Przyjaciół Sztuk P. we Lwowie "(Lwów 1912, str. 91) pisałem:

Co czyni naród polski dla swej sztuki, by w obliczu nam obcych i wrogich godnie z nią wystąpić?

Może przodownicy narodu znajdą na to odpowiedź... Ja przypomnę tylko, że jest np. w Europie punkt jeden, gdzie co dwa lata odbywa się wielki międzynarodowy turniej artystyczny i przegląd rozwoju sztuk pięknych u wszystkich cywilizowanych narodów. Miejscem tem Wenecja, którą w latach owych wystaw zwiedza publiczność z całego świata. Krytycy artystyczni i historycy sztuki tam się uczą poznawać sztukę najodleglejszych narodów, tam wyrabiają sobie sąd o niej, poczem przekazują go dziejom...

Sztuka polska nie wystąpiła dotąd jeszcze nigdy w Wenecji, ni na żadnej wogóle wystawie międzynarodowej, w sposób jej godny, tak, jakby istotnie wystąpić mogła.

W roku bieżącym na wystawie weneckiej nie było ani jednego polskiego dzieła!

Węgrzy (L. Horowitz). W r. 1895 wystawiał H. Siemiradzki („Russo"); w r. 1907: F. Bryk. S. Filipkiewicz. H. Glicenstein, L. Horowitz, K. Pochwalski, K. Sichulski, K. Stabrowski,

W r. 1910 po raz pierwszy pokazano sekcję polską (komisarzem jej był prof. T. Axentowicz), na razie we wspólnej sali z Czechami. W r. 1914 Tow. Art. P. „Sztuka" uzyskało własną obszerną salę *(Sala Polacca)* i wystawiło tam 64 eksponatów[1].

W r. 1920 sztuka polska zajęła cały osobny (niemiecki dawniej) pawilon (komisarzem był prof. Wład. Jarocki).[2] W r. 1922 i 1924 Polski na Biennale wcale nie było. W r. 1926 Tow. „Sztuka" uzyskało osobną salę w centralnym włoskim Pawilonie (komisarzem był prof. Wład. Jarocki); w r. 1928 znów byliśmy nieobecni, zarówno jak zrazu (do połowy sierpnia) w r. 1930.

Już w r. 1929 zarówno Tow. „Sztuka", jak i Tosspo, starały się o uzyskanie znów osobnej sali w Pawilonie centralnym na XVII Biennale w r. 1930. Nadeszła jednak dwukrotnie, bardzo uprzejma, ale stanowcza, odmowna odpowiedź, której towarzyszyła — już trzecia z rzędu! — propozycja zbudowania własnego Pawilonu Polskiego.

Pawilonu takiego domagał się oddawna polski świat artystyczny, a Tosspo, zawiązane jesienią 1926 r., już wtedy wysunęło ten postulat jako jeden z najważniejszych; w listopadzie 1926 r. Tosspo otrzymało za pośrednictwem konsula hon. R. P. w Wenecji Ferruccia Lupis'a szczegółowe warunki i plany. Pomimo jednak lepszych niż obecnie stosunków finansowych — długi czas trudno było przekonać nasze czynniki oficjalne o doniosłości tego postulatu, o konieczności jego natychmiastowej realizacji.

Należało oczywiście na propozycję budowy własnego Pawilonu odpowiedzieć i z niej skorzystać a wobec dwukrotnej odmowy udzielenia miejsca w Pawilonie centralnym na wystawę polską (gdyż obecnie Pawilon ten istotnie jest poświęcony tylko sztuce włoskiej) — z wystawy tej zrezygnować.

Tymczasem pewne nasze czynniki, w terminie bardzo spóźnionym ale za to z podziwu godnym zapałem i uporem — jednak wyprosiły ostatecznie lokal w Pawilonie centralnym. Oddano tam mianowicie do dyspozycji Polski t. zw. pokoje administracyjne, małą salkę z przyległym pokoikiem, w ustroniu, bo oczywiście wszystko inne było już dawno zajęte.

I oto w dniu 8 lipca 1930 r. zaproponowano, ażeby Tosspo na prędce w lokaliku tym, kątem (o tyle tylko często odwiedzanym, że tamtędy prowadzi droga do W. C.) — urządziło jakąś wystawkę; byleby tylko nazywało się, że i Polski nie brak.

Tosspo odmówiło.

Powody jasne, znane i zrozumiałe. Te same, które zawsze i wszędzie powinny decydować, jeśli idzie o występy zagraniczne; te same, które sformułował zresztą świetnie L. Chrzanowski, kiedy pisał o sekcji polskiej na wystawie rzymskiej (1924) i w Monzy (1926), dowodząc, że w takich warunkach lepiej wcale wystawy nie urządzać.

---

[1] Również w Rzymie, w r. 1911 Tow. „Sztuka" zorganizowało doskonałą polską wystawę (wśród cyklu innych wystaw), wprawdzie w pawilonie austrjackim, ale pod swoją własną, polską firmą. O wystawach tych pisałem wtedy obszernie w trzech lwowskich dziennikach („Tryumf Rzymu, Rzymskie wystawy jubileuszowe" — *Gazeta Lwowska*, 1911, Nr. 193 — 201; „Wrażenia z Rzymu, Wystawy jubileuszowe" — *Gazeta Wieczorna*, 1911, Nr. 220 i w niektórych następnych, aż po Nr. 245; „Krytyk włoski o sztuce polskiej" — *Słowo Polskie*, 1911, Nr. 390. — Por. też: Wł. Jarocki: „Międzynarodowa wystawa sztuki w Rzymie" (*Lamus*, Lwów 1911—1912, str. 157—179).

[2] Bliższe szczegóły w obszernym artykule moim p. t. „Sztuka polska w świetle krytyki zagranicznej". (Echa wystawy sztuki polskiej w Wenecji — Charakter tej wystawy — Wenecja a Paryż — Kryterjum wartości wystaw — Prasa włoska, francuska, niemiecka — Statystyka wzmianek — Sądy ujemne — Wrażenie ogólne — Sądy o poszczególnych artystach — Wnioski i nauka na przyszłość) w *Rzeczypospolitej*, Warszawa 1921, Nr. 138, oraz w *Tygodniku Illustrowanym*.

Wogóle o weneckich wystawach tyle razy już pisałem, że wstrzymuję się obecnie — jakkolwiek zależy mi na zebraniu tutaj: „faktów, opinji i dokumentów" — od powtarzania treści artykułów już wielokrotnie przy różnych okazjach drukowanych. Materjał informujący znaleźć można we wspomnianych już korespondencjach moich z Wenecji w *Dzienniku Polskim* (Lwów, 15—25. VI. 1907), oraz w trzech obszernych sprawozdaniach, jakie pomieściłem w *Sztukach Pięknych*, a mianowicie:

1) Sztuka włoska na XIV Międzynarodowej Wystawie w Wenecji R. 1924 (*Sztuki Piękne*, I. str. 39). — Sztuka zagraniczna (tamże, zeszyt drugi, str. 31).
2) XV Międzyn. Wystawa Sztuki w Wenecji (*Sztuki Piękne*, III. str. 1—32).
3) Uwagi na temat XVII Biennale (XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji — Biennale a Polska — W. George i Zew Italji — Nieco statystyki — Sekcja niemiecka a krytyka włoska — Instytut Sztuki Współczesnej) — *Sztuki Piękne*, VI. str. 305—340.

Ponadto notatki informujące o weneckich wystawach (Biennale) znaleźć można w *Sztukach Pięknych*: Rocznik I. str. 46; R. II. str. 92, 238, 366, 466; R. IV. str. 79, 195, 319; R. VI. str. 247; R. VII. str. 125, 246, 479; R. VIII. str. 39, 71, 190, 191—192, 216, 253—255.

Por. także: Wł. Kozicki — Sztuka współczesna w Wenecji (w *Gaju Akademosa*, Lwów 1912, str. 84—144).

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALA ŚRODKOWA, FRAGMENT I.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

Mimo to jednak, wystawę urządzono, a otwarto ją w połowie sierpnia 1930 r., więc z górą w trzy miesiące po inauguracji Biennale.

Nie przestanę nigdy dowodzić, że był to gruby błąd z naszej strony. Gdzie jak gdzie, ale właśnie w Wenecji nie należało występować w kącie, jak ubogi krewny, zwłaszcza, że właśnie na tym terenie poprzednio, nawet za czasów niewoli, występowaliśmy bez porównania lepiej i świetniej.

Nawet sam organizator owego minjaturowego działu polskiego — W. Husarski — zdawał sobie sprawę z tego, że taki lokal nie odpowiada zupełnie naszemu prestige'owi.

Tym coprawda razem — pisał — to pomieszczenie się kątem przy głównym gospodarzu, to jest przy Włochach, zostało wytłumaczone poprostu jako korzystanie z gościny u przyjaciół, a zatem jako dowód szczególnie bliskich i serdecznych stosunków między dwoma narodami; zrozumiano je w ten sposób, że Polska nie zdążyła jeszcze zakrzątnąć się około budowy własnego Pawilonu na Biennale weneckiej, że jednak pragnąc pomimo to uczestniczyć w międzynarodowym popisie, pomieściła się tam tymczasowo, jako sublokator. Jednakże stałe występowanie w tej roli sublokatora zrozumiane byłoby napewno inaczej — i w sposób, uwłaczający naszej godności (*Tygodnik Illustrowany*, 1930, Nr. 40).

Otóż stanowczo już w r. 1930 — w oczach wszystkich poza Włochami, którzy mogli na to patrzeć inaczej — nasz występ nie odpowiadał naszej godności.

Z ubolewaniem, pisząc o tem w r. 1930, musiałem stwierdzić[1], że „niektóre nasze czynniki ani same jeszcze dobrze nie wiedzą, co to jest właściwie wystawa wogóle, a udział w wystawie międzynarodowej w szczególności, ani też nie chcą liczyć się z opinją tych, którzy to dobrze wiedzą. To jest smutne, ale to jest prawdziwe i to powinno się raz nareszcie skończyć".

Skończyło się — oby tylko na zawsze!

O tem, że tego rodzaju występ polski, jak 1930 r. w Wenecji, nawet Polakom dalej sto-

[1] Obszerniej o tej kwestji w *Sztukach Pięknych*, R. VI. str. 310 i nast.

jącym od sztuk plastycznych musiał wydać się wysoce nieodpowiednim i niedostojnym — świadczy choćby głos jednego ze znanych poetów, tłómacza poezyj włoskich:

W *Głosie Narodu* (1930, Nr. 238), pisał mianowicie Jalu Kurek w swej korespondencji z Wenecji:

Na uroczystym wernisażu Biennale na 11 reprezentowanych państw nie było Polski. Dopiero na skutek kampanji prasowej wypożyczono sobie kącik w pawilonie włoskim (jedną salę z narożnikiem) i zawieszono tam 17 kilimów i trochę grafiki.

...Wogóle wystawa polska robi wrażenie przygnębiające; kilkadziesiąt prac graficznych, drobnych rozmiarów, ginie wprost na ścianach. Dziś, kiedy się posyła szybkobiegaczy do Ameryki, czy nie możnaby wysłać i kilkudziesięciu obrazów porządnych do Wenecji? ...Jak widać więc — Europa starała się obesłać wystawę jak najgodniej. Dlaczego Polska zbojkotowała ten atut propagandowy, niewiadomo. Niemal wszystkie drobne rzeczy Stryjeńskiej (reprodukcje) zostały zakupione na bieżącej Biennale, co wróżyłoby i piękny materjalny sukces naszym obrazom. A tak zostawiamy Włochów i licznych turystów w przekonaniu, że zajmujemy się tylko haftowaniem kilimów i malowaniem winietek do książek.

Miejmy nadzieję — możemy mieć już pewność chyba? — że się to nigdy więcej już nie powtórzy.

Albowiem mamy nareszcie na terenie Biennale własny Pawilon Polskiej Sztuki, o którym tak długie lata marzyliśmy. Uzyskaliśmy go wiosną 1932 r. Z tego powodu pisał Wł. Skoczylas (*Gazeta Polska*, Warszawa, 1932, Nr. 111):

Aby należycie ocenić doniosłość zdobyczy, jaką sztuka polska przez wzniesienie własnego pawilonu w Wenecji zdobyła, należy uświadomić sobie to wielkie znaczenie, jakie wystawy weneckie posiadają w międzynarodowym ruchu artystycznym. Trzeba więc stwierdzić, że są to największe i prawie jedyne wystawy na świecie, na których sztuka prawie wszystkich kulturalnych narodów jest stale reprezentowana. Oprócz olbrzymiego pawilonu włoskiego, w którym bywają pomieszczane czasem i wystawy państw nie posiadających własnego pawilonu w pięknym parku t. zw. „*Giardini Pubblici*" mieści się nadto dziesięć pawilonów należących do różnych państw[1] i do tej liczby dochodzi w roku bieżącym pawilon polski. Bez żadnej przesady Biennale wenecką możnaby nazwać olimpjadą sztuki, w której biorą udział wszystkie kulturalne państwa. — Prócz wystaw weneckich charakter międzynarodowy posiadają jeszcze wystawy doroczne międzynarodowe w Pittsburgu organizowane przez Fundację Carnegiego i Salony doroczne paryskie. Żadna jednak z tych wystaw niema ani w części takiego znaczenia, jak wystawy weneckie. Wystawa w Pittsburgu mimo, że bierze w niej udział (w ostatniej) czternaście państw, obejmuje tylko malarstwo olejne, a więc rzeźba, grafika, architektura i sztuka dekoracyjna są z niej zupełnie wykluczone, a nawet malarstwo akwarelowe, temperowe i pastelowe nie jest dopuszczone. Z tych powodów wystawa ta nie może być wszechstronnym przeglądem międzynarodowym plastyki.

Salony paryskie dopuszczają wprawdzie do uczestnictwa artystów różnej narodowości i nie ograniczają eksponatów tylko do pewnych działów sztuki plastycznej, ale nie są one przeglądem umożliwiającym jakiekolwiek porównania z następujących względów. Artyści cudzoziemcy rozproszeni są po wszystkich salach wśród olbrzymiej masy sztuki francuskiej. Wobec takiego systemu jest niezmiernie trudno zorjentować się w dorobku i poziomie, któregokolwiek narodu poza Francuzami.

Ale najważniejszą przyczyną dlaczego Salony paryskie nie mogą być należytym przeglądem międzynarodowego współzawodnictwa na polu sztuki jest niezaprzeczony fakt, że w Salonach tych biorą udział z cudzoziemców tylko ci, którzy albo stale mieszkają w Paryżu, albo bawią tam chwilowo na studjach. Sztuka narodowa, która żyje i rozwija się na jedynym właściwym terenie t. j. we własnej ojczyźnie, ta która może być jedynym sprawdzianem jej odrębności nie bywa w Salonach paryskich prawie nigdy wystawiana. Przed wojną wielkie doroczne wystawy w monachijskim Glaspalaście i *Grosse Berliner Kunstausstellung* miały jeszcze charakter podobny do Salonów paryskich, dziś znaczenie ich jest czysto lokalne...

O pawilon w Wenecji dopominał się w prasie polskiej wytrwały propagator znaczenia Biennale dr. Mieczysław Treter, który od r. 1907 w różnych pismach polskich umieścił na ten temat wiele artykułów. Oczywiście do czasu odzyskania niepodległości posiadanie pawilonu polskiego było marzeniem ściętej głowy. Bo gdyby nawet znalazł się jakiś fundator, to względy dyplomatyczne nie pozwoliłyby na wzniesienie pawilonu dla sztuki narodu nie posiadającego niepodległości.

W roku 1920 byliśmy już bliscy posiadania pawilonu po Niemcach, których pawilon został jako własność państwowa w czasie wojny skonfiskowany. Przy usilnych staraniach Komisarza polskiego działu ówczesnej Biennale, prof. Wład. Jarockiego i dzięki bardzo życzliwemu poparciu ówczesnego sekretarza generalnego Biennale, śp. Vittorio Pica, Włosi zaproponowali kupienie tego pawilonu na bardzo dogodnych warunkach. Zupełne niedołęstwo ówczesnego rządu zaprzepaściło tę jedyną wówczas okazję. Od tego czasu opinja sfer artystycznych stale kołatała do władz o tę konieczną dla reprezentacji naszej sztuki na międzynarodowym gruncie placówkę. I wreszcie sprawa została szczęśliwie zrealizowana dzięki niezwykle przychylnemu odniesieniu się do niej p. ministra A. Zaleskiego, p. ambasadora Przeździeckiego i ówczesnego naczelnika wydziału prasowego L. Chrzanowskiego.

Komisarzem wystawy polskiej został mianowany przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych dr. M. Treter, którego sprawność i kultura w organizowaniu wystaw zagranicznych już wielokrotnie miała pole do popisu. Dr. Treter zaprosił do udziału w wystawie tegorocznej dwudziestu artystów należących do różnych organizacyj artystycznych i każdy z tych artystów będzie reprezentowany ilością dzieł wahającą się między 5 a 8. Zaniechano systemu reprezentowania większej ilości artystów przez 1—2 dzieła, gdyż system ten stosowany przez niektóre państwa okazał się nieodpowiedni.

A teraz słów kilka o przyjętym obecnie systemie organizacji wystawy.

Do tego samego przekonania co Tosspo (na podstawie doświadczenia, zdobytego w tylu

[1] Pawilony zagraniczne wznoszono kolejno w następujących latach: w r. 1907 — Belgja; w r. 1909 — Węgry, Anglja, Niemcy; w r. 1912 — Francja; w r. 1914 — Holandja, Rosja; w r. 1922 — Hiszpanja; w r. 1926 Czechosłowacja; w r. 1930 — Stany Zjedn. A. P.; w r. 1932 — Danja, Polska, Szwajcarja; ponadto rozpoczęto budowę pawilonu greckiego i japońskiego (przyp. mój).

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALA ŚRODKOWA. FRAGMENT II.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

wystawach zagranicznych), doszedł także zarząd Biennale; a mianowicie, że lepiej mieć na wystawie mniej artystów, ale za to reprezentowanych większą ilością dzieł.

To też sekretarz gen. Biennale, A. Maraini, postanowił taki właśnie system wprowadzić nareszcie w życie[1]. Zwłaszcza, że okazało się, iż system ten, stosowany już w r. 1910, wydał nadzwyczajne wyniki. Wtedy, na IX Biennale, zaproszono tylko najwybitniejszych artystów włoskich, znanych dobrze z wystaw; było ich zaledwie 211 (w r. 1930 było ich: 611), z 771 dziełami. Efekt był niezwykły, gdyż sprzedano dzieł za 579.608 lir. — co stanowiło rekord w stosunku do wszystkich wystaw poprzednich.

Również w organizowaniu wystaw znanej grupy *Novecento* trzymano się tej samej zasady, tak w Medjolanie (1926 i 1929), jak i zagranicą (Paryż, Genewa, Zurich, Berno, Amsterdam, Antwerpja, Berlin, Buenos-Aires). Do ograniczonej ilości wybranych artystów rozesłano zaproszenia i ci brali udział; wszyscy inni byli pominięci, bez względu na swe protesty, na zarzuty, że się lansuje „zawsze tych samych", a ignoruje innych, że taki *kapliczkowy system*, stosowany przez klikę (!) krzywdzi różne inne grupy, których twórczość należy również do dorobku artystycznego kraju, etc., etc.

Mając za sobą autorytet władz najwyższych, Maraini przeprowadził swą myśl konsekwentnie: zaproszono tylko 300 artystów włoskich — a wszystkich innych pominięto (przypominam, że na XVII Biennale było 611 wystawców włoskich!). Jako organizator całej wystawy, a działu włoskiego w szczególności, odwiedził Maraini osobiście (!) tych 300 artystów i w porozumieniu z nimi, mając już z góry narysowany przez siebie plan wystawy, z oznaczoną odpowiednią ilością metrów cimaise'y dla każdego, wybrał eksponaty, nie pytając o zdanie żadnych grup ani związków.

[1] Por. wstęp A. Maraini'ego do katalogu XVIII Biennale (wyd. II. str. 16): „*Sistema di limitare a pochi ed eccelenti l'invito, dando loro nello stesso tempo il modo di esser largamente rappresentati*". — Nadto por.: A. Maraini, *La XVIII Biennale d'Arte a Venezia* (Estratto dal Nr. 8, 1931, della rivista „*Le Tre Venezie*"), Venezia 1931.

Powstał oczywiście huczek, posypały się protesty, do dziś dnia prawie zdarza się jeszcze tu i ówdzie czytać narzekania na ów system organizacji, już przez wszystkich (jakoby!) uznany za godzien prawdziwego pożałowania — *già da tutti deplorata organizzazione della Biennale.* Większość krytyków jednak, jak i opinja publiczna, opowiedziały się wyraźnie za tym systemem. M. in. Ottorino L. Passarella (w *Il Gazzettino* Nr. 94) pisał:

„Zasada bardzo dobra, jak mi się wydaje, gdyż pokazanie artysty w większej ilości jego dzieł pozwala na wyrobienie sobie o nim bardziej poważnego i pewnego sądu".

Jest faktem, że podczas gdy dział włoski na XVII Biennale, z 611 wystawcami, był doprawdy godzien pożałowania i stał poniżej poziomu, tenże sam dział na Biennale XVIII, zaledwie z 300 wystawcami, stał się wprost rewelacją wysokiego poziomu włoskiej sztuki i wzbudzał ogólny podziw zwłaszcza u tych, którzy znali i pamiętali poprzednie wystawy.

Zarząd Biennale zwrócił się też do wszystkich państw obcych, mających swe pawilony, z propozycją zastosowania się do nowego systemu. Usłuchali — w mniejszej lub większej mierze — wszyscy, z wyjątkiem Węgier, które, zasłaniając się specjalnemi względami, nadesłały 201 eksponatów aż 132 wystawców, na czem zresztą dobrze nie wyszły. Anglja uwzględniła w swym obszernym pawilonie tylko 35 artystów, a jednak Sir Charles Holmes, Prezes Komisji wystawowej, w rozmowie ze mną stwierdził, że to jeszcze za dużo i że na przyszłość cyfrę tę postara się odpowiednio zmniejszyć.

Program inauguracyjnej wystawy w Pawilonie Polskim został opracowany przez komisarza wystawy na podstawie zasad, ustalonych na zebraniu członków Sekcji Plastyków Tosspo (w dniu 26 stycznia 1932 r.); w zebraniu tem wzięli udział Pp.: Prof. K. Frycz, Prof. Wł. Jarocki, Prof. W. Jastrzębowski, Prof. T. Pruszkowski, Prof. Wł. Skoczylas, Prof. K. Stryjeński, Dr. M. Treter, J. Warchałowski.

W programie tym, opublikowanym w prasie codziennej i rozesłanym wszystkim zaproszonym do udziału w Biennale artystom, pisałem m. in.:

Na XVIII Biennale dział polski — po raz pierwszy — znajdzie pomieszczenie we własnym, Polskim Pawilonie. Wobec tego, nasza tegoroczna wystawa, jako inauguracyjna, będzie musiała mieć specjalny charakter.

Polska, posiadając własny Pawilon w Wenecji, będzie mogła co dwa lata organizować wystawy, opracowane na podstawie z góry określonego programu, bez potrzeby silenia się na uwzględnianie równoczesne wszystkich grup i wszystkch wybitniejszych artystów. Doświadczenie uczy, że właśnie tego rodzaju wystawy, na których liczni artyści reprezentowani są zaledwie przez 1—2 dzieła, należą, bez względu na artystyczną wartość eksponatów, do najgorszych.

Będzie można więc organizować w Wenecji kolejno wystawy poszczególnych grup artystycznych (przyczem każdy z uczestników mógłby wystawić 5—6 lub więcej dzieł), czy też wybitnych artystów (wystawy indywidualne). Znaczy to, że każdy z czołowych polskich plastyków, w wyższym stopniu, aniżeli było to dotąd możliwe, będzie miał sposobność wystawiania swych dzieł w Wenecji, w dostatecznej, bo w pokaźnej ilości i w odpowiednim dla niego zespole.

W ten sposób sztuka polska, w okresie kilku Biennale, przedstawi światu swój dorobek w dziedzinie plastyki, za pośrednictwem różnych grup i różnych artystów, reprezentujących wszelkie żywotne w sztuce naszej kierunki; każdy rzeźbiarz, malarz czy grafik, mający własne w sztuce oblicze, będzie mógł mieć pewność, że dzieła jego na jednej z tych wystaw godne zajmą miejsce.

Wystawa tegoroczna, jako inauguracyjna — nie może ograniczyć się do jednego jakiegoś kierunku, czy do jednej jakiejś artystycznej grupy.

Winna ona podkreślić wyraźnie odrębny i *par excellence* nowoczesny ale własny[1] charakter dzisiejszej polskiej sztuki, a zarazem silnie zaznaczyć jej żywotność, przejawiającą się w różnorodności kierunków.

Taki był plan i program wystawy — zdawałoby się, że chyba dość jasny i racjonalny? Nie dla wszystkich jednak, jak się wkrótce okazało; pierwszy *Świat* (Warszawa 1932, Nr. 20) zrozumiał sytuację, pisząc:

W Wenecji w tym roku będzie pawilon sztuki polskiej. Nareszcie! Artyści polscy oczekiwali tego zdawna, bo międzynarodowe pokazy sztuki w Wenecji mają rozgłos w całym świecie ustalony.

Lecz teraz kłopot. Wszystkie polskie zrzeszenia artystyczne chciałyby mieć zapewniony udział w Wystawie. Zaś „Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych" wychodzi z założenia, że w tym wypadku chodzi nie o zaspo-

---

[1] Nawiązując do kwestji reprezentacji sztuki polskiej na zewnątrz i do słów Dr. A. Kuhna na temat opinji, jaką się „cieszymy" w świecie, trzeba stwierdzić, że nieraz reprezentacja ta wypada w sposób wprost zdumiewający. Oto dwa przykłady.

Na wystawie międzynarodowej w Dreźnie (1926 r.), wśród 18 państw, był także dział polski. Sztukę polską reprezentowali tam mianowicie: Iser, Kisling Moise, Kogan Moissey, Zadkin Ossip i E. Zak — razem 6 obrazów i 4 rzeźby. Komentarz zbyteczny, prawda?

Na takiejże wystawie w N. Yorku, w *College Art Association* („International" — 1933), wśród 21 różnych państw, jest także i Polska. Kto ją reprezentuje? Oto wykaz podług katalogu — Poland: Ebiche, R. Kanelba, R. Kramsztyk, T. de Lempicka, S. Mondzain, M. Muter, D. Seifert, M. Sterling i Seindebeutel Brothers. — Nie idzie tu o sam poziom artystyczny; w obu jednak tych razach odrębny charakter polskiej sztuki (nie: paryskiej) nie przejawiał się chyba zbyt wyraziście?

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALA ŚRODKOWA, FRAGMENT III.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

kojenie osobistych ambicyj, lecz o prestige artystyczny Polski. Więc już odzywają się protesty, już w światku artystycznym wre.

P. Treter, któremu powierzono organizację pawilonu polskiego, będzie miał zadanie niełatwe. Musi zeń wybrnąć tak, iżby dział polski na Wystawie Weneckiej godnie reprezentował sztukę polską. Zawiedzionych będzie dużo. *(S.K.)*.

Jak się przedstawiał w ogólnych zarysach obraz XVIII Biennale?

Na całokształt wystawy składało się 14 budynków z 111 salami (z tego 50 sal w Paw. włoskim i 61 w Paw. obcych); ponadto: 5 wystaw retrospektywnych włoskich i w osobnym pawilonie weneckim okazy przemysłu artystycznego (szkło, mozaika, koronki).

Udział poszczególnych państw przedstawiał się następująco (nb. należy wziąć pod uwagę, że pawilony są bardzo różnej wielkości, że pozatem pawilon włoski np. liczy sal 50, a np. pawilon czechosłowacki i duński posiadają wogóle tylko po jednej sali).

Niemcy i Czechosłowacja nie brały wcale udziału w wystawie. W Pawilonie niemieckim wystawiała Austrja.

Udział poszczególnych państw w wystawie weneckiej 1932 r.:

	artystów	dzieł	obrazów	rzeźb	utw. graf.	innych
Anglja	35	234	130	14	91	—
Austrja	23	134	60	12	54	7
Belgja	25	165	73	49	43	—
Danja	17	36	31	5	—	—
Francja	21	234	122	35	77	—
Hiszpanja	31	101	70	25	6	—
Holandja	48	121	69	9	43	—
Polska	17	91	69	14	8 rys.	43 publ.
Rosja Sow.	52	229	134	12	83	—
Stany Zjedn.	18	49	49	—	—	157
Szwajcarja	17	91	71	20	—	—
Węgry	132	201	96	50	55	—
Razem:	436	1686	974	245	460	(różne)

Włosi wystawili 1.330 dzieł 300 artystów (199 malarzy, 47 rzeźbiarzy i 54 grafików. Ogółem było tedy wystawionych: 3016 dzieł 736 artystów. Dla porównania zaznaczę, że w r. 1930 było: 3000 dzieł 1329 artystów (611 włoskich i 718 obcych). Różnica uderzająca.

Jak na tem tle przedstawiał się Pawilon Polski?

Oto głos Wł. Skoczylasa, który miał sposobność przestudjować na miejscu wszystkie działy Biennale:

Dla Polski tegoroczna Biennale ma specjalnie doniosłe znaczenie z powodu udziału naszego po raz pierwszy we własnym pawilonie. Pawilon ten wzniesiony sumptem M-wa Spraw Zagr. został przez nie oddany do dyspozycji Tow. Szerzenia Sztuki P. wśród Obcych, jako jego organowi doradczemu w sprawach propagandy artystycznej zagranicą. Sekcja Plastyków tego Tow. zaproponowała M-wu Spraw Zagr. mianowanie komisarzem p. dr. M. Tretera, dyrektora Tow., który w tym charakterze zorganizował już wiele wystaw zagranicznych, wywiązując się zawsze bardzo dobrze z tego zadania. Uchwalono przytem zasadę, aby, licząc się ze szczupłością miejsca (pawilon może pomieścić około 70 obrazów), komisarz powołał kilkunastu wybitniejszych artystów, których dzieła cieszyły się na organizowanych dotąd wystawach zagranicznych największem powodzeniem. Komisarz wywiązując się z poruczonego zadania wybrał 17 artystów z różnych ugrupowań artystycznych, którzy równocześnie reprezentują najpoważniejsze nasze ośrodki artystyczne, a więc Warszawę, Kraków, Wilno i Zakopane. Dla kulturalnego Polaka dzieła naszych artystów wystawione w Wenecji nie są żadną rewelacją, owszem są to dzieła przeważnie znane z wystaw krajowych ostatnich dwóch lat, dlatego nie będę ich omawiał, wyliczę tylko nazwiska autorów. Pawilon nasz mieści 91 obrazów i rzeźb następujących artystów: W. Borowskiego, Wł. Jarockiego, A. Jędrzejewskiego, F. Kowarskiego, R. Malczewskiego, Z. Pronaszki, T. Pruszkowskiego, K. Sichulskiego, W. Skoczylasa, L. Ślendzińskiego, Z. Stryjeńskiej, W. Weissa, R. Witkowskiego i L. Wyczółkowskiego, rzeźby: X. Dunikowskiego, H. Kuny i M. Szczytt-Lednickiej.

Pod względem kierunków artystycznych skład wystawiających obejmuje całą ich rozciągłość, mieszczącą się między realizmem L. Wyczółkowskiego, dziś 80-letniego seniora naszej sztuki, a kubizmem R. Witkowskiego i najmłodszym wystawcą, członkiem Bractwa św. Łukasza, A. Jędrzejewskim. Nie kierując się żadną pobłażliwością w stosunku do naszej sztuki i ważąc swój sąd z całą odpowiedzialną skrupulatnością, muszę przyznać, że polski pawilon należy do małej grupy najlepszych na wystawie. To samo w rozmowach prywatnych stwierdzili najwybitniejsi krytycy i komisarze zagraniczni. O ile sądy te nie były tylko kurtuazyjne, przekonamy się niedługo, gdy ukażą się poważne zawodowe krytyki. (Wł. Skoczylas: Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji — II Pawilon włoski i polski (*Gazeta Polska*, 1932, Nr. 137).

A teraz kilka innych głosów prasy polskiej:

Tegoroczna organizacja wystawy energicznie prowadzona przez sekretarza prof. Antoniego Maraini'ego, znakomitego rzeźbiarza, osiągnęła niezwykle wysoki poziom we wszystkich pawilonach, szczególniej w stosunku do stanu z lat ubiegłych. To też odrazu zaznaczyć należy, że czynniki powołane do organizacji pawilonu polskiego i wyboru eksponatów intuicyjnie dostosowały się do tego poziomu, dając całość harmonijną doskonale reprezentowaną i, ze względu na otwarcie pawilonu, obejmującą możliwie największą ilość kierunków malarstwa polskiego doby obecnej. To piętno ogólne uwydatnia się natychmiast od pierwszego rzutu oka i stąd niekłamane zachwyty techników i profanów, podnoszących ustawicznie czy w rozmowach, czy w sprawozdaniach prasowych, szczególne wartości eksponatów polskich, traktowanych jako całość. Pewno, że na 17 artystów i 91 prac nie wszystkie w jednakowej mierze mogą się podobać, każdy jednak z wystawców wnosi coś odmiennego, coś swego, a każda z prac jeśli nie spotyka się z zachwytem to zastanawia i zmusza do myślenia.

Zasługą komisarza pawilonu prof. Mieczysława Tretera jest właśnie osiągnięcie tego wysokiego poziomu i jej harmonji z jednoczesnem ujęciem przekroju samej żywotnej treści współczesnej sztuki plastycznej w Polsce. Rzeczpospolita, budując własny pawilon (plany arch. Brenno del Giudice) będzie miała możność stałego i perjodycznego uczestniczenia w tym wielkim, imponującym doprawdy pokazie dzieł sztuki wszystkich narodów cywilizowanych. W tym roku trzeba było ująć w ramach możliwości całość i cel ten został całkowicie osiągnięty. Aby się o tem przekonać wystarczy śledzić za sprawozdaniami pism włoskich i cudzoziemskich. — Leonard Kociemski: Listy z Włoch — Polska na Międzynarodowym Pokazie Sztuki w Wenecji (*Polska Zbrojna*, Nr. 157, Warszawa, 1932).

Wrażenie ogólne naszej wystawy jest bardzo dodatnie. Coś świeżego, młodego i żywiołowego tkwi w tym pokazie. Jest on nieduży, łatwo go objąć wzrokiem; trzy sale zalane pełnią światła, z obrazami o motywach, gdzieindziej niespotykanych...

Całość pawilonu robi — powtarzam — doskonałe wrażenie. Zaletą tej wystawy jest również i to, że wybrano kilkunastu artystów (17), dając każdego po kilka prac, przez co osiągnięto bardziej skrystalizowany zespół, nie rozbity, na tylu artystów, ile eksponatów. Podkreślam to tembardziej, że przeciw wyborowi tych kilkunastu artystów na wystawę wenecką, zgłoszono protest, podpisany przez szereg różnych zespołów i stowarzyszeń artystycznych, bardzo dotkniętych, że ich pominięto. Nie wiem, jakie będą w przyszłości polskie wystawy sztuki w Wenecji, wobec takiej ilości plastyków, chcących tam koniecznie wystawiać swe prace. Chciałbym jednak, żeby wszystkie następne nie były gorsze i mniej ciekawe od tej pierwszej.

Reszta pawilonów, t. j. holenderski, hiszpański, duński i węgierski starały się zgromadzić jaknajwięcej artystów, pozwalając im wystawić po jednej lub dwie prace. Z tego wyniknął — jak można było łatwo to przewidzieć — ogólny chaos i pawilony te robią przez to ujemne wrażenie, bo przeważa nie masa i ilość, ale wybór i jakość. Nawet dobre obrazy giną w morzu miernot. — F. K.: XVIII. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji II. — *Czas*, Nr. 226 (Kraków, 1932).

Trzeba przyznać zupełnie objektywnie, że tak pod względem urządzenia wnętrza, jak i doboru wystawionych prac, pawilon polski stoi na poważnym poziomie. Znalazły się tam dzieła czołowych naszych malarzy: Wł. Skoczylasa, Tad. Pruszkowskiego, Rafała Malczewskiego, Wacława Borowskiego, Leona Wyczółkowskiego, Weissa, Pronaszki, Jarockiego, Stryjeńskiej, Sichulskiego oraz rzeźby Dunikowskiego i Kuny.

Możnaby się wprawdzie spierać czy tak pojęta „reprezentacja" sztuki polskiej jest najgodniejsza? Czy nie zadużo przedstawicieli jednych kierunków, podczas gdy drugich brak zupełnie (np. Edwarda Wittiga, którego „Ewa" mogła godnie stanąć obok najwspanialszych prac nie pawilonu polskiego, ale całej Biennale!) Ale zostawmy

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALKA NA LEWO, FRAGMENT I.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

to! Wierzymy, że w przyszłej Biennale organizatorzy przedstawią dorobek twórczy także i innych kierunków, oraz nie pominą długiego szeregu poważnych naszych artystów, którzy godnie mogą reprezentować sztukę polską na forum międzynarodowem. Jeśli ich nie ma w tym roku w polskim pawilonie, to przyczyny tego zjawiska są zapewne techniczno-administracyjne, lub też inne, w każdym razie natury pozaartystycznej.

Ci, którzy tam w tym roku wystawiają znani są szerszej publiczności z wystaw lwowskich, i z całą stanowczością przyznać trzeba, że każdemu z nich należało się miejsce w pawilonie polskim, ponieważ każdy z nich reprezentuje silną indywidualność artystyczną, poważną kulturę i rzetelny dorobek twórczy.

Całokształt wystawy naszej robi nadzwyczaj korzystne wrażenie i doskonale odcina się swoistym charakterem od całego szeregu innych pawilonów. — M. K. M.: Ze Sztuki. Biennale XVIII. — Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji (*Wiek Nowy*, Lwów, 9. X. 1932).

Dla podkreślenia bezstronności jednak, ponieważ, jak się zaraz dowiemy, „komisarz wystawy (dyrektor) ...przy największych zaletach umysłu i charakteru może być omylny, a nawet jednostronny" — należy obecnie zacytować głosy nieco mniej pochlebne.

Przedewszystkiem tedy głos W. Husarskiego, nie tylko jednego z najpoważniejszych krytyków stołecznych, ale organizatora dwu wystaw zagranicznych (Wenecja 1930 i Padwa 1931—1932):

Pawilon polski urządzony jest przez dra Tretera ze znajomością rzeczy, ale bez oryginalności, jest poprawny, brak mu jednak silnego akcentu, który przyciągałby uwagę. Jest to spreparowany przez fachowca, jakkolwiek nie wolny od koncesyj, przekrój, czy skrótowy przegląd współczesnego polskiego malarstwa i rzeźby, który mógłby być pożyteczny dla obcych historyków sztuki, jako mała lekcja poglądowa, ale który robi wrażenie raczej akademickie (*Tygodnik Illustrowany*, 1932, Nr. 23).

Spróbujmy wziąć sobie tę opinję szczerze do serca i dobrze ją rozważyć (odpowiednie określenia pozwoliłem sobie dla akcentu już w samym cytacie podkreślić):

Opinja wypadła niestety ujemnie: Wprawdzie pawilon urządzony ze znajomością rzeczy, ale bez oryginalności — poprawny, brak mu jednak akcentu — przegląd spreparowany przez fachowca, ale nie wolny od koncesyj — a wszystko razem pożyteczne ale akademickie.

Należałoby tedy zrobić chyba wręcz inaczej, ażeby było dobrze. Jak? Raczy czytelnik zanegować odpowiednie określenia, t. zn. opinję tę odwrócić.

Będzie wtedy tak: Pawilon urządzony będzie bez znajomości rzeczy, ale oryginalnie — nie będzie poprawny, ale będzie miał akcent — nie będzie stanowił przeglądu spreparowanego przez fachowca (choć wolnego od koncesyj) i t. d., ale nie będzie też pożyteczny etc. i nie będzie robił wrażenia raczej akademickiego. Wtedy byłoby dobrze. Czy tak?

W sposób niezmiernie swoisty i z *dużym taktem* powitał radosny fakt zdobycia przez Polskę własnego Pawilonu w Wenecji — Tytus Czyżewski.

Głos to wysoce znamienny — ciekawy też przyczynek do charakterystyki środowiska, w jakiem żyjemy. Cytuję dosłownie:

Dużo mówią tutaj w Warszawie o wielkiej wystawie międzynarodowej w weneckiej „Biennale". Polska sztuka od lat kilku tam nieobecna, znalazła się tam wreszcie i to we własnym pawilonie. Ale cóż z tego, pokazano Włochom znów tylko to samo: kilku profesorów, członków Tow. „Sztuka" z krakowskiej Akademji i kilku profesorów warszawskiej Akademji Sztuk Pięknych. Włosi znają ich już od lat dwudziestu i sądzą zapewne, że od tego czasu w polskiej sztuce nic się jeszcze nie zmieniło, że po dawnemu kochamy nasz lud i tęsknimy za wolnością. Tak bowiem to wszystko wygląda. Pokazywać europejskiej publiczności przez lat dwadzieścia obrazy jednych i tych samych profesorów i z jednym i tym samym folklorem w temacie, jest to (obrazowo powiedziawszy) zdrzemnąć się przy kominku. A tymczasem inne narody świata dawno już mają co innego do powiedzenia w swej sztuce. Dowodem chociażby wystawa w tej samej „Biennale" obrazów szkoły paryskiej — bardzo obszerna(?) i bardzo uroczysta(?) ale trudno, długo jeszcze zalatywać od nas będzie dziegciem i smorgońską akademją. A tymczasem każda klika w swym egoizmie ciągnie przysłowiową skórę osła na swą stronę. (T. Czyżewski: List z Warszawy — *Głos Plastyków*, Kraków, kwiecień 1932 r.).

„Znów to samo, profesory, folklor, temat, zalatywanie dziegciem i smorgońską akademją, egoizm, ciąganie oślej skóry" — ot co! Tak zareagował polski plastyk na wielką zdobycz artystyczną, jakim jest własny Pawilon. Zamiast po prostu wskazać, kogo to pragnąłby widzieć w miejsce tych 17-tu artystów, którzy byli reprezentowani na Biennale — napsioczył, wykpił, pognębił cały naród, naurągał od kliki, wreszcie pochwalił Pawilon Francuski, którego nie widział, o którym nawet dobrze słyszeć nie mógł, skoro wystawę tam nazwał „bardzo obszerną" (co to znaczy?) i „bardzo uroczystą" (dlaczego: uroczystą?).

Otóż J. Meier-Graefe, wielki zwolennik i znakomity znawca francuskiej sztuki, o którym zapewne T. Czyżewski nieraz już słyszał, wydał taki sąd o Pawilonie Francji w korespondencji do *Frankfurter Zeitung* (6. X. 1932):

Selten sah man solchen uferlosen Bankrott — odsądzając cały pawilon od wszelkiej wartości. Niezbyt uroczyście to powiedział, ale dobitnie.

Inny krytyk, tym razem Francuz, G. Charensol stwierdził, że w pawilonie francuskim są tylko 2 nazwiska znane: Monet'a i Derain'a (*Le Matin*, 9. X. 1932). A w *Nouvelles Littéraires* (22. X. 1932), osądzając ujemnie sekcję francuską, zaznaczył, że na tego rodzaju wystawach należy reprezentować bardziej znanych artystów aniżeli takich, jak B. Lamotte, H. Déziré, P. Véra czy R. Pougheon, którzy jeszcze u siebie w kraju zbyt mało są znani i zbyt krytykowani, ażeby mogli reprezentować sztukę francuską na zewnątrz, zwłaszcza na terenie międzynarodowym.

O tem należałoby pamiętać także i u nas. Przecież to paryski krytyk — ów G. Charensol!

Jakbyś nie zrobił, jakbyś się nie starał — zawsze źle, nigdy nie zadowolisz.

Kiedy w r. 1927 zorganizowałem wystawy Tosspo w Helsingforsie i w Stockholmie (w których takie grupy jak: krakowski „Jednoróg", poznańska „Plastyka", dalej „Formiści" wraz z T. Czyżewskim wogóle po raz pierwszy oficjalnie wystąpiły na terenie zagranicznym) — tenże sam surowy sędzia (T. Czyżewski, *Epoka* z dnia 17. VII. 1927) wydał o tych wystawach sąd ujemny i zarzucił m. in., że nie było tam ani prac prof. Leona Wyczółkowskiego, ani prof. Jacka Malczewskiego. Zapomniał widocznie o tem, że grafiki art. tam nie wystawiano, że Prof. Wyczółkowski od ćwierć wieku prawie obrazów nie maluje, że obrazy J. Malczewskiego, jakie byłyby do dyspozycji, t. j. wykonane po r. 1914, nie mogły wogóle wchodzić w rachubę!

W Wenecji był już prof. Wyczółkowski (6 oryginalnych rysunków z lat 1930—1931) i byli inni profesorowie — ale także jest źle. Cóż poradzić na to, że nie wszyscy artyści, przynajmniej nie wszyscy na raz, mogą być profesorami Akademji? Czy wobec tego należałoby tych, którzy tymi profesorami zostali i w samej Polsce należą do najbardziej znanych artystów (kryterjum G. Charensol'a) — stale pomijać przy organizowaniu wystaw zagranicznych?

I jeszcze ów „jeden i ten sam folklor w temacie"! O zgrozo! Gdyby tak T. Czyżewski przeszedł się po Biennale, po wszystkich pawilonach, gdyby bodaj przejrzał katalog czy ilustrowane pisma — cóżby musiał stwierdzić?

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALKA NA LEWO, FRAGMENT II.
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

Oto, że wszędzie najwybitniejsi malarze, podejmują ów obmierzły „folklor w temacie", malują charakterystyczne typy swego kraju, z życia wzięte.

Zacznijmy od Francji. Dzieła takich artystów, jak M. Asselin, A. Derain, A. Lhote, J. Marchand, A. Brouet, J. E. Laboureur — niekoniecznie i niezawsze przedstawiają np. Bretonki w ludowych kostjumach, ale przedstawiają typy rybaków, pastuchów, wieśniaków, typy wiejskie i podmiejskie etc.

To samo w Anglji: Sir George R. A. Clausen („Wielki Kowal", „Pastuch",), Stanley Spencer („Zbieracze miodu"), John Nash („Rybak") — również malują takie typy.

Jak było w Pawilonie Sowieckim, o tem można się było przekonać w Warszawie, na wystawie I. P. S., bo ten sam materjał wystawiono przedtem w Wenecji.

W Holandji: G. W. v. Blaaderen, Willy Sluiter, W. A. V. Konijnenburg, P. Van Wijngaardt, N. Eekman, Dirk Nijland (dwaj ostatni drzeworytnicy); w Belgji: C. Meunier i M. Howet; w Hiszpanji: V. Macho, J. Gutierrez Solana i A. Muñoz Degrain; Węgrzy, Szwajcarzy — też. Wszyscy oni z zamiłowaniem opracowują typy swego kraju (nie mówiąc już o pejzażu) i uznają „folklor w temacie", bo — trzebaż i to tłumaczyć? — bo w tem tkwi coś charakterystycznego, osobliwego, odrębnego, a takie rzeczy pociągają prawie każdego rzetelnego artystę.

Wolno Francuzom, Anglikom i t. d., wszystkim zacytowanym narodom — ale niewolno Polsce uznawać „folkloru w temacie". I to w tak szerokiej mierze: w Wenecji były (na 91 eksponatów) zaledwie cztery obrazy z „folklorem w temacie" — Jarockiego 1, Sichulskiego 2, Skoczylasa 1 — i Z. Stryjeńskiej cykl drobnych akwarel: „Obrzędy Ludu Polskiego".

I Żydom, wszystko jedno jakim, krajowym czy zagranicznym, nawet paryskim, też wolno malować swoje ludowe czy raczej małomiasteczkowe typy, wolno różnym Menkesom, Mané Katzom, Chagallom etc. — a artystom polskim — niewolno!

Odkądże-to temat decyduje już o wartości dzieła sztuki i stanowi kryterjum rozpoznawcze?

Wszakże w „Poezjach Formistycznych — Elektrycznych Wizjach“ (T. Czyżewski: „Zielone Oko“, Kraków 1920) czytaliśmy na początku wiersza p. t.: „Dla sztuki i życia“ takie słowa, wyrażające w lichych wprawdzie rymach i bez interpunkcji — myśl ładną, choć już trochę znaną:

Przez Formę budowa światów
Styl życia sztuki i kwiatów...

Przez: formę, a nie przez temat rodzi się styl, bez względu chyba na to, czy ktoś maluje typy ludowe, czy też ogórki, syfony lub gitary i mandoliny!

Na zakończenie głosów prasy polskiej jeszcze jeden sąd, też ujemny, ale sformułowany inaczej, z pewnym taktem:

Ogólnie, znając możliwości naszych malarzy, widzimy zbyt pobieżny wybór eksponatów. Dlatego więc, celem uniknięcia na przyszłość podobnych omyłek, przed każdą wystawą zagraniczną powinien się odbyć w gmachu wystawowym w Warszawie przegląd prac, które mają być wysłane, chociażby dlatego, żeby wystawiający artyści sami mogli zorjentować się, które ich prace przeznaczono na wystawę i mieli możność zaradzić złemu wyborowi.

W każdym razie nie może o tem decydować tylko jeden komisarz wystawy (dyrektor), który przy największych zaletach umysłu i charakteru może być omylny, a nawet — jednostronny.

Narazie, pewne jest tylko to, że miejsce Sztuki Polskiej na międzynarodowych wystawach — może być znacznie poważniejsze, niż sobie wyobrażają nasi krytycy i organizatorzy wystawy. (I. Pokrzywnicka: Wystawa Sztuki Międzynarodowej (!?) w Wenecji (*Świat*, Nr. z 16. VII. 1932, Warszawa).

Z powyższego wynika jasno: wybór eksponatów był pobieżny, a więc zły, stanowił „omyłkę“; wystawiający artyści sami nie orjentują się, co — w najściślejszem z nimi porozumieniu — przeznaczono na wystawę i dlatego powinni mieć możność na specjalnej wystawie w Warszawie (gdzie?) zapobiec złemu wyborowi, którego wspólnie z komisarzem dokonali. Jeden komisarz nic nie może, bo jak już wiemy, może być omylny i jednostronny. Więc raczej organizacyjny komitet związkowy, tak, jak to było ongi z niedoszłą do skutku wystawą w Pradze.

Ale to wszystko pewne nie jest: „Pewne (i to „na razie“) jest tylko to, że miejsce sztuki Polskiej... może być znacznie poważniejsze, niż sobie (to) wyobrażają nasi krytycy (?) i organizatorzy wystawy“!

Widać z tego, że nasz występ w Wenecji był na domiar złego jeszcze i niepoważny. *Roma locuta, causa finita*! Bez umotywowania i dyskusji, bez wskazania nazwisk tych artystów, którzy jako istotnie poważni winni byli zainaugurować nasz Pawilon w miejsce tych, których wybrał (w porozumieniu z Sekcją Plastyków Tosspo)... jeden komisarz wystawy, omylny a nawet jednostronny!

Podziwiam nietyle trafność ile śmiałość i kategoryczność *miarodajnego* sądu p. Ireny Pokrzywnickiej, opartego zapewne na długoletnich[1] studjach, badaniach, doświadczeniach, związanych chyba z organizowaniem bardzo wielu wystaw...

A. Maraini, świetny organizator wystaw, w artykule swym na temat organizacji Biennale (*Le Tre Venezie*, Venezia 1932, Nr. 5) opowiada dosadnie o tem, jakie to ma w związku z tem przykrości i trudności: Najpierw ze strony nieuniknionych malkontentów, którymi są zawsze wszyscy pominięci, a powtóre nawet ze strony artystów wybranych, którzy znów mają specjalne pretensje co do wyróżnienia ich (każdego z osobna i lepiej) etc. Cierpi się nieraz tak dalece z tego powodu, że człowiek gotów jest posłać wszystko do djabła i poprzysiąc sobie, iż nigdy już więcej nie będzie zajmował się wystawami[2]. A po pewnym czasie — znów to samo!

I mnie taki zaszczyt spotkał i spotyka, a wystawy organizowane przez Tosspo (często przy bezpośrednim moim udziale jako ich komisarza), spotykają się nieraz z protestami ogłaszanemi w prasie.

Pierwszy taki, wysoce znamienny protest, ukazał się jeszcze w r. 1927, zaraz po wystawach zorganizowanych w Helsingforsie i w Stockholmie. Pragnę uratować od zapomnienia ten charakterystyczny dokument, dlatego cytuję go tutaj w całości i dosłownie, wedle tekstu, wydrukowanego w *Gazecie Warszawskiej Porannej* (Nr. 309 z dnia 10. XI. 1927):

---

[1] Chcąc niejako uzasadnić — choćby w najskromniejszej mierze — także i moje prawo do zabierania głosu w sprawie wystaw zagranicznych, przypominam niemal przy każdej okazji, jak często od r. 1907 począwszy (VII Biennale w Wenecji), zajmowałem się temi kwestjami, pisząc o nich dość szczegółowo. Tem się tłumaczy, dlaczego tak często w ciągu tych wywodów cytuję swoje studja i artykuły, nieraz z zamierzchłej przeszłości, bo z przedwojennej jeszcze doby. Wiem przecież, że długoletnie moje studja muzeologiczne i zdobyte w nich doświadczenie, ani też praktyka, nabyta przy urządzaniu różnych wystaw (od r. 1909 począwszy), obecnie nie stanowi jeszcze także dostatecznej kwalifikacji...

[2] ...L'ostacolo degli inevitabili malcontenti, provocati dalle esclusioni... Si soffre talvolta a tal punto da mandar tutto al diavolo e giurare di non più occuparsene di esposizioni! — (L. c., str. 2).

PAWILON POLSKI W WENECJI: SALKA NA PRAWO (FRAGMENT)
(Fot. Giacomelli, Wenecja)

Reprezentacyjne wystawy sztuki polskiej. Nadzwyczajne walne zebranie Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków powzięło jednomyślnie następującą uchwałę: biorąc pod uwagę, w jakich okolicznościach mają być organizowane reprezentacyjne wystawy Sztuki Polskiej w Budapeszcie i Pradze Czeskiej, jak również charakter dotychczas urządzanych wystaw Sztuki Polskiej zagranicą, z przykrością stwierdza, że wystawy tego rodzaju nie dążą do reprezentowania całej polskiej sztuki w jej najtęższych przejawach, lecz faworyzując tylko pewne grupy, nie przyczyniają się bynajmniej do wyrobienia należytego pojęcia wśród obcych społeczeństw o wszechstronnej i istotnej wartości Sztuki Polskiej.

Na wczorajszem zebraniu artystów Tow. Zachęty Sztuk Pięknych uchwała ta została odczytana, spotykając się z gorącym aplauzem.

Następny protest pojawił się *ex re* wystawy naszej w Wiedniu, w 1928 r. Protestowali znów pominięci.

A trzeci protest wywołało otwarcie Pawilonu Polskiego w Wenecji. Pierwszy podpisał go artysta, na Biennale właśnie reprezentowany..., Zb. Pronaszko.

Skoro gromadzę w tej pracy „fakty, opinje i dokumenty", nie mogę pominąć i tego protestu, choć był kilkakrotnie już drukowany, ani też „odpowiedzi obrażonym", która również była drukowana w różnych pismach.

Najpierw tekst protestu:

Protest zrzeszeń malarskich z okazji wystawy weneckiej.

Do T-wa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych na ręce W. P. komisarza sekcji polskiej dra Mieczysława Tretera.

Wiadomość o ufundowaniu polskiego pawilonu sztuki w Wenecji przyjęło społeczeństwo z radością, jako poważną na arenie międzynarodowej placówkę propagandy naszych wartości artystycznych.

Z tem większem zdziwieniem przyjął ogół artystów fakt, że na inauguracyjną wystawę tegoroczną, mającą na weneckiej „Biennale" reprezentować najznamienniejsze cechy polskiej współczesnej twórczości plastycznej, „Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych" zaprosiło znowu tę samą grupę artystów, stale lansowanych przez siebie, innych zaś pominęło w zupełności.

Wobec powyższego faktu, podpisane zrzeszenia artystyczne protestują: przeciw przemianie polskiego pawilonu sztuki na wystawę tylko pewnych grup artystów, a ignorowaniu innych zrzeszeń, których twórczość

należy również do dorobku artystycznego odrodzonej Polski i oświadczają, że przeciwstawiać się będą wszystkimi środkami kapliczkowemu systemowi propagandowych wystaw, aranżowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych.

Za związek Polskich Artystów Plastyków: Zbigniew Pronaszko, E. Geppert. — Za Cech Art. Plastyków „Jednoróg": Jan Hryńkowski, Tad. Seweryn. — Za Zrzeszenie Art. Plastyków „Zwornik": Kazimierz Rutkowski, J. Hoffman. — Za Grupę „Dziesięciu": Teodor Grott, Vlastimil Hofman. — Za „Plastykę": Henryk Jackowski, Hannytkiewicz. — Za Związek Art. Plast. w Łodzi: S. Wegner, Helena Loria.

Do tego protestu przyłączyła się grubo później lwowska grupa „Artes", oraz „Zrzeszenie P. Art. Plastyków" w Warszawie (Al. Sarnowicz i Fr. Szwoch).

W gruncie rzeczy protest ów nie wymagał odpowiedzi, bo sprawa była jasna. Trudno przecież żądać, ażeby w sprawach dotyczących sztuki panowała jednomyślność u wszystkich, oraz, ażeby pominięci nie mieli pretensyj. Można było poprzestać właściwie na podaniu do publicznej wiadomości 17 nazwisk artystów, uczestniczących w wystawie, ażeby zadać kłam ubliżającym zarzutom co do „stałego lansowania znowu tej samej grupki artystów" i co do „kapliczkowego systemu propagandowych wystaw".

Protest jednak zdezorjentował i poruszył niektóre jednostki, dalej stojące od spraw propagandy i wystaw zagranicznych. Ukazała się np. w *Dzienniku Poznańskim* (1932, Nr. 112) taka opinja co do systemu organizacji XVIII Biennale:

System taki ma swoje dobre, ale i złe strony. Jeśli bowiem unika się tym sposobem wielu techniczno-administracyjnych uciążliwości, spowodowanych przesyłką i ocenianiem nadesłanych zewsząd prac, — jeśli przy swobodnym doborze dzieł zyskuje się na jednolitości wystawy, to jednak trzeba się liczyć z tem, że powstaną zarzuty i pretensje niezaproszonych artystów, którzy komisarza rządu przy wystawie obwiniać będą słusznie czy niesłusznie o protekcjonizm. I tak się stało. Trudno dziś przesądzać, po której stronie jest słuszność, a znając smak i doświadczenie dr. Tretera można być spokojnym, że w każdym razie urządzenie naszego pawilonu wypadło dla Polski korzystnie, choć może nieco jednostronnie. Nie zmieni to jednak faktu, że zrzeszenia artystyczne zostały zlekceważone, nawet te z których wybrano poszczególnych artystów, bo nie one o wyborze delegata decydowały. Organizacje te więc muszą bronić swych prac i domagać się, aby z ich głosem liczono się, gdy chodzi o sprawę reprezentacji sztuki polskiej zagranicą. — D.: Wystawa sztuki religijnej w Padwie i wenecka „Biennale" (*Dziennik Poznański*, 1932, Nr. 112).

„Delegaci grup" — oto nowy pomysł organizowania wystaw. Jakgdyby cudzoziemcy zwiedzający wystawę chcieli przedewszystkiem wiedzieć, kto jest delegatem jakiejś grupy (wybranym drogą głosowania, wraz z eksponatami — czy tak?).

Zaszło więc widoczne nieporozumienie, gdyż o żadnem zlekceważeniu grup czy jednostek nie mogło być tutaj mowy. Rzecz wyjaśnia najlepiej opublikowana w pismach odpowiedź na protest:

JAK ZORGANIZOWANO PAWILON POLSKI NA MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE SZTUKI W WENECJI?

W sprawie protestu niektórych związków artystów plastyków, niezaproszonych do udziału w XVIII-ej Biennale w Wenecji, Sekcja Plastyków T-wa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, na zebraniu swem w dniu 25. V. b. r. uchwaliła jednomyślnie wyrazić następującą opinję:

1. Jest rzeczą nie do pomyślenia, ażeby w jakiejkolwiek wystawie zagranicznej mogli brać naraz udział wszyscy członkowie wszystkich polskich związków. Poza tem ilość wystawców i eksponatów musi stosować się do wielkości lokalu. W Brukseli np. (1928) wystawiliśmy samych tylko obrazów i rzeźb około 300 (80 artystów), gdyż lokal był duży — 23 sal; w Wenecji mniej (91 eksponatów, 17 artystów), gdyż lokal jest mały — 3 salki.

2. Wystawy zagraniczne o charakterze propagandowym nie mogą być organizowane zapomocą „klucza partyjnego". Zaprasza się do udziału wybitne jednostki, nie zaś całe zrzeszenia. O wyborze tych jednostek decyduje nietylko wzgląd czysto artystyczny, ale i propagandowy. Sześcioletnie doświadczenie, uzyskane na 23 zagranicznych wystawach, nie pozwala nam zmieniać naszych zasad i kryterjów.

3. Charakter i wartość każdej wystawy zbiorowej — poza artystyczną wartością eksponatów — wzrasta w miarę tego, im liczba dzieł każdego z wystawców jest większa. Z tego wniosek: należy ograniczyć liczbę wystawców, a zato zwiększyć ilość ich dzieł (po 5 do 8 jednego artysty). Dotyczy to zwłaszcza wielkich wystaw weneckich. W r. 1930 brało udział w Biennale weneckiej: 1329 artystów włoskich i obcych, a w r. 1932: tylko 736. Jest to zgodne z ustalonym ostatnio programem Biennale, który obowiązuje moralnie wszystkie państwa, biorące w niej udział.

4. W Pawilonie Polskim w Wenecji wystawiają obecnie artyści z Krakowa (Ksaw. Dunikowski, Wł. Jarocki, Zb. Pronaszko, K. Sichulski, W. Weiss), Łucka (Al. Jędrzejewski), Medjolanu (M. Lednicka), Poznania (L. Wyczółkowski), Warszawy (F. S. Kowarski, H. Kuna, T. Pruszkowski, Wł. Skoczylas, Z. Stryjeńska, R. K. Witkowski), Wilna (L. Ślendziński), Zakopanego (W. Borowski, R. Malczewski) — reprezentujący tak dalece rozmaite kierunki, że zarzut „kapliczkowego systemu propagandowych wystaw" jest wręcz bezpodstawny. Nawet Francja, posiadająca 2 razy większy pawilon, uwzględnia również, jak Polska, tylko 14 współczesnych malarzy.

W cytowanem na wstępie zebraniu Sekcji Plastyków wzięli udział pp.: J. Czajkowski, K. Frycz, Wł. Jarocki, W. Jastrzębowski, T. Pruszkowski, Wł. Skoczylas, K. Stryjeński, J. Warchałowski i Komisarz Działu Polskiego XVIII-ej Biennale, M. Treter.

Takie protesty, insynuujące jednostronność, kapliczkowość, chęć lansowania grupki, słowem: złą wolę — są oczywiście bardzo przykre, ale nie należy się niemi zbytnio przejmować, gdyż jest to powszechne niemal zjawisko w wielu różnych krajach.

Przypominam tu sąd G. Charensol'a o Pawilonie Francuskim (analogiczną opinję wydał też Cipriano E. Oppi o tym pawilonie w *Nuova d'Italia,* 15. IX. 1932), który równa się silnemu protestowi. Podobnież L. Florentin w *La Suisse* (Géneve, 23. VIII. 1932) protestuje przeciw sposobowi zorganizowania sekcji szwajcarskiej; w *La Defense de l'Art* (Bruxelles, 1. VIII. 1932) ukazała się napaść na Komisarza belgijskiego, Prof. P. Lambotte'a, z powodu nieuwzględnienia jakoby przez niego odpowiednich artystów, a od protestów w sprawie Pawilonu włoskiego było aż głośno w całej Italji. Dr. Hans Fraenkel w *Berliner Rundschau* (14. VII. 1932) przypomina, że wystawa sztuki niemieckiej w Kopenhadze była bardzo dobra, a spotkała się w samych Niemczech z protestem różnych artystycznych organizacyj! To samo było z sekcją niemiecką na XVII Biennale (1930), dobrą, choć naogół źle przez prasę włoską przyjętą; protestowały koła nacjonalistów niemieckich, gdyż raził je „modernizm".

Wiadomo: rozkosz dzielona wzrasta, a dzielone z kimś cierpienie maleje. Nie jesteśmy sami!

Jak przyjęła wystawę polską opinja krytyków obcych? Przedewszystkiem trzy głosy, uzyskane przez p. G. Lawinę drogą interwiewu (ale z formułowaniem odpowiedzi na piśmie) dla *Il. Kurjera Codziennego* (Nr. 134 z 1932 r.). Cytuję je więcej jako ciekawostkę, niż jako opinję, gdyż w takich razach uprzejmość też odgrywa pewną rolę. Ale i tutaj może być stosowana nader szeroka skala.

Oto te trzy głosy:

Raffaele Calzini, znany krytyk artystyczny i znakomity literat:

„Pawilon polski objawia przed publicznością międzynarodową ekspresję sztuki młodej, niezależnej, żywej, która nie negując tradycji wielkich poprzedników, donośnym i nieśmiertelnym głosem raz jeszcze obwieszcza światu w glorji, że Polska żyje głęboko w sferach idealizmu swej aktywności dawnej i obecnej, a co najważniejsze, iż sztuka polska przedstawia sobą taką wielkość, że niema żadnej potrzeby, aby jej składać życzenia na przyszłość"!

Antonio Maraini, rzeźbiarz i krytyk, autor wielu artykułów o sztuce współczesnej: „Od szeregu lat przyglądam się występom polskich artystów w Wenecji, ale to, co dziś widzę, przeszło moje najbardziej optymistyczne przypuszczenia. Pawilon polski — to chluba waszego narodu! Dzisiejszy występ sztuki polskiej w całej swej różnorodności i oryginalności jest wielkim dowodem, że idziecie naprzód i to z wielkim rozmachem. Wierzę mocno w wielką przyszłość polskiej sztuki — gdyż dzisiejszy egzamin wysuwa ją na czoło Parnasu".

Louis Hautecoeur, Konserwator Galerji Luksemburskiej w Paryżu: „Pawilon polski to maleńka przecudowna świątynia, w której zamieszkał wielki duch bohaterskiego narodu. Pawilon polski reprezentuje niezmiernie wielki wysiłek. Dzieła wystawione świadczą równocześnie o przywiązaniu do tradycyj narodowych, które objawiały się od wieków w sztuce ludowej polskiej, jak również wykazują oryginalną koncepcję sztuki nowoczesnej i pogłębioną znajomość powszechnej sztuki świata dzisiejszego. W ten sposób sztuka polska nie zatracając swej oryginalności, zespala się harmonijnie z całą sztuką europejską".

A teraz inne głosy, prasy włoskiej; pierwszy odezwał się członek Akademji, U. Ojetti (*Corriere della Sera,* Milano, 29. V. 1932), a opinję jego wydrukowała ze swemi uwagami Fr. S. w *Kurjerze Warszawskim:*

„Polska posiada nareszcie własny pawilon w Wenecji; dobry to znak, jeśli się pomyśli, ilu to malarzy włoskich aż po koniec wieku osiemnastego, aż po Lampi'ego, Grassi'ego, i Bacciarelli'ego pracowało w Polsce z wielkim uznaniem, a ilu artystów polskich aż do Szymona Czechowicza i szczerego artysty, Tadeusza Kuntzego pracowało w Rzymie, o czem czytamy w ciekawej książce Macieja Loreta, wydanej przed czterema laty.

Po raz pierwszy dano niejako przegląd współczesnej sztuki polskiej, od najstarszych, jak osiemdziesięcioletni Wyczółkowski, jak Jarocki i Sichulski, pełni dobrego smaku i soczystości twórcy pejzażu i obrazów rodzajowych, jak Ślendziński, twardszy i bardziej stylizowany, osiągający silnemi, jaskrawemi barwami efekty malarskie na płaskorzeźbie w drzewie; zaciekawiają mięsiste, zaróżowione akty kobiece Weissa, lub uproszczone, pełne blasku krajobrazy Malczewskiego, w końcu sceny ludowe Stryjeńskiej o barwach żywych i wyraźnych. Umiłowanie grafiki ludowej, legendarnej i poetyckiej, charakterystycznej dla sztuki polskiej, przejawia się u licznych nowatorów, jak u Witkowskiego w malarstwie, a u Dunikowskiego w rzeźbie, pragnących stworzyć sztukę nawskróś narodową. (Z powyższego ustępu wynika, że Ojetti nie zgłębiwszy należycie wystawy, pomieszał nazwiska i pewne eksponaty!).

Wśród rzeźbiarzy dwuch należy wymienić: Kunę, gdy nie archaizuje i Marylę Lednicką, której „Młodzieniec" posiada rytm, pełen prostoty i pewności. Kisling, jedna z gwiazd Montparnasu, jakkolwiek od dwudziestu lat żyje w Paryżu i wystawia obecnie w sali pałacu centralnego, zalicza się do Polaków. Bardzo utalentowany i wrażliwy artysta, subtelny w rysunku, ścisły i możnaby powiedzieć — archaizujący, ciepły i prawdziwy w kolorze, czasem tylko zbyt uroczysty, gotów jest, gdy względy handlowe wymagają, powtarzać pewien swój typ kobiecy o bursztynowej cerze, o szeroko rozwartych oczach, o lśniących włosach i wązkich plecach a toczonych ramionach. W postaciach bardziej swoich zdolny wyrazić pewną melancholję, która pochodzi u niego z rasy i dobrowolnego wygnania".

Tyle Ojetti o polskich artystach na tegorocznej „Biennale"! Dość dziwnem wydać się musi, że ten świetny naogół znawca sztuki i ceniony pisarz, uchodzący we Włoszech za wyrocznię w swoim rodzaju, nie zdobył się na żadną syntetyczną charakterystykę polskiego pawilonu na „Biennale" weneckiej, jak tego należało się spodziewać. Z krótkiego bowiem na wstępie podanego streszczenia charakterystyk pawilonów innych narodów, wynika o wiele głębsze zrozumienie intencji i wartości sztuk plastycznych każdego poszczególnego narodu, aniżeli pol-

skiego. Czem się to tłumaczy, niewiadomo! — Frs.: Włoch o Pawilonie Polskim na „Biennale" w Wenecji (*Kurjer Warszawski*, 1932, Nr. 186).

Malarstwo i rzeźba Węgier ...są przejęte duchem narodowym a w niewyczerpanych źródłach swych rodzimych początków odnalazły i to, co w sztuce ogólno-ludzkie i to, co w niej stanowi poezję.

Podobnież ale bardziej wojowniczo postępuje sztuka polska, która poza tym świadomym siebie kierunkiem etnograficznym posiada pewne cechy, przypominające naszą grupę futurystów — a mianowicie w dziełach malarskich R. Witkowskiego i W. Borowskiego(!) oraz w rzeźbach Ksaw. Dunikowskiego — cechy, które świadczą raczej o pewnej surowej sile prób, ale nie o tak trudnej do osiągnięcia równowadze (Lo Duca, *Aspetti dell'Arte a Venezia*, „*Regime Fascista*", Cremona, 2. VI. 1932).

Pozostaje jeszcze Polska i Szwajcarja, które pierwszy raz wystawiają w oddzielnych pawilonach... Nie będziemy dyskutować na temat kolekcji szwajcarskiej; inne kryterja doboru (eksponatów) dałyby może w rezultacie inną sztukę, bardziej godną uwagi. Na razie, dyplomatyczna rezerwa wystarczy.

Natomiast organizacja pawilonu polskiego w Wenecji wykazała wysoce inteligentną staranność zarówno pod względem doboru, jak i rozmieszczenia eksponatów. Doborowy zbiór książek i wydawnictw perjodycznych znacznie ułatwia zwiedzającym orjentację w różnorodnych kierunkach współczesnego malarstwa polskiego.

W pracach Borowskiego: „Miasto" i „Martwa Natura" tło à la Derain zaznacza się wyraźnie wśród żywych, ciągle powracających tonacyj i akcentów szarawych, zielonych i jasno brunatnych odcieni. Akwarele Skoczylasa mają w sobie coś z barwnych druków ludowych i ze scenerji baletu rosyjskiego; wartość ich główną stanowi pierwiastek tego czegoś, co w realnem życiu nie umie zdecydować się na wybór takiej czy innej osoby lub przedmiotu. Portrety Ślendzińskiego w drzewie *en relief*, malowane olejno i temperą, wywierają, zwłaszcza w bezpośredniem zestawieniu z utworami Borowskiego, szczególnie dziwne wrażenie, jakgdyby pomysłowych a bohaterskich pomysłów jakiegoś męczennika *Trompe-l'oeil*. Ileż tu jednak w gruncie rzeczy źle zużytej cierpliwości, nieznajdującej przeciwwagi nawet w pewnej dozie istotnie dobrego smaku, którym kierował się artysta! „Muzy" Weissa posiadają wdzięk dekoracyjny, stanowczo cenny, choć nieco „pompieryczny". U Witkowskiego rażą liczne resztki futuryzmu i kubizmu, choć tak bardzo wyrafinowane, to jednak obciążone oczywistą niemczyzną; obraz Sichulskiego: „Kościółek wiejski" zyskałby daleko bardziej, gdyby wykonanie wszystkiego: drzew, architektury i t. p. nie wydawało się poniekąd jednakowo obojętne w szeroko traktowanej formie malarskiej, która chciałaby być syntetyczną, a tymczasem jest tylko schematyczną. Do najpoważniejszych eksponatów w tej sekcji należą dwa obrazy Jarockiego: „Słońce zimowe" i „Szron". W pierwszym dominującą nutę stanowi tło i perspektywa śnieżnego krajobrazu, nie wychodzącego poza ramy formuły impresjonizmu, lecz uwydatniającego niezwykłą wrażliwość malarza jako pejzażysty, godną największej pochwały. Nie można pominąć milczeniem dwóch głęboko odczutych rysunków Wyczółkowskiego: „Wisła na Pomorzu" i „Toruń".

Wśród rzeźbiarzy przodujące miejsce zajmuje niewątpliwie Henryk Kuna z grupy „Rytm". Najwybitniejszą z jego prac zdaje się być portret malarza Witkowskiego. Dwa popiersia dłuta Dunikowskiego, oznaczone NN. 72 i 74 cechuje wykonanie pełne siły wyrazu i wykwintu.

Carlo Tridenti (*Il Giornale d'Italia*. Roma, 11. VI. 1932). — Reprodukowany „Witkowski" H. Kuny.

O wiele bardziej ciekawe, dzięki swemu odrębnemu charakterowi, są Pawilony Węgier i Polski. Ta ostatnia jednak osiągnęła wyższy stopień ewolucji i wyrafinowania. Niektórzy artyści polscy zdołali wybić się ponad większość swych rodaków pozostającą jeszcze na stopniu artystycznego prymitywu. Do nich należą: Borowski, Jarocki, klasycyzujący Weiss, oryginalny Ślendziński, autor reljewów w drzewie, z których zdołał wydobyć niezwykle oryginalne efekty, malując je olejno i temperą, wreszcie Witkowski, tworzący niewątpliwie pod wpływem dobrze mu znanego naszego futuryzmu, lecz rozporządzający jednocześnie bogatą skalą własnych, indywidualnych i skutecznych środków ekspresji.

Polska trwa mniej silnie, niż Węgrzy, w granicach narodowej swej tradycji i psychologicznej i kolorystycznej.

Wanda Gorjux: *Dodici nazioni estere alla XVIII Biennale di Venezia (Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 30. VI. 1932).

Nieco zdeprymowany przechodzę do Pawilonu Polskiego i odrazu ożywiam się. Tu jest istotnie siedlisko Sztuki Pięknej; twórczość bogata i różnorodna, od starego, 80-letniego Leona Wyczółkowskiego, do nowatora Witkowskiego, z całą wdzięczną gradacją racjonalnej ewolucji. Wszyscy ci rdzenni Polacy o wiele więcej mnie przekonywują, niż ich rodak Kisling, „gwiazda" Montparnasse'u, który zajął nasz Pawilon Centralny[1].

Zwracają uwagę piękne, żywem ciałem i krwią tętniące — jak niegdyś portrety naszego Tallone'a — *Akty*, *Muzy*, *Odpoczynek*, *Brunetka* Wojciecha Weissa; żywe, czyste, ciekawe: „Siostra Franciszka" i „Portret własny" (z płaskorzeźbami w drzewie) Ludomira Ślendzińskiego, który m. in. krzepkiemi i świecącemi pracami olejnemi wystawił: „Przy fortepianie" i „Damę z parasolką", prace nacechowane zaletami koloru i głębią myśli. Oryginalny jest Tadeusz Pruszkowski, który dał dwa oryginalne „Portrety własne", — ciekawy zwłaszcza jeden, zatytułowany „Ból zębów", — oraz piękny, mocny w fakturze „Portret Starca". Sichulski i Jarocki charakterystyczne i głęboko ludzkie ilustracje polskiego krajobrazu i kostjumów ludowych. Obraz tego ostatniego „Zimowe słońce" — to dzieło które odczuwa się i rozumie od pierwszego wejrzenia.

Znakomity jest również dział rzeźby. Ksaw. Dunikowski, nowator o wybitnie narodowym, a jednocześnie indywidualnym charakterze, jakkolwiek kuszą go nowe drogi, właśnie dzięki temu charakterowi nie przekracza miary. Podoba mi się on bardzo w silnej „Głowie Mickiewicza" (w drzewie) oraz w kilku bronzach wykonanych z afektem.

---

[1] Salka Kislinga w pawilonie włoskim niepokoiła wciąż krytyków i każdy z nich prawie przypominał, że jest to „dopełnienie" Pawilonu Polskiego. Nie wszyscy jednak okazali się zwolennikami sztuki tego artysty. Gherardo Vera (w *Le Grand Monde*, Paris, 1932, V) pisze, że wystawa Kislinga „detonuje widza". A stary Meier Graefe pisał (*Frankf. Ztg.* 6. X. 1932): Was Kisling, der einen ganzen Raum mit seinen Jünglingen und Mädchen aus schlecht angerauchtem Meerschaum füllt, mit Italien zu tun hat, ist mir verschlossen geblieben.

Wielką siłą ekspresji i modelunku odznaczają się prace H. Kuny zwłaszcza wspaniały „Portret artysty-malarza R. K. Witkowskiego", wdziękiem zaś jak zwykle „Portret hrabiny Orvietty Borromeo" Maryli Szczytt-Lednickiej, w którym odnajduję całą słodycz „Św. Franciszka" wystawionego w Padwie, oraz wdzięczny i pewny rytm, który wybitna rzeźbiarka powtarza również w bronzie p. t. „Młodzieniec". — Augusto Paci-Perini („*Artista Moderno*", Torino, 26. VII. 1932).

Abstrahując od zamieszkałego w Paryżu Kislinga, twórczość ogółu artystów polskich przejawia nazbyt jeszcze indywidualne cechy namiętnego ekspresyjnego poszukiwania wyrazu dla własnego temperamentu, by można było dziś już zdefinjować ją z należytą ścisłością. Wysuwa się tu naprzód mistrz silnego i rozgłośnego realizmu Jarocki, następnie pejzażysta stylizator o wybitnie lokalnym charakterze — Rafał Malczewski — wreszcie Sichulski, pejzażysta również, przejawiający w swej twórczości niemniej głęboko odczute momenty. Namiętność, z jaką Jędrzejewski, niezależny uczeń zwolennika ożywczych reform, jakim jest Pruszkowski, pragnie tchnąć swego ducha w skromne zaułki, przeciwstawia się drobiazgowej, cyrklem wymierzonej skrupulatności rysunku figur Ślendzińskiego. Obok charakteru super-realistycznego — znanego pochodzenia — dzieł Witkowskiego, rzuca się w oczy siła ekspresji Kowarskiego, przejawiona zwłaszcza w jego krajobrazach.

Wszystko to są rzeczy, które na równi z kontrastem między rzeźbami o energicznym wyrazie Dunikowskiego a takiemiż dziełami, bardziej refleksyjnemi i dekoracyjnemi Kuny — jeśli przyczyniają się do zdefinjowania pewnych wybitnych rysów, godnych podkreślenia, to jednak niezawsze ułatwiają rozpoznanie ogólnej intonacji (og. nastawienia): t. zn. nie sprzyjają wyrobieniu sobie przeświadczenia o tym ogólnym charakterze sztuki, który Polska, obecnie już na zawsze stały gość Wenecji, chciała dać poznać w tym pierwszym swoim występie. Ugo Nebbia: *Gli Stranieri alla Biennale Veneziana* (*Lidel* — Sierpień 1932, str. 12) — Artykuł zdobią reprodukcje z dzieł Borowskiego, Malczewskiego i Witkowskiego.

Polska po raz pierwszy wystąpiła we własnym pawilonie, w którym oglądamy dzieła sztuki nowej, nowszej i najnowszej. I tu, jak wszędzie, daje się odczuć ten sam błąd koncepcji. Nie chce się zrozumieć, iż sztuka nie może ulegać podziałowi na starożytną, nowożytną, ultra-nowożytną, futurystyczną, awangardową, lub jakąkolwiek inną, o różnych nazwach kończących się na ...izm.

Sztuka pozostaje jedna jedyna po wsze czasy, zmianom podlegać mogą jedynie sposoby jej przejawiania się, środki techniczne, jakiemi rozporządza, lecz nigdy wartość wewnętrzna, która jej tworom daje życie, życie trwające poprzez wieki.

Brak tu pjoniera sztuki polskiej, Mojżesza Kislinga; dzieła jego znajdują się w pawilonie italskim i wypełniają całkowicie salę Nr. 39, lecz o jego daremnych wysiłkach mówiłem już w numerze lipcowym. Godne uwagi są rzeźby Ksawerego Dunikowskiego, zwłaszcza „Studjum głowy mężczyzny". Nicola J. Alexandrescu (*Vita Femminile* — Roma, VIII. 1932). — Reprodukowany obraz Ślendzińskiego „Przy fortepianie".

Sztuka polska, po raz pierwszy występująca we własnym pawilonie, nie wykazuje ani ściśle określonych tendencyj ogólnych, ani wybitnych artystycznych indywidualności. Znajdujemy tam znaczną ilość prac o charakterze — w pewnem znaczeniu — folklorystycznym, niepozbawionych właściwej temu rodzajowi wady nadużywania prymitywnych, jaskrawych barw sztuki ludowej, wady, którą spotykamy też u Węgrów, oraz wiele naśladownictwa sztuki francuskiej i niemieckiej. Echo włoskie może rozpoznaje się w poszukiwaniach plastycznych Borowskiego, a pewne aspiracje modernistyczne, nie dość wyraźnie określone w dziełach R. Malczewskiego. Portrety w rzeźbie Ksawerego Dunikowskiego, pełne gwałtownej, wybujałej fantazji, budzą zainteresowanie swemi raczej literackiemi niż czysto plastycznemi wartościami. (Alberto Spaini. „*Resto del Carlino*, Bologna, 1. IX. 1932).

Dla Polski wystawa tegoroczna urządzona w Wenecji po raz pierwszy we własnym Pawilonie ma charakter czysto inauguracyjny. Wobec tego, jak głosi tekst katalogu, nie może ona ograniczać się do którejkolwiek ze szkół lub grup, wyodrębnających najwybitniejszych swych przedstawicieli, lecz pragnie dać ogólny — syntetyczny i zarazem analityczny — obraz sztuki polskiej — dla przejawienia jej pełnej żywotności w różnorodności jej dążeń i kierunków.

W rzeczywistości wszystko w tym artystycznym zespole jest nastrojone na ton wybitnie narodowy; pejzaże i postacie Jarockiego, Sichulskiego, R. Malczewskiego, Pruszkowskiego, Weissa, Ślendzińskiego świadczą o wyraźnej chęci — czy to na drodze dobrze zrozumianego impresjonizmu, czy to poprzez bardziej refleksyjne studja i poszukiwania — nie bez pewnych świeżych wpływów tu i ówdzie — nakreślenia w sposób jasny i pełen smaku, pewnych scen i typów odrębnych. Lecz są i inni także artyści, którzy tej chęci nie mieli, czy też nagięli ją gwałtem do pewnych dziwactw malarskich, pozbawiających ich dzieła ciepła szczerości i siły przekonywującej: Tak np. prace Borowskiego wzbudzają niesmak, rysunek Stryjeńskiej, razi geometryczną oschłością, Pronaszko wykazuje dorywczą powierzchowność i brak sprawności technicznej, a Jędrzejewskiemu, nie mówiąc już o innych, brak poczucia rzeczywistości. Z pośród rzeźbiarzy wspomnimy jedynie Henryka Kunę, autora z wdziękiem modelowanych figur.

Ciekawe dopełnienie wystawy polskiej stanowi 39 sala „Pałacu Italji", poświęcona twórczości Mojżesza Kislinga, Polaka, zamieszkałego od 20 lat na Montparnassie.

Giuseppe Bigaglia (*La Festa*, Milano, IX. 1932). — Reprodukowana „Atalante" Kuny.

Większą różnorodnością i pełnią życia tchną dzieła nielicznej polskiej grupy, na czele której stoi istniejące oddawna stowarzyszenie „Sztuka", wierne plein-air'owi i impresjonizmowi. Reprezentowana jest tu również grupa najmłodszych, negujących impresjonizm i usiłujących zastąpić go wytartemi do ostatniej nitki reminiscencjami klasycyzmu. Znacznie wyraźniejsze i precyzyjniej określone dążenie przejawia inna grupa — która sama przezwała się „Rytmem" — usiłująca drogą syntetycznej zwięzłości wydobyć prostotę o charakterze oryginalnym, oraz nadać szlachetny ton linji — własnej, śmiałej stylizacji. Z pośród tej ostatniej grupy wymieńmy: Eugenjusza Zaka, Borowskiego, Skoczylasa, oraz rzeźbiarza Henryka Kunę. Guido Marangoni: *La XVIII Mostra Biennale di Venezia, II. Gli artisti stranieri* (*La Cultura Moderna*, Roma, A. XLI. Nr. 11; XI. 1932).

Inny nowy pawilon, to Pawilon Polski, która nareszcie nie wystawia już w gronie obcych. Wł. Jarocki, K. Sichulski, W. Weiss — reprezentują kierunek sztuki XIX w. Dalej słynna grupa „Rytm", walcząca z impresjonizmem. Ową buntowniczą grupę, zawsze ciekawą w swych przejawach, dążących do uproszczenia linji i do syntezy wyrazu przez wyrazistość rysunku, reprezentują: W. Borowski, Z. Stryjeńska, Wł. Skoczylas i in.

Federico Binaghi: *Alla XVIII Biennale di Venezia. I Padiglioni stranieri* (*Cronaca Prealpina* — Varese, 2. XI. 1932).

Pozatem R. Dupierreux w *Le Soir* (Bruxelles, 6. V. 1932) poświęcił Polsce osobny pochlebny artykuł, *Het Vaderland* (Haga, 8. VI. 1932) zajmuje się głównie Ślendzińskim, *Progresso Italo-Americano* (N. York, 29. IV. 1932) krótko a dobrze wspomina o Polsce, a L. Florentin (odsądzając od wartości własny pawilon szwajcarski — *La Suisse*, Genève, 23. VIII. 1932) — pisze o naszym Pawilonie: *Il est parfaitement organisé*, stwierdza, że eksponaty polskie należą do najlepszych na wystawie weneckiej i osobno podnosi jako doskonały pomysł ustawienie stołów i siedzisk (krytych lnianą tkaniną) i wyłożenie na stole ciekawych artystycznych publikacyj.

Carlo Carrà (w *Ambrosiano*, Milano, 28. IV. 1932) zauważa, że pawilony obce są naogół liche, a do chlubnych wyjątków zalicza: Francję, Austrję, Anglję i Polskę.

W Archiwum Tosspo znajduje się około 300 wycinków z prasy obcej, głównie włoskiej. Przeważnie są to drobne wzmianki, czasem notatki, rzadziej dłuższe ustępy lub artykuły specjalnie Polsce poświęcone. Często są to streszczenia wstępu do katalogu sekcji polskiej. Tem się tłumaczy np. wymienianie Zaka jako wystawcy, choć go na wystawie nie było: był on wspomniany tylko we wstępie, jako jeden z założycieli grupy „Rytm".

Naogół prasa włoska w tym roku bardzo mało zajmowała się sztuką obcą, a prawie wyłącznie swoją własną, głosząc jej supremację nad innemi (por. Dino Bonardi: *Supremazia del l'arte italiana, Sera*, Milano, 29. IV. 1932).

W konsekwencji, połów obszerniej wyrażonych opinij włoskich o naszej sztuce nie jest zbyt obfity[1].

Na zakończenie przeglądu prasy — jeszcze krótka a typowo u Niemców serdeczna wzmianka o Polsce w monachijskiej *Die Kunst* (1932, Nr. 1, Oktober): *In der polnischen Abteilung schimmern grellbewegte Farbenmassen, ohne einen besonders rühmlichen Einzelgänger.* — I już; z polskich eksponatów reprodukuje krytyk, Hermann Uhde-Bernays, tylko obraz Wł. Jarockiego: „Zimowe słońce". Krytyk ten twierdzi, że z jedynym wyjątkiem Austrji — „i może jeszcze Szwajcarji(!)" — wszystkie inne państwa były tym razem w Wenecji źle reprezentowane. Otóż sekcja szwajcarska, wedle powszechnej zgodnej opinji, była stanowczo... najgorsza.

* * *

W tym zbiorze dokumentów, faktów i opinij nie powinno zabraknąć jeszcze jednego dokumentu, a mianowicie oficjalnego pisma sekretarza gen., A. Marainiego, skierowanego po zamknięciu Biennale na ręce Komisarza Pawilonu Polskiego (przekład z jęz. franc.):

Wenecja, 4 grudnia 1932.

Panie Komisarzu! Pierwszego listopada nastąpiło zamknięcie XVIII-ej Biennale — spieszę więc z przesłaniem Panu pierwszych ścisłych danych co do rezultatów tej wystawy.

Liczba zwiedzających była w tym roku wyższa, aniżeli w r. 1930, gdyż wzrosła do 250.000 osób.

Sprzedaż eksponatów, przeciwnie, spadła nieco w porównaniu z r. 1930; osiągnięto łączną kwotę: 1,150.000 lir. it. Jednakowoż, jeśli się zważy trudności ekonomiczne i finansowe tego kryzysowego roku, a zarazem wzrost wartości pieniądza, trzeba uznać, że ta lekka różnica nie oznacza jeszcze wcale wydatnego spadku w tradycji Biennale.

Inne ważne manifestacje artystyczne uzupełniły wystawę malarstwa, rzeźby i grafiki, gdyż Biennale zainicjowała i zorganizowała trzy międzynarodowe festivale: poezji (w lipcu ub. r.), sztuki kinematograficznej (w sierpniu), oraz muzyki (we wrześniu). Wszystkie trzy festivale miały ogromny sukces, zarówno jak Kongres Sztuki Współczesnej, który odbył się po inauguracji wystawy i w którym Pan brał tak wydatny udział.

Zarówno prasa włoska jak i zagraniczna śledziły z największem zainteresowaniem XVIII Biennale przez sześć miesięcy jej trwania i uznała, że, w porównaniu z poprzedniemi, doniosłość Biennale wzrosła, oraz że odtąd zajęła ona miejsce pierwszorzędne wśród imprez całego świata artystycznego.

Będzie mojem staraniem podtrzymywać zawsze na tym samym poziomie tę piękną imprezę, w której mam przyjemność współpracować z Panem Komisarzem.

Spodziewam się, że zorganizowanie udziału Polski będzie ponownie powierzone Pańskiemu autorytetowi

---

[1] W związku z Biennale ukazały się też moje artykuły o sztuce polskiej w *Piccolo della Sera* (Trieste, 19. IV. 1932), w *Gazzetta di Venezia* (obszerny wywiad — 21. IV. 1932), oraz o T. Pruszkowskim, *ex re* nabycia jego obrazu przez króla włoskiego, w *Il Gazzettino* (Venezia, 30. VI. 1932). Ponadto artykuły o L. Wyczółkowskim (na podstawie dostarczonego materjału — przez E. C.) w *Lavoro Fascista* (30. VI. 1932) i w *Corriere Padano* (30. VII. 1932), p. t.: *Leone Wyczolkowski — il nestore dell'arte polacca.* Niezależnie od tego prasa włoska została zasilona innemi materjałami, dotyczącemi sztuki polskiej, a zwłaszcza fotografjami, w dużej ilości.

i Pańskiej kompetencji, i żywię przekonanie, że w ten sposób uda się nam osiągnąć cel, do którego zmierzamy.

W związku z tem pozwalam sobie przypomnieć Panu zebranie Komisarzy pod przewodnictwem Prezesa Biennale J. E. hr. Volpi'ego di Misurata, oraz zasady, które tam jednogłośnie ustalono i przyjęto.

a) Wystawiać prace wyłącznie artystów zaproszonych,

b) Zapraszać niewielu artystów o wybitnem znaczeniu, o wyraźnie nowoczesnym kierunku *(tendances modernes)*.

Rzecz jasna, że te zasady będą stosowane do wszelkich manifestacyj artystycznych, inicjowanych przez Biennale, t. j. do imprez muzycznych, kinematograficznych etc., które uzupełniać mają imprezy z dziedziny malarstwa, rzeźby i grafiki.

W ten sposób Wenecja będzie w stanie dać rzeczywiście wszystkim gałęziom sztuki i wszystkim narodom możność spotkania się i zaprezentowania, w syntezie, charakterystycznej ewolucji smaku dzisiejszej doby.

Co do zamiarów na przyszłość, postaram się nawiązać z Panem stały kontakt i przysłać Panu możliwie rychło regulamin XIX Biennale, a następnie zobaczyć się z Panem osobiście i uzgodnić wszystko także ustnie.

Tymczasem przesyłam Panu wykaz sprzedaży eksponatów w pawilonach zagranicznych[1], zapewniając gorąco, że sukces artystyczny i moralny Polskiego Pawilonu przerasta o wiele sukces finansowy i że w konsekwencji nie należy przypisywać zbytniego znaczenia tym skromnym cyfrom.

Rad jestem ogromnie, mogąc Pana zapewnić, że Sekcja wystawy, którą Pan zorganizował, była uważana zarówno przez krytykę jak i przez zwiedzających za jedną z najbardziej interesujących na XVIII Biennale.

Mam zaszczyt przesłać Panu, imieniem Biennale, jej Prezydjum, oraz oficjalnych władz rządowych — wyrazy najżywszej wdzięczności za ten szczęśliwy rezultat, osiągnięty dzięki... etc.

Ze swej strony, w imię dobrej przyjaźni, która łączy nas i nasze kraje, proszę o przyjęcie wyrazów etc.

Sekretarz Generalny:
(—) *Antonio Maraini.*

* * *

Ostatecznym dokumentem, rzucającym odpowiednie światło na zarzut stałego lansowania przez Tosspo zawsze tej samej „grupki" artystów, oraz kapliczkowego jakoby systemu aranżowania wystaw — o czem czytaliśmy w „Proteście" — będzie spis wystaw, urządzonych dotąd przez Tosspo, oraz wykaz tych artystów, którzy dotąd w owych wystawach uczestniczyli.

WYSTAWY ZORGANIZOWANE PRZEZ „TOSSPO".

Oprócz 2-ch wystaw muzycznych (Genewa i Frankfurt n. M. — 1927) oraz 2-ch wystaw książek i opraw (Lipsk 1927 i Paryż 1931), Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych zorganizowało dotąd następujące wystawy artystyczne:

1927 — Helsingfors (malarstwo i grafika ludowa)
1927 — Stockholm (malarstwo i grafika ludowa)
1927 — Florencja (grafika)
1927 — Paryż (tkaniny)
1928 — Wiedeń (Mal., rzeźba, grafika, kilimy, książki)
1928 — Budapeszt (Mal., rzeźba, grafika, kilimy, książki)
1928 — Amsterdam (Mal., rzeźba, grafika — IX Olimpjada)
1928 — Bruksela (Archit., mal., rzeźba, kilimy i tkaniny, książki)
1929 — Haga (Archit., mal., rzeźba, kilimy i tkaniny, książki)
1929 — Amsterdam (Archit., mal., rzeźba, kilimy i tkaniny, książki)
1929 — Philadelphia (Grafika)
1929 — Zurich (Grafika)
1930 — Londyn (grafika)
1930 — Tokjo (grafika)
1930 — Gdańsk (Mal., grafika, figurki zakop., tkaniny, książki i oprawy)
1930 — Bukareszt (Mal., grafika, figurki zakop., tkaniny, książki i oprawy)
1931 — Kopenhaga (mal., rzeźba, grafika, kilimy, książki)
1931 — Padwa (sztuka kościelna)
1931 — Genewa (Mal., Bractwo św. Łukasza i Szkoła Warsz.)
1931 — Philadelphia (Grafika)
1931 — Paryż (Międzyn. Wystawa Teatralna — Scenografja Polska)
1931 — Chicago (Grafika)
1932 — Montevideo (grafika, wspólnie z I. P. S.).
1932 — Wenecja (XVIII Biennale — mal., rzeźba, publikacje art.).

UDZIAŁ ARTYSTÓW W WYSTAWACH „TOSSPO".

W 24 wystawach (poza 2-ma wystawami muzycznemi i 2-ma wystawami książki), zorganizowanych dotąd przez Tow. Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, brali udział — względnie byli reprezentowani — następujący artyści plastycy (architektura, rzeźba, malarstwo, grafika, sztuki dekoracyjne):

Arct E.
Axentowicz T.
Axer O.
Bardzińska
Bartłomiejczyk E.
Bartoszewicz Włod.
Berezowska-Wolska M.
Bielecki Wł.
Bielska L.
Bocheński J.
Bojańczyk Z.
Borowski W.
Boruciński M.
Boznańska O.
Brandel K.
Brodacka M.
Brukalscy B. i St.
Brzozowski K.
Bukowska H.
Bylina M.
Chełmońska W.
Chełmoński J.
Chrostowski St.
Chwistek L.
Cieślewski T. (junior)
Cukierówna A.
Cybis B.
Cybulski T.
Czajkowski J.
Czajkowski St.
Czernicka
Czerwiński E.

[1] Polska sprzedała eksponatów za 5.280 lir.; inne państwa: Francja — 47.024; Węgry — 22.866.25; Belgja — 14.750; Hiszpanja — 9.000; Holandja — 8.255; Stany Zjedn. A. P. — 4.432.50; Austrja — 4.000; Anglja — 2.982; Sowiety — 2.200; Szwajcarja — 2.000; Danja nie sprzedała nic.