

ARTYSTYCZNA REKONKWIŚTA

SZTUKA W MIĘDZYWOJENNEJ POLSCE I EUROPIE

IRENA KOSSOWSKA

ARTYSTYCZNA REKONKWISTA

SZTUKA W MIĘDZYWOJENNEJ POLSCE I EUROPIE

Recenzent

prof. dr hab. Tomasz Gryglewicz
prof. dr hab. Lechosław Lameński

Redaktor wydania

Ewelina Gajewska

Projekt okładki

Rafał Kossowski BIAŁY KOS

Na okładce wykorzystano reprodukcję obrazu: Massimo Campigli, *Kobieta przy fontannie*, 1929, © De Agostini Picture Library /
/ A. De Gregorio / Bridgeman Images / PhotoPower

Indeks

Grażyna Grochowiak

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/ /HS2/00300

Publikacja powstała dzięki finansowemu wsparciu Fundacji Lanckorońskich



FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

Printed in Poland

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2017

ISBN 978-83-231-3915-7

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87–100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87–100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwo.umk.pl

Wydanie pierwsze

Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

SPIS TREŚCI

OD AUTORKI / 7

I. ZWROT KU PRZESZŁOŚCI / 19

- Włochy / 23
- Niemcy / 31
- Francja / 41
- Nowy klasycyzm / 53
- Nowy realizm / 64

II. TRZY TOTALITARYZMY / 67

- „Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził”. Sztuka radziecka w Warszawie 1933 r. / 69
- „Drogie słowo »Ukraina«”. Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej w Warszawie 1934 r. / 88
- „Ku szczęściu narodu”. Sztuka *ventennio fascista* w Warszawie 1935 r. / 96
- „Artysta musi być polityczny!”. Rzeźba niemiecka w Warszawie 1938 r. / 117

III. ROZPAD IMPERIUM / 135

- Po upadku monarchii austro-węgierskiej. Wystawa współczesnej sztuki austriackiej / 137
- Artystyczne samookreślenie nowych państw narodowych / 150
 - Czechosłowacja / 150
 - Rumunia / 153
 - Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców / 155
- W przededniu wojny. Sztuka Królestwa Węgier w warszawskiej Zachęcie / 159

IV. TRADYCJA ŁACIŃSKA. KONTYNUACJA I KONTESZTACJA / 181

- „Mały wielki kraj”. Idiomy tożsamości w sztuce belgijskiej / 183
- Realizm holenderski / 200
- „Szlachetny klasycyzm”. Francuska rzeźba międzywojenna / 202

V. KRAJE BASENU MORZA BAŁTYCKIEGO / 223

- Aura Północy. Paradygmaty sztuki duńskiej / 225
- Polityka kulturalna na Litwie / 250

Łotewskość. Etnosymbolizm i neorealizm w sztuce / 252
Estońskość. Między „chłopskością” a „późnym impresjonizmem” / 270

VI. WYSPIARSKI GUST / 291

Sztuka Anglii, Walii, Szkocji i Irlandii w Warszawie 1939 r. / 293

VII. POLSKIE IDIOMY REALIZMU. LUSTRZANE ODBICIA CZY MUZEALNE WZORY? / 319

Tadeusz Pruszkowski. Zapomniany neohumanista / 321

„Realizm szlachetny”. Polska szkoła malowania / 346

Realizm wielowariantowy / 376

Tradycja polskiego realizmu / 385

Sztuka narodowa / 390

Meandry neorealizmu. Emulacja czy persyflaż? / 393

VIII. NIEROZSTRZYgniĘTE KWESTIE. WIELKI STYL CZY CHYBIONA PROPAGANDA? / 427

Mit Marszałka / 429

Malarstwo historyczne. Utracona formuła patosu / 439

IX. DIALOG Z DAWNYMI MISTRZAMI / 453

Parafrazy w sztuce sakralnej / 455

Zmodernizowany mediewizm / 459

Polskie interpretacje / 467

„Nowy człowiek”. Zgłębianie pamięci kulturowej / 475

KODA. NARODOWA ODRĘBNOŚĆ CZY AUTARKIA KULTUROWA? / 497

WYBRANA BIBLIOGRAFIA / 505

SPIS ILUSTRACJI / 511

SUMMARY / 535

INDEKS OSÓB / 541

OD AUTORKI

Idemptitas est mater societatis.
Wincenty Kadłubek

Skąd pomysł napisania książki o międzywojennych dekadach i powierzenia jej patronatowi Wincen- tego Kadłubka? – należałoby spytać na wstępie. Na temat lat 20. i 30. XX w. opublikowano już niejed- ną wnikliwą rozprawę, odsłaniającą dziejową prawdę ukrytą pod naskórkiem historycznych faktów, zmieniających w szybkim tempie kształt politycznej mapy Starego Kontynentu. Niejeden autor roz- winął też myśl Kadłubka o poczuciu tożsamości jako spoiwie wspólnoty i niezbywalnym trzonie jej istnienia; sentencję szczególnie dobrze przylegającą do politycznych i kulturowych trendów w mię- dzywojennej Europie. A jednak ta krótka epoka stanowi nieustające wyzwanie dla historiografów stu- diujących antagonizm między awangardowym progresywizmem a restytucją norm przeszłości, mię- dzy uniwersalistycznym imperatywem a poszukiwaniem korzeni własnej tożsamości.

Nieodrodnym synem czasu dzielącego dwie wojny światowe był Bruno Schulz, pisarz, malarz i rysownik żyjący na peryferiach kontynentu, postrzegający europejską kulturę i wydarzenia współ- czesności z perspektywy prowincjonalnego Drohobycza. To Schulz najtrafniej uchwycił i najbardziej poetycko wyraził ideę przenikania się przeszłości i terażniejszości, modelowania obrazu przeszłości przez pryzmat współczesnych dążeń oraz rezonansu, jaki historyczne doświadczenia wywołują we współczesności. Recenzując książkę Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Pod Belwederem* (1936), po- święconą nieżyjącemu już Józefowi Piłsudskiemu, tak Schulz pisał o współistnieniu tych dwóch wy- miarów czasu:

Jak w magicznym portrecie ukazuje Kaden, jak historia ucieleśnia się, wchodzi w kość i krew człowieka, rozgałęzia się w intymnej, wzruszającej ludzkości. I za chwilę rysy indywidualne rozchodzą się i rozwiązu- ją w portrecie i z głębi wynurza się groźna i niezgłębiona twarz historii [...] człowiek staje się mitem, a mit człowiekiem. Identyfikacja człowieka i sprawy staje się tak zupełna, że dzieje przechodzą w ucieleśnioną charakterologię, i o tej charakterologii mówi autor nie w terminach retrospekcji, ale w dynamicznych ter- minach tworzącej się, żywej historii. Dlatego książka ta jest nie tylko rozpamiętywaniem o wielkim mężu, ale jest przyczynkiem do kodeksu tworzącej się historii, jest słownikiem współczesnego czynu narodowego, wokabularzem twórczych sił dziejowych¹.

To refleksja Schulza o nierozzerwalnym splocie przeszłości i dnia dzisiejszego, indywidualnych losów i dziejów narodu, podobnie jak myśl Kadłubka o istocie zbiorowej tożsamości – idei zasadniczej dla procesu formowania się i umacniania państw narodowych na zredefiniowanym po Wielkiej Wojnie Starym Kontynencie, skłoniły mnie do skoncentrowania badań na sztuce i krytycznym dyskursie lat 20. i 30.² Pomocny w namyśle nad tym materiałem był współczesny aparat pojęciowy, wprowadzono-

1 Bruno Schulz, *Pod Belwederem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 30, s. 571.

2 Prócz grantu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”, sfinanso- wanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (2013–2016), materiał zawarty w książce został zgromadzony podczas stypendial- nych pobytów w Bogliasco Research Center, Genua (Bogliasco Foundation, 2015), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium (Deutscher Akademischer Austausch Dienst DAAD, 2011), National Humanities Center, Research Triangle Park, NC, USA (2010),

ny przez tak znaczących teoretyków historiografii jak Maurice Halbwachs, Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Benedict Anderson, Aleida i Jan Assmann, Trutz von Trotha i Paul Ricoeur. To z ich opracowań zostało zapożyczony instrumentarium pozwalające na studiowanie fenomenów kolektywnej pamięci i narodowej tradycji, zjawisk istotnych dla narracji protagonistów międzywojennej sceny artystycznej.

W biegu historii dwudziestolecie międzywojenne to czas intrygujący ze względu na procesy emancypacji kilku niesuwerennych do 1918 r. narodów europejskich i wiele nowo pojawiających się, a także odradzających po latach zjawisk społeczno-politycznych i kulturowych. Te dwie zaledwie dekady to lata brzemienne w skutki, które zadecydują o geopolitycznych i geokulturowych podziałach w Europie po 1945 r. To zarazem czas zasługujący na analizę nie tylko w perspektywie skutków i przyczyn – reakcji na trendy zaistniałe przez I wojnę światową oraz genezy zdarzeń następujących po wybuchu II wojny światowej. Ponownego oglądu wymaga wciąż sieć artystycznych relacji, gęstniejąca na nowo zarysowanej mapie kontynentu, podobnie jak formujący się wówczas tradycjonalizm, postrzegany z innej niż zachodnioeuropejska perspektywy, z punktu widzenia twórców i komentatorów czynnych w peryferyjnych wobec Paryża, Rzymu i Berlina ośrodkach Europy Środkowo-Wschodniej. Namysłu i rewaluacji wymagają przede wszystkim diagnozy tych krytyków i teoretyków sztuki, którzy poddali się dominującej na politycznej scenie tendencji do umacniania poczucia tożsamości poszczególnych nacji, a tym samym zajęli pozycje opozycyjne wobec uniwersalistycznych ambicji, ponadnarodowych i transetnicznych aspiracji awangardy. Ześrodkowanie pola badawczego na zaniedbywanej dotychczas w zachodniej historiografii sztuki strefie Europy Środkowej jest interesujące także ze względu na możliwość ukazania recepcji sztuki państw totalitarnych ze strony komentatorów ulokowanych w strefie buforowej między Wschodem a Zachodem, szukania konwergencji i dywergencji ich stanowisk z opiniami niemieckich, rosyjskich, brytyjskich czy amerykańskich badaczy kultury bolszewizmu, faszystów i nazizmu³.

U podstaw prezentowanej książki leży więc asymetria między zaangażowaniem historyków sztuki i kulturoznawców w studia nad radykalną awangardą a badaniami nad nurtami tradycjonalistycznymi, w dużej mierze deprecjonowanymi w mainstreamowej historiografii, często postrzeganymi jako tendencje paseistyczne i wrogie wobec progresywnych idiomów modernizmu⁴. Marginalizowanie zagadnień sztuki figuratywnej wynikało w głównej mierze z przeakcentowania rewolucyjnego etosu awangardy, a w Europie Środkowo-Wschodniej – także z wieloletniej awersji do spuścizny realizmu socjalistycznego. Stąd *Artystyczna rekonkwista* została napisana z myślą o przywróceniu właściwych proporcji między tradycjonalizmem a paradygmatami modernizmu, a także w celu rozszerzenia pola badawczego oglądu na środkowo- i wschodnioeuropejski kontekst interpretacyjny, nieobecny w podstawowych opracowaniach figuracji lat 20. i 30.⁵

Rzymie (Fundacja Lanckorońskich, 2009), Institute national d'histoire de l'art, Paryż (2008, 2007) oraz Henry Moore Institute, Leeds (Henry Moore Foundation, 2003).

3 Elementy wspólne dla sztuki oficjalnej w państwach totalitarnych oraz w demokratycznych społeczeństwach Europy (Francja, Anglia, Portugalia, Holandia, Belgia), a także w Stanach Zjednoczonych, Meksyku i Ameryce Łacińskiej podkreślił Edward Lucie-Smith w przekrojowym opracowaniu *Art of the 1930s. The Age of Anxiety* (London 1985). Debaty dotyczące przejawów tożsamości narodowej w sztuce, jakie toczyły się w krajach środkowo- i wschodnioeuropejskich, zostały omówione w publikacjach badaczy litewskich, łotewskich, estońskich, polskich, czeskich, węgierskich, chorwackich i rumuńskich, do których odwołuję się w dalszych rozdziałach książki.

4 Obszerna literatura dotycząca niemieckiej Nowej Rzeczowości (którą przywołuję w rozdziale *Zwrot ku przeszłości*) stanowi w tym względzie wyjątek.

5 W polskiej literaturze dotyczącej tradycjonalistycznego nurtu w międzywojennej sztuce również brakuje odniesień do pozostałych krajów regionu: Katarzyna Nowakowska-Sito (red.), *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, 1922–1932*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa 2001); eadem (red.), *Wyprawa w dwudziestolecie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa 2008); Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2004); eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa 2012); Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa 2006); Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939* (Warszawa 2006); Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (red.),

Złożona problematyka reinterpretacji idiomów neorealizmu i neoklasycyzmu, uformowanych na wschodnich peryferiach Starej Europy, nie została podjęta w publikacjach o przekrojowym charakterze, takich jak *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939*; *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*; *Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*; *Modern Art Despite Modernism* oraz *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*⁶. Także najnowsze wydawnictwa z tego zakresu – katalogi towarzyszące wystawom *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”* i *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, nie zawierają odniesień do sztuki środkowoeuropejskiego regionu⁷. Chociaż wiele opracowań poświęcono tematyce włosko-niemieckich relacji kulturalnych w latach 20., czego przykładem jest m.in. katalog ekspozycji *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*⁸, brakuje wciąż naukowej syntezy pokazującej całą konstelację kontaktów i oddziaływań między tradycjonalistycznymi środowiskami we Włoszech, Niemczech i Francji a twórcami w poszczególnych krajach Europy Środkowej, tworzącymi narodowe, etniczne, lokalne i wernakularne idiomy neorealizmu i neoklasycyzmu przez hybrydyzację zachodnich wzorców⁹.

Wprawdzie *Artystyczna rekonkwista* funkcji kompensacyjnej w tym względzie nie spełnia, lecz wskazuje jedną z możliwych metod konsolidacji obrazu europejskiej sceny artystycznej w historyograficznym dyskursie. Pryzmatem, przez który postrzegane są zjawiska artystyczne w tej książce, jest recepcja oficjalnych wystaw sztuki państw narodowych, podróżujących po Europie w latach 20. i 30. Tak ustanowiona perspektywa interpretacyjna pozwala z jednej strony na ocenę strategii kulturalnych podejmowanych w poszczególnych krajach, z drugiej zaś na uchwycenie artystycznych priorytetów i wrażliwości komentatorów tych ekspozycji. Umożliwia ona ponadto wskazanie (lub stwierdzenie braku) estetycznych i semantycznych wyróżników prezentowanej sztuki. Konfrontacja wypowiedzi krytyków ze współczesną nam wiedzą historyczną pozwala natomiast na uchwycenie, na przecięciu tych wszystkich perspektyw poznawczych, istoty i retorycznego wymiaru najważniejszych terminów krytyczno-artystycznego dyskursu – pojęć takich jak „sztuka narodowa”, „narodowy styl”, „plemienny temperament” i „geniusz rasy”; ułatwia weryfikację tych kategorii zarówno w odniesieniu do refleksji międzywojennej, jak i do dzisiejszej literatury przedmiotu.

Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944, kat. wyst., ASP w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (Warszawa 2012).

- 6 *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunstforum international, Berlin 1977; Gérard Régnier (red.), *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris; Staatlichen Kunsthalle, Berlin; Paris 1981; Elisabeth Cowling, Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990; *Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*, kat. wyst., Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1997; Robert Storr et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000; Wieland Schmied (red.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001.
- 7 Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008; Kenneth E. Silver (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011.
- 8 Carla Schulz-Hoffmann (red.), *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 1988.
- 9 Próbcę rekonstrukcji geografii artystycznej w międzywojennej Europie podjęli autorzy zbiorowego tomu, zredagowanego przez Irenę Kosowską, *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* (Warsaw 2010), budując narrację komplementarną wobec publikacji skoncentrowanych na awangardach środkowoeuropejskiego regionu autorstwa Krisztiny Passuth (*Les avant-gardes de l’Europe centrale 1907–1927*, Paris 1988; *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest–Dresden 2003), Ryszarda Stanisławskiego i Christopa Brockhausa (*Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994), Stevena A. Mansbacha (*Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge–New York 1999) i Timothy’ego O. Bensona (*Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthaus, Munich; Los Angeles–Cambridge, Mass., 2002). Wystawiennicze przedsięwzięcie Timothy’ego Bensona dopełniła wydana pod jego i Évy Forgács wspólną redakcją antologia *Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930* (Cambridge 2002).

Dziwić dziś może konstatacja dotycząca intensywności wystawienniczego ruchu w międzywojennej Europie, zaskoczyć może natężenie cyrkulacji pokazów sztuki, porównywalne ze współczesną nam sceną artystyczną Starego Kontynentu, wyposażoną w najnowsze technologie i sprawną logistykę, często wspieraną przez zasobne finansowo instytucje Europejskiej Wspólnoty¹⁰. W międzywojennych dekadach dynamika obiegu wystaw była jednak w znacznie większym stopniu niż obecnie związana z czynnikami natury politycznej, z wykraczającą poza krajowe granice polityką kulturalną państw narodowych, zdobywających lub umacniających swą pozycję na nowo skonfigurowanej mapie Europy. Organizowane przez rządowe agendy wystawy eksportowe i espozycje goszczone na mocy bilateralnych i wielostronnych umów międzypaństwowych pełniły *de facto* funkcje dyplomatyczne, służyły demonstrowaniu narodowej odrębności. Problemy tożsamościowego idiomu i idiosynkrycznych cech kulturowych poszczególnych nacji zdominowały wówczas kuratorską praktykę i krytyczny dyskurs. Jednocześnie recenzje wystaw sztuki oficjalnej sprzyjały ogólnej refleksji nad kwestią narodowej specyfiki wyrażonej językiem sztuk plastycznych. Już nie tylko Paryż, Wiedeń, Berlin, Bruksela czy Wenecja były centrami otwartymi na kulturowe dokonania innych narodów; także środkowo- i wschodnioeuropejskie metropolie takie jak Praga, Budapeszt, Bukareszt, Wilno, Ryga, Tallin i Moskwa stały się ośrodkami wymiany artystycznych doświadczeń zarówno aspirującej do uniwersalizmu awangardy, jak i zwolenników narodowego paradygmatu.

Publiczność budapeszteńska, dla przykładu, miała możliwość oglądać sztukę Austrii (1925, 1935), Polski (1926, 1928, 1938), Anglii (1926), Szwecji (1926), Belgii (1927, 1937), Francji (1929), Stanów Zjednoczonych (1930), Chin (1930, 1938), Norwegii (1931), Japonii (1931), Holandii (1933), Danii (1934, 1936), Włoch (1936) i Estonii (1939)¹¹. Warszawa również stała się areną autopromocyjnych zabiegów prowadzonych w ramach kulturalnej dyplomacji, choć rozmachem nie dorównała w tym względzie Budapesztowi. W Warszawie zorganizowano prezentacje kulturowej potęgi rosnących w siłę totalitaryzmów, sowieckiego (1933), włoskiego (1935) i niemieckiego (1938), obok ekspozycji sztuki austriackiej (1930), belgijskiej (1934), francuskiej (1935), duńskiej (1936), łotewskiej (1936), brytyjskiej (1939), estońskiej (1939) i węgierskiej (1939). To w Warszawie jest zakotwiczona narracja prezentowanej książki, choć kilka krajów, obecnych w ożywiającym artystyczną scenę Europy wystawienniczym obiegu, zostało tu pominiętych ze względu na brak odpowiedniej reprezentacji w polskiej stolicy.

Znamienny *casus* stanowiła w tym względzie Czechosłowacja, z której sprowadzono do warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki jedynie małą ekspozycję medali, zorganizowaną w 1932 r. staraniem praskiego Towarzystwa Numizmatycznego. O tak nieznacznej obecności artystycznej Czechów i Słowaków w stolicy II Rzeczypospolitej zadecydowały głównie względy natury politycznej. Zbrojny konflikt między obu państwami o sporny teren Śląska Cieszyńskiego, który rozegrał się w latach 1919–1920, przyczynił się w decydujący sposób do pogorszenia wzajemnych relacji. Siłowe przyłączenie do terytorium Czechosłowacji obszaru Zaolzia, na którym przeważała liczebnie ludność polskojęzyczna, rzutowało negatywnie także na sferę wymiany kulturalnej¹².

10 Znaczenie ruchu wystawienniczego dla historiografii sztuki przeanalizował Bruce Altshuler (*Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History 1863–1959*, London 2008).

11 Ferenc Tóth, *The „Novecentists” at the Múcsarnok Exhibition of 1936*, w: György Szücs, Tóth, *Róma – Budapest. A Novecento művészet Magyarországon / Rome – Budapest. Artists of the Novecento in Hungary*, kat. wyst., Vaszary Villa Galéria, Balatonfüred 2013, s. 24.

12 O roszczeniowej postawie rządu w Pradze zadecydowało kilka czynników: strategiczna arteria komunikacyjna łącząca Czechy ze Słowacją – przebiegająca przez sporne tereny Kolej Koszycko-Bogumińska, pokaźne zasoby węgla kamiennego w Zagłębiu Karwińskim i silnie rozwinięty na Śląsku Cieszyńskim przemysł ciężki – huta w Trzyńcu i zakłady przemysłowe w Boguminie. Istotną rolę odegrały także polityczne ambicje pierwszego premiera czeskiego, Karla Kramára, który dążył do restytucji państwa czeskiego w historycznych granicach (Marek Kazimierz Kamiński, *Konflikt polsko-czeski 1918–1921*, Warszawa 2001). W skutek interwencji państw Ententy, 3 lutego 1919 r. podpisano polsko-czeski układ o przebiegającej wzdłuż Kolei Koszycko-Bogumińskiej linii demarkacyjnej między strefą czeską a strefą polską (Grzegorz Gąsior (red.), *Zaolzie. Polsko-czeski spór o Śląsk Cieszyński 1918–2008*, Warszawa 2008). Niemniej jednak trudna sytuacja rządu w Warszawie, spowodowana inwazją bolszewicką, przyczyniła się do akceptacji przez premiera Władysława Grabskiego podczas konferencji w Spa w lipcu 1920 r. korzystnego dla Czechosłowacji podziału Śląska Cieszyńskiego

Przykładem braku artystycznej reprezentacji w instytucjach kultury II RP była także Litwa. Powodem tego były, podobnie jak w przypadku Republiki Czechosłowackiej, uwarunkowania polityczne. Droga do niepodległości Litwy po zakończeniu I wojny światowej była trudniejsza niż większości państw regionu. Wprawdzie w lutym 1918 r. Litwini ogłosili akt fundacyjny niezawisłego państwa litewskiego ze stolicą w Wilnie, jednak już w styczniu 1919 r. do Wilna wkroczyło wojsko polskie. Utrata historycznej stolicy (tymczasową stolicą zostało Kowno) i części terytorium kraju na rzecz Polski spowodowała eskalację polsko-litewskiego konfliktu na wiele dekad¹³.

Zasadniczy dla stworzenia prawdziwego historycznie obrazu świadomości kulturowej w II RP jest namysł nad tym, na ile ówczesna krytyka potrafiła zdiagnozować mechanizmy propagandy w sferze kultury i skonfrontować państwowotwórczą retorykę z artystycznymi realizacjami zarówno w odniesieniu do sztuki obcej, jak i rodzimej. Rozpoznanie komentatorów, postrzegane z dzisiejszej perspektywy, pozwalają wnioskować o ontycznym statusie sztuki poddanej ideologizacji nie tylko w systemach totalitarnych i autorytarnych, ale także w demokratycznych społeczeństwach Europy. Tożsamość zbiorowa, przede wszystkim narodowa samoidentyfikacja, stanowiła jeden z głównych problemów w intelektualnym i artystycznym dyskursie tego czasu. Zdolność do samookreślenia się zbiorowości narodowych, etnicznych, religijnych, regionalnych i lokalnych, zakotwiczona była w dużej mierze w tradycji kulturowej. Tradycja była zaś rozumiana dwojako. Przez antagonistów była identyfikowana z konserwatyzmem opierającym się zmianie i innowacji¹⁴, przez zwolenników zaś była pojmowana jako „osad” przeszłości konieczny do kształtowania teraźniejszości i projektowania przyszłości, jako czynnik mobilizujący społeczne przemiany i pogłębiający narodową autorefleksję¹⁵. To tradycja, w ujęciu swych szermierzy, wytwarzała poczucie wspólnoty i historycznej więzi, scalała zbiorowość, gwarantowała jej spójność i ciągłość zarówno w przypadku narodów ujarzmionych, jak i budujących fundamenty swej państwowości. Tradycja była związana nierozłącznie z podtrzymywaną przez daną zbiorowość pamięcią własnych dziejów. Chcąc uchwycić intelektualno-artystyczny klimat dekad dzielących dwie wojny światowe, należy więc rozpatrzyć istotę tych trzech pojęć – tożsamość, tradycja i pamięć – które w latach 20. i 30. powracały nieustannie w teoretyczno-krytycznych debatach, polemikach i kontrowersjach, odzwierciedlając, w równym stopniu co stymulując, twórczość artystyczną.

W myśl rozważań Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera zawartych w publikacji *The Invention of Tradition*¹⁶, przyjmuję w tej książce definicję tradycji jako ideologicznie, społecznie i politycznie uwarunkowanego konstruktów intelektualnego opartego na reaktywacji i rekonstrukcji wybranych ele-

i przyłączenia większości spornych obszarów Spisza i Orawy, bez przeprowadzenia plebiscytu wśród ludności (co przeforsowali prezydent Tomáš Masaryk i minister spraw zagranicznych Edvard Beneš). Stosunki polityczne między Czechosłowacją a II RP jeszcze bardziej zaogniła polska aneksja Zaolzia dokonana w warunkach ekspansji terytorialnej III Rzeszy na Kraj Sudetów, uprawomocnionej traktatem monachijskim zawartym 30 września 1938 r. (Marian Eckert, *Historia Polski 1914–1939*, Warszawa 1990, s. 326–330; Igor Lukeš, Erik Goldstein, *The Munich Crisis, 1938: Prelude to World War II*, London 1999, s. 48).

13 Polskie oddziały musiały ustąpić pod naporem Armii Czerwonej. Bolszewicy ustanowili komunistyczną Republikę Litwy i Białorusi, przemianowując Wilno na Litbel. W październiku 1920 r. Piłsudski zrealizował nieoficjalny (w obawie przed międzynarodową opinią i reakcją ze strony Ententy) plan odbicia Wilna. Pod pozorem niesubordynacji wobec polskiego rządu generał Lucjan Żeligowski zajął Wilno i okolice (wspomagany przez polskich powstańców, którzy uaktywnili się w mieście), proklamując powstanie Republiki Litwy Środkowej. To rzekomo niezależne państewko zostało w lutym 1922 r. przyłączone do II RP (Krzysztof Buchowski, *Litwomani i polonizatorzy*, Białystok 2006; Laima Laučkaitė, *Crossing „Alien” National Boundaries: on the Research of the Identity of Vilnius Art*, w: Kossowska (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015, s. 119–132).

14 Anthony Giddens, Ulrich Beck, Scott Lash, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge 1994.

15 Paul Feterabend, *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*, London 1975.

16 Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Tradition*, w: Hobsbawm, Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York 1983 (polski przekład: *Tradycja wynaleziona*, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008), s. 1–14. W polskiej literaturze poświęconej nacjonalizmowi poglądy Hobsbawma i ich krytykę przedstawił Krzysztof Jaskułowski (*Nacjonalizm bez narodów. Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*, Wrocław 2009, s. 167–183).

mentów dziedzictwa narodowego lub wręcz na wytworzeniu *a posteriori* wartości, które są projektowane w przeszłość¹⁷. Tak pojęta tradycja, jak wykazał Hobsbawm, a w ślad za nim Rogers Brubaker, umożliwia instrumentalne traktowanie przeszłości w zależności od bieżących kontekstów ideologicznych¹⁸. Procesy przywracania pamięci historycznej i konstruowania tradycji kulturowej zostały ukazane w prezentowanej książce jako czynniki determinujące tożsamość narodową. Tożsamość narodową z kolei rozumiem jako zbiór pojęć, co do których zakłada się, że integrują i unifikują wspólnotę ludzką określoną jako naród. Spośród wielu definicji narodu przyjmuję zaś określenie Benedicta Andersona, które, w moim odczuciu, najlepiej przystaje do zawartego w *Artystycznej rekonkwizie* materiału. Naród, zgodnie z egzegezą Andersona, to społeczna wspólnota wyobrażona, związana z nowoczesnym państwem terytorialnym (państwem narodowym), podlegająca w czasie przeobrażeniom, posługująca się tym samym językiem, przynależna do tej samej kultury, rozpoznająca swą historię i suwerenna¹⁹. „Przynależność narodowa – skonstruował Anderson – jest najbardziej powszechnie akceptowaną wartością współczesnego życia politycznego. [...] Tak więc proponuję następującą antropologiczną definicję narodu: jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna”²⁰. Co do natury tej wspólnoty autor wyjaśnia: „jest wyobrażona, ponieważ członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty”²¹.

Przypomnę pokrótce, iż o ile w dobie nowożytnej kategoria pojęciowa narodu budziła dwojakie konotacje – etniczne i polityczne, o tyle od czasu oświecenia oznaczała zbiorowość ludzi o ta-

17 Hobsbawm definiował „wynalezioną tradycję” jako: „zbiór praktyk, zwykle kierowanych przez otwarcie lub milcząco akceptowane zasady, cechujący się rytualną i symboliczną naturą, które poprzez powtarzanie dążą do wpojenia pewnych wartości i norm zachowania, i które automatycznie zakładają ciągłość z przeszłością” (*Introduction*, w: Hobsbawm, Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, s. 1). Jak wskazał Jerzy Szacki w książce *Tradycja* (Warszawa 2011; wyd. I: 1971), kategoria pojęciowa tradycji nie została dotychczas jednoznacznie i precyzyjnie zdefiniowana. Szacki, inaczej niż Hobsbawm i jego kontynuatorzy, wyróżnił trzy zasadnicze sposoby rozumienia pojęcia „tradycja” w dziedzinie nauk społecznych i humanistycznych. Pierwszy sposób (czynnościowy) polega na transmitowaniu z pokolenia na pokolenie elementów kultury właściwej danej zbiorowości, gdzie uwaga koncentruje się na samym procesie przekazywania tych wartości. Drugi typ (przedmiotowy) utożsamia tradycję z materialnym i niematerialnym dziedzictwem, stanowiącym zbiór przekazywanych przez społeczeństwo, zbiorowości i jednostki wzorów będących nośnikami wartości i jednocześnie będących wartością samą w sobie. Trzeci sposób definiowania tradycji, określanym mianem podmiotowego, jest skupiony na aktywnym stosunku do przeszłości, na afirmatywnym bądź kontestacyjnym odnoszeniu się członków zbiorowości do elementów zastanej spuścizny kulturowej (ibidem, s. 9–26).

18 Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1992; Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge 1996 (polski przekład: *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie*, tłum. Jan Łuczniński, Warszawa–Kraków 1998). Inaczej kategorię tradycji pojmuje Anthony D. Smith, wiążąc ją z ludowymi przekazami. Smith wskazał, że w niektórych krajach Europy zwolennicy „etnograficznego tradycjonalizmu” postrzegali rodzimy folklor jako wyraz „duszy narodowej” przejawiającej się w mitach, rytuałach i języku (*Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London–New York 1998).

19 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1983; wyd. 2: 1991 (polski przekład: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Kraków 1997; poglądy Andersona przeanalizował krytycznie Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów*, s. 207–240). Anthony Giddens z kolei usytuował kwestię nacjonalizmu na płaszczyźnie socjologicznej. „Przez naród rozumiem zbiorowość istniejącą na wyraźnie ograniczonym terytorium, która podlega jednolitej administracji i jest refleksyjnie monitorowana zarówno przez wewnętrzny aparat państwowy, jak i przez inne państwa” – pisze Giddens (*The Nation-State and Violence*, Cambridge 1985, s. 116). Inną jeszcze definicję narodu zaproponował Anthony Smith, badacz narodowej etnogenezy, uznając naród za noszącą określoną nazwę populację ludzką „o wspólnym terytorium historycznym, wspólnych mitach i historycznej pamięci, masowej, publicznej kulturze, wspólnej ekonomii, wspólnych prawach i obowiązkach wszystkich swoich członków” [tłum. I. K.] (*Nationalism and Modernism*, s. 14; por. Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów*, s. 279–318). Bernhard Giesen natomiast pod pojęciem narodu rozumie formę zbiorowej tożsamości, społecznie ukonstytuowaną jako wynik historycznych uwarunkowań i kulturowych relacji (*Einleitung*, w: idem, *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991, s. 9–11). Warto porównać współczesne nam definicje z ujęciem Jana Ludwika Popławskiego, jednego z głównych twórców ideologii narodowo-demokratycznej w Polsce, który pisał: „Podstawą narodowości współczesnej nie jest jedność rasy i języka, ale wspólność ideałów duchowych i kultury, tradycji historycznych i interesów materialnych. Ta wspólność duchowa i materialna łączy plemiona w narody” (*Szkie literackie i naukowe*, Warszawa 1910, s. 274).

20 Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, s. 16, 19.

21 Ibidem, s. 20.

kim samym pochodzeniu etnicznym, żyjących w ramach niezawisłego organizmu politycznego²². Za ojców nowoczesnego nacjonalizmu uznaje się Jeana-Jacques'a Rousseau, rozumiejącego patriotyzm jako cnotę obywatelską, i Johanna Gottfrieda Herdera, który od 1774 r. kultywował narodową tradycję przechowywaną, w jego odczuciu, w folklorystycznych przekazach. Najistotniejszą rolę w budowaniu narodowej wspólnoty odgrywała w koncepcji niemieckich romantyków sztuka i literatura, przy czym nośnikiem idiomu tożsamości były formalne jakości języka artystycznego²³. Renesans duchowości i stylistyki średniowiecza w dobie romantyzmu stał się antytezą normatywnej estetyki i uniwersalistycznych ambicji klasycystów i rzeczników oświeceniowego racjonalizmu. Johann Gottfried Herder, Wilhelm Heinrich Wackenroder i Friedrich Schlegel jako pierwsi uznali równowartość kulturowych kodów różnych cywilizacji i narodów, podobnie jak historyczny relatywizm ideałów piękna. Apologię niemieckiej architektury gotyckiej, której egzemplifikację stanowiła katedra w Strasburgu, głosił Johann Wolfgang Goethe, dostrzegając w kamiennych murach i maswerkach wyraz narodowego geniuszu (*O niemieckiej architekturze*, 1772). W XIX w. pojęcie narodu było związane już nierozłącznie z przeszłością, z historycznymi faktami z życia danej wspólnoty, a także z dziejami owianymi legendą i tajemnicą mitu; materialne dziedzictwo, język i kultura stanowiły czynnik integrujący, konstytuujący sposób narodowego samookreślenia²⁴. Kwestia odrębności narodowej przyciągała także uwagę pozytywistów²⁵. Z tej generacji wywodziła się Wiener Schule der Kunstgeschichte, w ramach której Alois Riegl propagował koncepcję *Kunstwollen* – impulsu ku sztuce o ogólnoludzkim charakterze, który realizowały poszczególne narody w kolejnych epokach. Zasadniczy nacisk na narodową specyfikę sztuki położyli jednak dopiero w latach 30. XX w. uczniowie koryfeusza wiedeńskiego *milieu*, Hans Sedlmayr, Dagobert Frey i Karl Maria Swoboda²⁶.

Pojęcie tradycji łączy się nierozzerwalnie z kategorią pamięci, pamięci zbiorowej w szczególności. Pamięć stała się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza jedną z centralnych kategorii historiograficznego dyskursu²⁷. Badacze konfrontują definicję pamięci z istotą historiografii. Magdalena Saryusz-Wolska tak przedstawia wyróżniki tych dwóch fenomenów:

Historia zawsze jasno oddziela teraźniejszość od przeszłości, podczas gdy dla pamięci takiego klarownego podziału nie ma. W historii najważniejszy jest przedmiot badania. Pamięć posiada natomiast bardzo jasno określony podmiot i to on pełni rolę najistotniejszą. Historia szuka prawdy; pamięć przekazuje zaś przede wszystkim wartości i normy oraz selekcjonuje fakty²⁸.

22 Otto Dann, *Begriffe und Typen des nationalen in der frühen Neuzeit*, w: Giesen, *Nationale und kulturelle Identität*, s. 56–73.

23 Matthias Krüger, Isabella Woldt, *Nationalisierung der Kunst. Eine Einleitung*, w: iidem (red.), *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Berlin 2011, s. 5.

24 Michelle Facos, Sharon L. Hirsh (red.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe*, Cambridge–New York 2003; Wolf Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, w: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm, CIHA materiały konferencji I*, Kraków–Monachium 2006, s. 11.

25 Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1989, s. 1–2.

26 Zagadnienie oddziaływania wiedeńskiej szkoły na koncepcje sztuki narodowej w Europie Środkowej zostało omówione w rozdziale *Realizm szlachetny*.

27 Dan Diner wskazał na przesunięcie uwagi historiografów z obszaru państwowości w XIX w. i społeczeństwa w XX w. na fenomen pamięci we współczesnej świadomości historycznej (*Gedächtnis Zeiten. Über jüdische und andere Geschichten*, München 2003). Na kategorii pamięci skupili uwagę m.in. autorzy tomu pod redakcją Thomasa Butlera *Memory, History, Culture and the Mind* (Oxford 1989), w tym Peter Burke w tekście *History as Social Memory* (ibidem, s. 97–113). Zagadnieniu zbiorowej pamięci jest poświęcona praca zbiorowa pod redakcją Mieke Bal, Jonathana Crewe'a i Leo Spitzera *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Hanover–London 1998). Zachodzącym w pamięci procesom Paul Ricoeur poświęcił książkę *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris 2000; polski przekład: *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006), będącą zwieńczeniem jego hermeneutycznej filozofii. Pierre Nora z kolei zdiagnozował współczesną nam koncentrację na problematyce pamięci w tekście *The Reasons for the Current Upsurge in Memory* („Transit-Europäische Revue. Tr@nsit-Virtuelles Forum” 2002, nr 22). Spośród polskich edycji anglojęzycznej literatury na ten temat ważne miejsce zajmuje publikacja pod redakcją Ewy Domańskiej *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów* (Poznań 2002).

28 Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamiętać historię / Remembering History*, w: Aneta Szyłak (red.), *Strażnicy doków / Dock Watchers*, kat. wyst., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2006, s. 21. Powołując się na pracę Aleidy Assmann *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen*

Na zjawisku pamięci zbiorowej skoncentrował się w 1925 r. Maurice Halbwachs, pisząc fundamentalną w zakresie przedstawionych rozważań pracę *Les cadres sociaux de la memoire*²⁹. Niektórzy teoretycy, wśród nich Paul Ricoeur, zakwestionowali stosowane przez Halbwachsa pojęcie pamięci kolektywnej, rozumiane jako termin zasadniczy dla badań socjologicznych, dostrzegając w tej metodzie niebezpieczeństwo anihilacji tożsamości indywidualnej oraz zabieg hipostazowania osobowości zbiorowej³⁰. Główną tezę Halbwachsa było jednak funkcjonowanie pamięci indywidualnej w ramach pamięci zbiorowej³¹. Badacz dążył bowiem do udowodnienia, że pamięć kolektywna to przestrzeń, w której pamięć indywidualnych podmiotów wchodzi w interakcję z całością życia społecznego i politycznego; to sfera, w której tworzy się społeczna więź oparta na poczuciu przynależności do określonej wspólnoty historycznej. To także ognisko tradycji, podczas gdy pamięć historyczna to w miarę zobiektywizowany rejestr wydarzeń zaistniałych w przeszłości. W ujęciu Halbwachsa zachodzi ponadto proces negocjowania paradygmatu pamięci między różnymi segmentami społeczeństwa bądź całymi społeczeństwami. Poszczególne idiomy pamięci mogą obejmować odmienne kompleksy zdarzeń z przeszłości, a tym samym mogą być porównywane jako autonomiczne narracje, w których przeszłość jest interpretowana w zupełnie odmienny, nieprzystający do siebie sposób. Obraz przeszłości nosi więc piętno terażniejszości, odzwierciedla postawy zbiorowości, która przywołuje minione zdarzenia.

Tezy Halbwachsa uszczegółowił Jan Assmann, wprowadzając w ramach kategorii pamięci kolektywnej rozróżnienie między pamięcią komunikacyjną, związaną z terażniejszością i bliską przeszłością (której świadkowie wciąż są obecni wśród nas), a pamięcią kulturową odnoszącą się do zdarzeń i zjawisk dawnych epok, wobec których uzyskaliśmy już dystans pokoleniowy (70–80 lat); trwa ona w wytworach kultury³². Assmann ujął fenomen pamięci jako społeczny proces, w którym rozumienie przeszłości podlega ciągłym zmianom. Także Aleida Assmann ukazała w swej najnowszej pracy *Cultural Memory and Western Civilization* metody konstruowania pamięci kulturowej, której nośnikami są teksty, obrazy i pomniki³³. Autorka udowodniła istnienie ściślejszej korelacji między pamięcią kulturową a sztuką, akcentując szczególną rolę artysty we wspieraniu, przekształcaniu bądź negowaniu prymarnych narracji społecznych i politycznych. Przedstawiła też sposoby legitymizacji i podważania tożsamości zbiorowej przez pamięć kulturową. Stąd te diagnozy i interpretacyjne propozycje stanowią najbardziej adekwatny kontekst dla zbadania i wyjaśnienia krytycznych narracji i artystycznej twórczości, dla których fundamentalną wartość stanowiła tradycja kulturowa uformowana w zbiorowej pamięci zależnej od bieżących trendów światopoglądowych i społeczno-politycznych uwarunkowań. Pamięć kulturowa stanowi w dyskursie *Artystycznej rekonkwisty* słowo klucz analiz artystycznej autoprezentacji państw narodowych w Europie lat 20. i 30., w czasach, gdy społeczne wyobrażenia

des kulturellen Gedächtnisses (München 1999), powyższe rozróżnienie przyjął także Piotr Piotrowski (*Agorafia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań 2010, s. 157).

- 29 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la memoire* (Paris 1925; polskie wydanie: *Spoleczne ramy pamięci*, wyd. 2, Warszawa 2008). Jeszcze silniej uwydatnił Halbwachs społeczny charakter pamięci w *La memoire collective* (Paris 1950). Inaczej nieco zdefiniował opozycję historii i pamięci Pierre Nora, wskazując, że pamięć jest symboliczna, afektywna, magiczna, kumulatywna, partykularna i konkretna; związana z miejscem, gestem, przedmiotem, obrazem; historia natomiast jest rekonstrukcją przeszłości, problematyzującą, analityczną, krytyczną, uniwersalną, intelektualną. Jej prawdziwą misją jest wypieranie pamięci (*Between Memory and History: Les Lieux de memoire*, „Representations” 1989, nr 26, special issue: *Memory and Counter-Memory*, s. 8–9).
- 30 Obawy budziła możliwość wykorzystywania pamięci zbiorowej w ideologiach kolektywistycznych i nacjonalistycznych. Do ustaleń Halbwachsa odniósł się krytycznie, prócz Paula Ricoeura (*La memoire, l'histoire, l'oubli*), Patrick H. Hutton (*History as an Art of Memory*, Hanover, N.H. 1993).
- 31 „Myśl zbiorowa nie jest bytem metafizycznym [...]. Ona istnieje i jest realizowana tylko i wyłącznie w świadomości indywidualnej” – pisał Halbwachs (*Individual Consciousness and Collective Mind*, „American Journal of Sociology” 1939, R. 44, nr 6, s. 812–822).
- 32 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1999; polski przekład: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008).
- 33 Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge 2012.

o przeszłości miały uprawomocnić władzę polityczną. Instrumentalne traktowanie wybranych, tendencyjnie aktualizowanych elementów kultury narodowej służyło wówczas konstrukcji „opowieści elementarnej”, na której zasadzała się oficjalna strategia kulturalna o politycznych podtekstach i implikacjach³⁴. Korelatami stosowanego w historiografii pamięci pojęcia „nośniki pamięci”³⁵ są w prezentowanej książce ikoniczne obrazy dawnych mistrzów, kolekcje europejskich muzeów i galerii oraz wnętrza kościołów zasobne w arcydzieła renesansu i baroku.

Teoria pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów jest zbieżna z koncepcją tradycji, którą wprowadził do historiografii Eric Hobsbawm³⁶. To właśnie element selekcji i eliminacji, zapamiętywania i zapomniania poszczególnych zjawisk i faktów artystycznych podkreślał Hobsbawm w odniesieniu do tradycji przeciwstawionej niematerialnemu i materialnemu dziedzictwu danej społeczności, czyli całemu zasobowi zachowanych wartości, tekstów kulturowych i artefaktów. W obu ujęciach wyobrażenie o przeszłości jest uwarunkowane współcześnie istotnymi ideami, a zarazem znajduje w tych ideach swoje odzwierciedlenie; stanowi zatem niezbywalny, konstytutywny czynnik samoidentyfikacji społecznej, środowiskowej czy grupowej. Tak więc terminy „pamięć kulturowa” i „tradycja kulturowa” są w narracji *Artystycznej rekonkwisty* stosowane wymiennie.

W XIX w. pamięć kulturowa podtrzymywała poczucie tożsamości narodowej, historycznej ciągłości i trwania we współczesności, szczególnie w społeczeństwach, które utraciły państwową suwerenność. W okresie międzywojennym z kolei tradycja kulturowa, uformowana zgodnie z polityką świeżo (zre)konstruowanych państw narodowych, służyła wzmocnieniu narodowej dumy i akcentowaniu odrębności nie tylko w relacjach wewnątrzpaństwowych, ale także na arenie międzynarodowej. Trutz von Trotha, stosując pojęcie „dominującej legitymizacji konstrukcji przeszłości”, podkreślił, że konfrontacja poszczególnych „opowieści elementarnych” może mieć istotne znaczenie polityczne i społeczne³⁷. Tak też należy rozumieć ideę prezentowania narodowego dorobku artystycznego w ramach organizowanych na szczeblu rządowym wystaw objazdowych, przeznaczonych w latach 20. i 30. dla zagranicznego audytorium.

Inną naczelną kategorią pojęciową występującą w międzywojennym dyskursie krytycznym i bardzo pożądaną w artystycznej praktyce był styl, szczególnie styl narodowy. Stąd konieczność uzmysłowienia tego, że właśnie w międzywojennych dekadach zmieniono konotacje tego terminu odnoszonego wcześniej do artystycznych zjawisk zaistniałych w przeszłości, postrzeganych z pewnego dystansu czasowego, pozwalającego na wydestylowanie cech wspólnych dla rozmaitych formuł wypowiedzi artystycznej, jakości morfologicznych i semantycznych wspólnych dla danego okresu historycznego, regionu czy środowiska, którym *a posteriori* nadawano miano stylu – romańskiego, gotyckiego, renesansowego czy barokowego³⁸. W opinii Igora Golomstocka style w społeczeństwach demokratycznych rodziły się samoistnie, a w konsekwencji tego procesu powstawały nowe struktury i formy organizacyjne życia artystycznego³⁹. W reżimach totalitarnych natomiast najpierw konstituowały się ramy organizacyjne kultury, a dopiero w ich obrębie powstawał nowy styl, styl niejako zadekretowany, apriorycznie ustanowiony i odgórnie narzucony. Nasuwa się więc nieodparcie pytanie: czy pojęcie stylu narodowego uległo w okresie międzywojennym hipostazowaniu? Czy była to jedynie kategoria

34 Trutz von Trotha wskazał, że rozmaite, negocjujące ze sobą lub ze sobą konkurujące „pamięci zbiorowe” generują właściwe sobie narracje, spośród których wyłania się i zdobywa dominującą pozycję „opowieść elementarna”; staje się ona nieuniknionym punktem odniesienia w konstrukcji historii danej kultury (Hubert Orłowski, *Przemoc – tabu – trauma*, „Zeszyty Instytutu Zachodniego” 2002, nr 30).

35 Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

36 Hobsbawm, Ranger (red.), *The Invention of Tradition*; Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*.

37 Trutz von Trotha, *Cicatrizer les violences des processus contemporains de restructuration idéologique, sociale et juridique de sociétés traumatisées par les guerres et les menaces d'éclatement*, „Recht in Afrika” 2000, nr 2, s. 231–240.

38 James Ackerman, *A Theory of Style*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1962, nr 20, s. 227–237; Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 15.

39 Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republik of China*, New York 1990, s. 216.

wyobrażona, intelektualny konstrukt trudny do zweryfikowania w materiale artystycznym? Pozytywną odpowiedź na oba postawione wyżej pytania możemy znaleźć w konkluzji Wolfa Tegethoffa dotyczącej przejawów tożsamości narodowej w sztuce. „Styl narodowy zrodził się jako mit, jako rzekomo historyczny fakt, tak samo nieprawdziwy jak pojęcie narodów przednowoczesnych. Jednak w ideologicznym kontekście nacjonalizmu XIX i początku XX w. sprawdzał się doskonale jako konstrukcja hipotetyczna. Natomiast w przypadku konieczności zdefiniowania odpowiedniego stylu wyrażającego tożsamość narodową koncepcja ta okazywała się dość śmiesznym uproszczeniem” – puentował badacz⁴⁰. Sprawdzeniu tej tezy służą zawarte w *Artystycznej rekonkwizie* analizy.

Po latach niechęci okazywanej przez badaczy do problematyki tożsamości narodowej zagadnienie zbiorowej samoidentyfikacji powróciło na forum debaty naukowej pod koniec lat 90. XX w. Na powrót zaczęło wówczas intrygować pytanie o zasadność stosowania pojęcia sztuki narodowej, o jej ponadczasowy bądź podlegający historycznym przemianom wymiar, o jej etnicznie czysty bądź etnystyczny (obejmujący także mniejszości narodowe, etniczne i wyznaniowe) charakter. Jednym z animatorów tej dyskusji był francuski historyk sztuki i socjolog, Jean Clair, który podjął badania nad relacją między tożsamością narodową a sztuką w III Rzeszy⁴¹. Głównym antagonistą Claira okazał się Werner Hofmann, który zdecydowanie zanegował związek między artystyczną formą a etnicznym pochodzeniem jej twórcy⁴². Wyzwanie do przeanalizowania artystyczno-socjologiczno-historycznych korelacji podjęli także Martin Warnke i Hans Belting⁴³. Ta zainicjowana pod koniec drugiego milenium polemika przebiegała jednak na zupełnie odmiennej płaszczyźnie niż w latach 20. i 30., gdy dyskurs historiograficzny, teoretyczny i krytyczny w zakresie sztuki był sprzężony często z nacjonalistyczną ideologią. W centrum badawczych eksploracji znalazły się teraz społeczne funkcje przypisywane sztuce narodowej – problem udziału artystycznych instytucji i roli sztuki w konsolidacji nowoczesnego państwa narodowego i umacnianiu poczucia wspólnoty narodowej⁴⁴. Rewitalizacja zainteresowań tym, co lokalne, regionalne czy specyficznie narodowe, nastąpiła ponadto w kontekście coraz bardziej widocznego oporu społeczeństw i jednostek wobec globalnej homogenizacji i neokolonializmu w sferze kultury⁴⁵. Zjawiska kreolizacji, indygenizacji i globalizacji, by użyć terminologii nauk społecznych⁴⁶, łagodzące skutki dominacji zachodnich wzorców kulturowych, stały się ważnym punktem odniesienia, umożliwiającym dowartościowanie lokalnej odrębności i kulturowej tradycji⁴⁷.

Przekonanie o równowartościowości regionalnych i ponadnarodowych paradygmatów artystycznych znalazło się także w centrum historiograficznych metodologii o transnarodowym profilu i globalnym zasięgu, takich jak geografia artystyczna Thomasa DaCosty Kaufmanna⁴⁸ i „horyzontalna historia sztuki” Piotra Piotrowskiego⁴⁹. W ślad za Normanem Brysonem i Jonathanem Cullerem⁵⁰,

40 Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 17.

41 Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris 1997. Zaprezentowanej tematyce jest poświęcona też książka Thilo Franke, *Nationalität von Kunstwerken*, Berlin 2012.

42 Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streischrift*, Leipzig 1999.

43 Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst. Band II: Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750*, München 1999; Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999.

44 Monika Flacke, *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München 1998.

45 Ulf Hannerz, *Powiązania transnarodowe: kultura, ludzie, miejsca*, tłum. Katarzyna Franek, Kraków 2006.

46 Ronald Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London 1992.

47 Alexander Neumeister, Gudrun Neumeister, *Globale Weltkultur oder kulturelle Identität – neue Perspektiven für das Design?*, w: Charlotte Blauensteiner (red.), *Kulturelle Identität und Design*, Berlin 1990, s. 11–14.

48 Thomas DaCosta Kaufmann, *Introduction*, w: idem, *Time and Place: the Geohistory of Art*, Burlington 2005, s. 5–6.

49 Piotr Piotrowski, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, „Umění” 2008, nr 5, s. 378–383; idem, *How to Write a History of Central-East European Art?*, „Third Text” 2009, nr 96, s. 5–14; idem, *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*, w: Sasha Bru et al. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin 2009, s. 49–58; idem, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Questiones” 2009, t. 20, s. 59–60.

50 Norman Bryson, *Art in Context*, w: Ralph Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville V.A. 1992, s. 18–42; Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford 1997 (polski przekład: *Teoria literatury*, tłum. Maria Bassaj, Warszawa 1998, s. 48–54).

Piotrowski zastosował jako zasadnicze narzędzie interpretacyjne „ramifikację” zjawisk artystycznych w odniesieniu do lokalnego środowiska kulturowego. Jedną z głównych tez jego teorii stało się przewartościowanie relacji centrum–prowincja, skonfrontowanie zachodnich idiomów artystycznych z ich peryferyjnymi odpowiednikami o zmienionym w stosunku do pierwowzorów znaczeniu, zdeterminowanym odmiennym kontekstem społeczno-politycznym. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej miało na celu zniwelowanie hierarchicznego układu deprecjonującego prowincje oraz wysunięcie na plan pierwszy pluralizmu narracji kulturowych. Do różnych sposobów ujmowania, manifestowania i odbierania wyróżników kultury narodowej, regionalnej i lokalnej odnosi się także *Artystyczna rekonkwista*.

Ze względu na niemożność zidentyfikowania w muzealnych i galeryjnych kolekcjach większości prac prezentowanych podczas omawianych w książce wystaw, a także z powodu zaginięcia wielu z nich, zawarty w publikacji materiał ilustracyjny stanowi odpowiednik nierozpoznanych bądź utraconych dzieł, odnoszący się do twórczości poszczególnych artystów przypadającej na rozpatrywany w tekście okres.

Pragnę wyrazić podziękowanie dla JM Rektora UMK prof. dr. hab. Andrzeja Tretyna za finansowe wsparcie wydania książki. Chciałabym także podziękować dziekanowi Wydziału Nauk Historycznych prof. dr. hab. Stanisławowi Roszakowi, członkom Wydziałowej Komisji Wydawniczej pod przewodnictwem prof. dr. hab. Grażyny Gzelli i kierownikowi Katedry Historii Sztuki i Kultury dr. hab. Ryszardowi Mączyńskiemu, prof. UMK, za dofinansowanie publikacji. Istotne znaczenie w procesie wydawniczym miał także grant, który przyznała na wydanie monografii Fundacja Lanckorońskich, za co składam wyrazy wdzięczności członkom Rady Fundacji. *Artystyczna rekonkwista* nie ukazałaby się drukiem, gdyby nie edytorskie i organizacyjne zaangażowanie ze strony Wydawnictwa Naukowego UMK, za co dziękuję dyrektorowi wydawnictwa prof. dr. hab. Mirosławowi Strzyżewskiemu i zastępcy dyrektora Tomaszowi Jaroszewskiemu. Książka zyskała właściwy kształt edytorski dzięki profesjonalizmowi Elżbiety Kossarzeckiej, kierowni redakcji, oraz Eweliny Gajewskiej, redaktorki monografii. Wszystkim osobom, które poświęciły czas i uwagę tej powstającej przez wiele lat publikacji, serdecznie dziękuję.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

Bibliografia obejmuje wyłącznie pozycje książkowe o fundamentalnym znaczeniu dla podjętej w niniejszej monografii tematyki.

- Abelovský Ján, Bajcurová Katarina, *Výtvarná moderna slovenská. Maliarstwo a sochárstwo 1890–1949*, Bratislava 1997.
- Adam Peter, *Art of the Third Reich*, New York 1992.
- Affron Matthew, Antliff Mark (red.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997.
- Altshuler Bruce, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History 1863–1959*, London 2008.
- Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György, Zwickl András, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest 1999.
- Antliff Mark, *Avant-garde Fascism: the Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909–1939*, Durham, NC 2007.
- Bakoš Ján, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013.
- Baldacci Paolo, Cavallo Luigi, Muzio Giovanni, Pontiggia Elena, Quesada Mario, *L'Idée del Classico 1916–1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.
- Baldacci Paolo, Schmied Wieland, *Betraying the Muse*, New York 1994.
- Baldacci Paolo, *De Chirico (1888–1919). La metafisica*, Milano 1997.
- Baldacci Paolo, *La revisita „Metafisica” e la ricerca su Giorgio de Chirico*, Milano 2006.
- Baldacci Paolo, Vivarelli Pia, *Alberto Savinio*, kat. wyst., Fondazione Mazzotta, Milano 2002.
- Behnken Klaus, Wagner Frank (red.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, kat. wyst. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst im Kunstquartier Ackerstraße, Berlin 1987.
- Belting Hans, *Max Beckman. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1983.
- Benson Timothy O. (red.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthaus, Munich, Los Angeles–Cambridge, Mass. 2002.
- Bertsch Christoph, Neuwirth Markus (red.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*, Salzburg–Wien 1993.
- Boehm Gottfried, Mosch Ulrich, Schmidt Katharina, *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, kat. wyst., Kunst-museum Basel, Basel 1996.
- Bossaglia Rossana, *Il „Novecento italiano”. Storia, documenti, ikonografia*, Milano 1979.
- Brandon Taylor, Will Wilfried van der (red.), *The Nazification of Art: Art, Design, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester 1990.
- Braun Emily (red.), *Italian Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1900–1988*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London 1989.

- Braun Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascist Italy*, New York 2000.
- Breuilly John, *Nationalism and the State*, Chicago 1985.
- Briganti Giuliano, Coen Ester, *La pittura metafisica*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venezia, Vicenza 1979.
- Brubaker Rogers, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge 1996.
- Buderer Hans-Jürgen, Fath Manfred (red.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle Mannheim, München–New York 1994.
- Bullivant Keith (red.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester 1977.
- Calvesi Maurizio, Coen Ester, Chiesa Giovanna Dalla, *La metafisica: Museo documentario*, kat. wyst., Palazzo Massari, Ferrara, Bologna 1981.
- Calvesi Maurizio, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà. Da Morandi a Savinio*, Milano 1982.
- Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.
- Chojnowski Andrzej, *Koncepcja polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921–1939*, Wrocław 1979.
- Clair Jean (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008.
- Clegg Elizabeth, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven–London 2006.
- Clinefelder Joan L., *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford, UK 2005.
- Cowling Elisabeth, Mundy Jennifer (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990.
- Crockett Dennis, *German Post-Expressionism: The Art of Great Disorder 1918–1924*, University Park, PA 1999.
- Cuomo Glenn (red.), *National Socialist Cultural Policy*, New York 1995.
- Dam Christensen Hans, Hjort Øystein, Jensen Niels Marup (red.), *Rethinking Art between the Wars: New Perspectives in Art History*, Copenhagen 2001.
- Dawn Ades et al., *Art and Power: Europe under the Dictators 1930–45*, kat. wyst., Hayward Gallery, London 1995.
- Derain André, Marquet Françoise, Pagé Suzanne, Llorens Tomas, *André Derain. Le peintre du „trouble modern”*, kat. wyst., Musée d’Art Moderne et de la Ville de Paris, Paris 1994.
- Dyke James A. van, *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45*, Ann Arbor, MI 2010.
- Eberle Matthias, *World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, London–New Haven 1985.
- Eley Geoff, Suny Ronald Grigor (red.), *Becoming National: A Reader*, New York–Oxford 1996.
- Etlin Richard (red.), *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago–London 2002.
- Facos Michelle, Hirsh Sharon L. (red.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe*, Cambridge–New York 2003.
- Facos Michelle, Maednick Thor (red.), *The Symbolist Roots of Modern Art*, London 2015.
- Fagiolo dell’Arco Maurizio (red.), *Realismo magic. Pittura e scultura in Italia 1910–1925*, kat. wyst., Galleria dello Scudo, Verona, Milano 1988.
- Falasca-Zamponi Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy*, Berkeley 1997.
- Fauchereau Serge (wstęp), *La Querelle du réalisme*, Paris 1987.
- Fer Briony, Batchelor David, Wood Paul, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, New Haven–London 1993.

- Fluck Andreas, „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien 1994.
- Fluck Andreas, *Der „magische Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Münster 1990.
- Fossati Paolo, *Valori Plastici 1918–22*, Torino 1981.
- Fossati Paolo, *La „pittura metafisica“*, Torino 1988.
- Foster Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass. 2004.
- Frascina Francis, Harris Jonathan (red.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London 1992.
- Gálig Zoltán (red.), *Az expresszionizmus után. Új tárgyiasság és új klasszicizmus a magyar művészetben*, kat. wyst., Szombathelyi Képtár, Budapest 1992.
- Gay Peter, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, London 1969.
- Gentile Emilio, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Mass. 1966.
- Gentile Emilio (red.), *Modernità totalitaria: Il fascismo italiano*, Rome 2008.
- Gola Jola, Sitkowska Maryla, Szewczyk Agnieszka (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.
- Golan Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London 1995.
- Golomstock Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republik of China*, New York 1990.
- Green Christopher, *Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928*, New Haven–London 1987.
- Groys Boris, *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Oxford–Princeton, NJ 1992.
- Harris Jonathan, *Federal Art and National Culture: the Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge 1995.
- Harrison Charles, *English Art and Modernism 1900–1939*, New Haven–London 1994.
- Harrison Charles, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK–Cambridge USA 1999.
- Herf Jeffrey, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge–New York 1984.
- Hinz Berthold, *Art in the Third Reich*, New York 1979.
- Hnídková Vendula (red.): *Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013.
- Hobsbawm Eric, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990.
- Hobsbawm Eric, Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York 1983.
- Huener Jonathan, Nicosia Francis R. (red.), *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York 2006.
- Husslein-Arco Agnes, Boeckl Matthias, Krejci Harald (red.), *Hagenbund: A European Network of Modernism, 1900 to 1938*, Wien 2014.
- Huyghe René., Rudel Jean, *L'Art et le monde moderne*, t. 2, Paris 1970.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas 2003.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Lietuvos grafika 1818–1940. Lithuanian Graphic Art in 1918–1940*, Vilnius 2008.
- Kaes Anton, Jay Martin, Dimendberg Edward (red.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley–Los Angeles 1984.
- Kessler Erwin (red.), *Culorile Avangardei. Arta in România 1910–1950 / Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910–1950*, kat. wyst., Brukenthal National Museum – The Museum of History Sibiu, București 2007.
- Kossowska Irena (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010.

- Kossowska Irena (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015.
- Lahoda Vojtěch (red.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918–1968*, Praha 2006.
- Lazzaro Claudia, Crum Roger (red.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca–London 2005.
- Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*, kat. wyst., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1997.
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Lucie-Smith Edward, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985.
- Malpas James, *Realism*, London 1997.
- Mansbach Steven A., *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge–New York 1999.
- Markowitz Gerald E., Park Madeleine, *New Deal for Art. The Government Projects of the 1930s with Examples from New York City State*, New York 1977.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- McKinzie Richard D., *The New Deal for Artists*, Princeton 1973.
- Melosh Barbara, *Engendering Culture*, Washington–London 1991.
- Merker Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.
- Michalski Sergiusz, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Köln 1994.
- Monferini Augusta, *Carlo Carrà 1881–1966, catalogue della mostra*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Milano 1994
- Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas 2001.
- Nochlin Linda, *Realism*, London–New York 1971.
- Parkinson Zamora Lois, Wendy B. Faris (red.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, NC 1995.
- Pelše Stella, *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time (1900–1940)*, Riga 2007.
- Peters Olaf, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947*, Berlin 1998.
- Peters Olaf (red.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, kat. wyst., Neue Galerie, New York; Munich–London–New York 2014.
- Petropoulos Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapell Hill, NC 1996.
- Petropoulos Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World of Nazi Germany*, London 2000.
- Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Plumb Steve, *Neue Sachlichkeit 1918–1933: Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam 2006.
- Pollakówna Joanna, Rudzińska Wanda M., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Pontiggia Elena (red.), *L'idea del classico 1916–1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.
- Prendeville Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, London 2000.
- Protić Miodrag B. (red.), *Jugoslovenska umetnost XX veka, 1929–1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost Nor-a, socijalistički realizam*, kat. wyst., Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

- Reberski Ivanka, *Realisms of the Nineteen-Twenties in Croatian Painting: The Magical, the Classical, the Objective Realism, Neo-Classicism, New Reality, Objective Reality, Critical Realism*, Zagreb 1997.
- Régner Gérard (red.), *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern, Paris, Staatlichen Kunsthalle, Berlin, Paris 1981.
- Rewald Sabine (red.), *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New Haven–London 2006.
- Roszkowski Wojciech, *Najnowsza historia Polski, 1914–1945*, Warszawa 2003.
- Russová Hana, *Český neoklasicismus dvacátých let. Malba – kresba, 1–2*, Praha 1985/1989.
- Schapiro David (red.), *Social Realism: Art as a Weapon*, New York 1973.
- Schmied Wieland, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933*, Hannover 1969.
- Schmied Wieland, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989.
- Schmied Wieland (red.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001.
- Schröder Klaus Albrecht, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918–1938*, kat. wyst., Kunstforum Wien, Wien 1995.
- Schulz-Hoffmann Carla (red.), *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 1988.
- Silver Kenneth E., *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, London–Princeton 1989.
- Silver Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914–1925*, Paris 1991.
- Silver Kenneth E. (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011.
- Smith Anthony, *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London–New York 1998.
- Sternhell Zeev, *Ni Droite ni gauche: L'idéologie fasciste en France*, Paris 1983.
- Stone Marla, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998.
- Storr Robert et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000.
- Szűcs György, Zsákovics Ferenc, Zwickl András, *In the Land of Arcadia: István Szőnyi and his Circle 1918–1928 / Árkádia tájain: Szőnyi István és köre 1918–1928*: kat. wyst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2001.
- Szacki Jerzy, *Tradycja*, Warszawa 2011.
- Tempesti Fernando, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.
- Vierhuff Hans Gotthard, *Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*, Köln 1980.
- Vlasiu Ioana, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București 2000.
- Willett John, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917–1933*, London 1978.
- Willett John, *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917–1933*, München 1981.
- Willett John, *The Weimar Years: a Culture Cut Short*, London 1984.
- Wilcox Tim (red.), *The Pursuit of the Real. British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, kat. wyst., Manchester City Art Galleries, London 1990.
- Wistrich Robert S., *Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich*, Frankfurt/M, Leipzig 1996.
- Zuschlag Christoph, „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Giorgio de Chirico, *Lukrecja*, 1922, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 2. Arturo Martini, *Gwiazdy*, 1932, Museo del Novecento, Milano, © Museo del Novecento, Milan, Italy / Mondadori Portfolio / Electa / Luca Carrà / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 3. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1936, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, © Museo d'Arte Moderna di Bologna, Italy / De Agostini Picture Library / A. De Gregorio / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 4. Gino Severini, *Macierzyństwo*, 1919, pryw. kol., © Private Collection / Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 5. Mario Sironi, *Pejzaż miejski*, 1924, Museo del Novecento, Milano, fot. I. Kossowska
- Il. 6. Leonardo Dudreville, *Leżąca kobieta*, 1925, © De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 7. Emilio Malerba, *Maski*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, © De Agostini Picture Library / L. de Masi / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 8. Piero Marussig, *Kobiety w kawiarni*, 1924, Museo del Novecento, Milano, fot. I. Kossowska
- Il. 9. Mario Broglio, *Autoportret*, 1934, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 10. Piero Marussig, *Portret młodego malarza*, 1932, Museo del Novecento, Milano, © Museo del Novecento, Milan, Italy / Photo © Mauro Ranzani / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 11. Alberto Savinio, *Zwiastowanie*, 1932, Galleria d'Arte Moderna, Milano, © Galleria d'Arte Moderna, Milan, Italy / De Agostini Picture Library / U. Marzani / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 12. Mario Sironi, *Budowniczości*, 1929, Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano, © Casa Museo Boschi-Di Stefano, Milan, Italy / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 13. Massimo Campigli, *Kobieta przy fontannie*, 1929, © De Agostini Picture Library / A. De Gregorio / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 14. Georg Schrimpf, *Dziewczynka z owcami*, 1923, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 15. Alexander Kanoldt, *San Gimignano*, 1922, Neue Galerie, Kassel, © Neue Galerie, Kassel, Germany / © Museumslandschaft Hessen Kassel / Ute Brunzel / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 16. Heinrich Davringhausen, *Akt przed lustrem*, 1921, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 17. Max Beckmann, *Lido*, 1924, Saint Louis Art Museum, Missouri, © Saint Louis Art Museum, Missouri / Bequest of Morton D. May / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 18. Otto Dix, *Trzy prostytutki na ulicy*, 1925, pryw. kol., © Private Collection / De Agostini Picture Library / G. Dagli Orti / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 19. Georg Scholz, *Miasteczko dzienną porą*, 1922–1923, Art Institute of Chicago, Chicago © The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY / Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 20. Christian Schad, *Marcella*, 1926, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 21. Otto Dix, *Metropolia*, 1927–1928, Staatsgalerie, Stuttgart, © Staatsgalerie, Stuttgart, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 22. Otto Dix, *Dwoje dzieci*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, I, Kossowska
- Il. 23. Otto Dix, *Sprzedawca zapalek*, 1920, Staatsgalerie, Stuttgart, © Staatsgalerie, Stuttgart, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 24. George Grosz, *Mężczyzna i kobieta*, 1926, Pinakothek der Moderne, München, I. Kossowska

- Il. 25. Christian Schad, *Portret dr Hausteina*, 1928, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, © Museo Thyssen-Bornemisza / Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 26. Rudolf Schlichter, *Portret Margot*, 1924, Maerkisches Museum, Berlin, © Maerkisches Museum, Berlin, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 27. Wilhelm Heise, *Stiglmaierplatz, Monachium*, 1935, Stadtmuseum, München, © Stadtmuseum, Munich, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 28. Karl Hubbuch, *Julia*, 1930, pryw. kol., © Marlena Eleini / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 29. Karl Hofer, *Człowiek w ruinach*, 1937, Neue Galerie, Kassel, © Museumslandschaft Hessen Kassel / Arno Hensmanns / Bridgeman Images
- Il. 30. Max Beckmann, *Kuszenie św. Antoniego*, 1936–1937, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 31. Othon Friesz, *Tulon*, 1929, pryw. kol., © Private Collection / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 32. André Derain, *Pejzaż śródziemnomorski*, ok. 1925, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 33. André Derain, *Portret Alice Derain*, 1920–1921, Centre Georges Pompidou, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 34. Andre Dunoyer de Segonzac, *Na stole*, ok. 1926, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, © Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA, USA / Bequest of Lisa Norris Elkins, 1950 / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 35. Jean Metzinger, *Żonglerka*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, © Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 36. Auguste Herbin, *Na wsi, Bellevue, Cassis*, 1923, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 37. Maurice de Vlaminck, *Port Le Havre*, 1925, pryw. kol., ©Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 38. Roland Oudot, *Okolice Tulonu*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, © Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 39. Georges Sabbagh, *Wenus Anadyomene*, 1922, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 40. Amédée de la Patellière, *Kąpiące się*, 1923, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 41. Amédée de la Patellière, *Odpoczynek na wsi*, 1925, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, © Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 42. André Marchand, *Wieśniaczka z synem*, 1935, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 43. Joan Souverbie, *Ziemia*, 1935, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 44. Rodolphe Théophile Bosshard, *Bogini*, ok. 1927, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 45. Auguste Herbin, *Nagietki*, 1925, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 46. Henri Le Douanier Rousseau, *Futboliści*, 1908, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, fot. I. Kossowska
- Il. 47. Camille Bombois, *Wędrowny atleta*, ok. 1930, Centre Georges Pompidou, Paris, © Musee National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 48. Maurice Utrillo, *Ulica Saint-Rustique*, ok. 1920, Musée de l'Orangerie, Paris, © Foto Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 49. Maria Blanchard, *Dziewczynka w czerni i różu*, ok. 1926, Centre Georges Pompidou, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 50. André Derain, *Bratanica artysty*, ok. 1934, Musée de l'Orangerie, Paris, © Musee de l'Orangerie, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 51. Georges Sabbagh, *Akt z futrem*, 1921, Musée des Annees 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 52. Marcel Gromaire, *Flamandzki żniwiarz*, 1924, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, © Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 53. Édouard Goerg, *Miasto*, 1923, pryw. kol., Private Collection / Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 54. André Lhote, *Port w Bordeaux*, 1929, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 55. Pierre Bonnard, *Jadalnia*, 1925, Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 56. Maurice Brianchon, *W teatrze*, ok. 1930, pryw. kol., © Whitford Fine Art, London, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 57. Henri Jannot, *Człowiek z pługiem*, 1937, kol. pryw, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 58. Robert Humblot, *Okropności wojny*, 1937, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 59. Georges Rohner, *Topielec*, 1939, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 60. Georges Rohner, *Żniwiarz*, 1936, pryw. kol., © Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 61. Mario Tozzi, *Fabryka snów*, 1929, Art Collections of the City of Florence, Florence, © Mondadori Portfolio / Walter Mori / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 62. Léopold Survage, *Rybaczki z Collioure*, 1930, Galleria d'Arte Moderna, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 63. Filippo de Pisis, *Martwa natura z rzeźbą*, 1927, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 64. Pablo Picasso, *Wielki akt z draperią*, 1923, Musée de l'Orangerie, Paris, © Musée de l'Orangerie, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 65. Georges Braque, *Kanefora*, ok. 1923, Centre Georges Pompidou, fot. I. Kossowska
- Il. 66. Georges Braque, *Martwa natura z białym obrusem*, 1925, The Israel Museum, Jerusalem, © The Israel Museum, Jerusalem, Israel / Bequest of Johanna and Ludovic Lawrence / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 67. Fernand Léger, *Trzy kobiety. Śniadanie*, 1921, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 68. André Derain, *Akt z dzbanem*, 1925, Musée de l'Orangerie, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 69. Henri Matisse, *Odaliska z parawanem*, 1923, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 70. Francis Picabia, *Ganga*, 1927–1928, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, © Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria / De Agostini Picture Library / E. Lessing / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 71. Salvador Dalí, *Wenus z Milo z szufladami*, 1936, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago, IL, USA / Through prior gift of Mrs. Gilbert W. Chapman / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 72. René Magritte, *Głos przestrzeni*, 1931, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, fot. I. Kossowska
- Il. 73. Paul Delvaux, *Pigmalion*, 1939, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, © Foto Fine Art Images / Heritage Images / Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 74. Antonio Donghi, *Cyrk*, 1927, pryw. kol., © De Agostini Picture Library / U. Marzani / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 75. Gino Severini, *Gra w karty*, 1924, pryw. kol., © De Agostini Picture Library / G. Nimatallah / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 76. André Derain, *Arlekin z gitarą*, 1924, Musée de l'Orangerie, Paris, © Musée de l'Orangerie, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 77. Georges Rouault, *Ranny klaun*, 1932, Centre Georges Pompidou, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 78. Charles Dufresne, *Żonglujący arlekin*, 1937, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 79. Pablo Picasso, *Paul jako arlekin*, 1924, Musée national Picasso, Paris, © Musée Picasso, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 80. Gino Severini, *Martwa natura*, ok. 1930, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Museum of Fine Arts (Szepmuveszeti) Budapest, Hungary / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 81. Carlo Carra, *Matka i syn*, 1917, Pinacoteca di Brera, Milano, © Pinacoteca di Brera, Milan, Italy / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 82. Henry de Waroquier, *Portret pani Waroquier*, 1922, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 83. Auguste Herbin, *Portret pani Herbin*, 1922, Centre Georges Pompidou, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 84. Edouard Vuillard, *Portret Aristide'a Maillola*, 1930–1935, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 85. Giorgio de Chirico, *Autoportret*, 1920, Pinakotheka der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 86. Wilhelm Schnarrenberger, *Wielki portret rodzinny*, 1925, Galerie der Stadt, Stuttgart, © Galerie der Stadt, Stuttgart, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 87. Ubaldo Oppi, *Trzech chirurgów*, 1926, Museo Civico Palazzo Chiericati, Vicenza, © Museo Civico Palazzo Chiericati, Vicenza, Italy / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 88. Anton Räderscheidt, *Tenisistka*, 1926, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 89. Marcel Gromaire, *Tenis nad morzem*, 1928, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, © Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 90. Nikołaj Nikonow, *Majowa manifestacja na Placu Czerwonym*, 1932, Państwowe Muzeum Sztuki, Samara, © Art Museum, Samara, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 91. Isaak Brodski, *Lenin w Smolnym*, 1930, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 92. Ignatij Niwinski, *Nafta azjatycka*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 93. Aleksandr Gierasimow, *Stalin i Woroszyłow na Kremlu*, 1938, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 94. Aleksandr Łabas, *Imperialistyczny rekin (Obrona przeciwlotnicza)*, 1932, Państwowe Muzeum Historii, Architektury i Sztuki, Psków, © State Open-air Museum of History, Architecture & Art, Pskov / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 95. Aleksandr Dejneka, *Obrona Leningradu*, 1927, Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 96. Aleksiej Krawczenko, *Dnieprostroj*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 97. Nikolai Dormidontow, *Elektrownia na Dnieprze*, 1931, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 98. Fiodor Bogorodski, *Port batumski*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 99. Wasilij Roźdiestwienski, *Żniwa*, 1925, Państwowe Muzeum Sztuki, Samara, © Foto Fine Art Images / Heritage Images / Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 100. Jewgienij Katsman, *Robotnicy Fabryki Putilowskiej*, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Foto Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 101. Aleksandr Dejneka, *Budowa nowego zakładu*, 1926, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 102. Fiodor Bogorodski, *Młodzi mężczyźni*, 1932, Państwowe Muzeum Rosyjskie, St. Petersburg, © State Russian Museum, St. Petersburg, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 103. Konstantin Wiałow, *Motocyklowy wyścig*, 1923–1925, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 104. Aleksandr Dejneka, *Kultura fizyczna*, 1932, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 105. Fiodor Modorow, *Pierwszy maja u Samojedów*, 1927, Galeria Sztuki Republiki Komi, © Art Gallery of the Komi Republic, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 106. Dawid Szerenberg, *Aniska*, 1926, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Sputnik / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 107. Piotr Konczałowski, *Rzym, Kapitol*, 1924, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, © Tretyakov Gallery, Moscow, Russia / Sputnik / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 108. Paweł Kuzniecowa, *Budownictwo Armenii*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 109. Aleksandr Dejneka, *Dziewczyna na balkonie*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 110. Jurij Pimienow, *Wytwórnia cementu*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 111. Kuźma Pietrow Wodkin, *Spragniony wojownik*, 1915, Państwowe Muzeum Rosyjskie, St. Petersburg, © State Russian Museum, St. Petersburg, Russia / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 112. Kuźma Pietrow Wodkin, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1921, pryw. kol., © Private Collection / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 113. Martiros Sarian, *Stare miasto w Erewaniu*, Państwowa Galeria Trietiaowska, Moskwa, © Foto Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 114. Piotr Konczałowski, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 115. Konstantin Wiałow, *Czerwoni marynarze*, repr. wg *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933
- Il. 116. Konstantin Wiałow, *Ćwiczenia kadr morskiej floty wojennej i wodnego transportu*, 1932, Rosyjska Biblioteka Państwowa, © Foto Fine Art Images / Heritage Images/Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 117. Fedir Kryczewski, *Rozstrzygnięty konflikt*, 1934–1935, pryw. kol., © Private Collection / Sputnik / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 118. Alexis Gritchenko, *Pejzaż z zieloną wodą*, 1921, Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, © The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, USA / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 119. Mykoła Hłusczenko, *Autoportret z kwiatkiem*, 1923, pryw. kol., repr. wg V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 163.
- Il. 120. Mykoła Hłusczenko, *Para z jelonkiem*, 1925, archiwalna fot., repr. wg V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 165.
- Il. 121. Iwan Babij, *Autoportret*, 1924, repr. wg V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 163.
- Il. 122. Mykoła Fediuk, *Archanioł Gabriel*, lata 20., Lwowska Galeria Narodowa, repr. wg V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 167
- Il. 123. Antonina Iwanowa, *Pracunki*, lata 20., Lwowska Galeria Narodowa, repr. wg V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 168.
- Il. 124. Ardengo Soffici, *Matka z dzieckiem*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, V. Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, © Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italy / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 125. Carlo Carrà, *Chłopiec na koniu*, 1936, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 126. Carlo Carrà, *Mój syn*, 1916, pryw. kol., © Private Collection / Mondadori Portfolio / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 127. Fausto Pirandello, *Złoty deszcz*, 1933, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 128. Felice Carena, *Pracownia*, 1928, Galleria d'Arte Moderna, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 129. Felice Casorati, *Platoniczna rozmowa*, 1925, pryw. kol., © De Agostini Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 130. Mario Sironi, *Budowniczy*, 1936, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 131. Mario Sironi, *Spotkanie*, 1929, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

- Il. 132. Giannino Marchig, *Akt leżący*, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 133. Emanuele Cavalli, *Panna młoda*, 1934, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 134. Antonio Donghi, *Chrzcziny*, 1930, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 135. Virgilio Guidi, *W tramwaju*, 1923, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 136. Filippo de Pisis, *Archeolog*, 1928, Galleria d'Arte Moderna, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 137. Ferruccio Ferrazzi, *Piksyda – autoportret z Horitią*, 1923, Galleria d'Arte Moderna, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 138. Alberto Salietti, *Portret kobiety*, 1932, Galleria d'Arte Moderna Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 139. Gianni Vagnetti, *Irenka*, repr. wg katalogu wystawy *Współczesna sztuka italska*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 140. Giorgio de Chirico, *Gladiatorzy*, 1928–1929, Museo del Novecento, Milano, fot. I. Kossowska
- Il. 141. Massimo Campigli, *Narzeczone marynarzy*, 1934, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 142. Italo Brass, *Fajerwerki nad Laguną*, ok. 1914, Musée d'Orsay, © Musee d'Orsay, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 143. Felice Casorati, *Pani E. Albrecht*, 1925, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 144. Mario Tozzi, *Marynarz*, 1929, pryw. kol., © Private Collection / Mondadori Portfolio / Walter Mori / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 145. Felice Casorati, *Jabłka leżące na „Gazzetta del Popolo”*, 1931, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 146. Emanuele Rambaldi, *Pejzaż*, 1933, Galleria d'Arte Moderna, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 147. Tommasa Cascella, *Na przejeździe kolejowym*, repr. wg katalogu wystawy *Współczesna sztuka italska*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 148. Achille Funi, *Piękne ciało*, 1920, Museo del Novecento, Milano, fot. I. Kossowska
- Il. 149. Felice Casorati, *Portrety (Portret rodziny artysty)*, ok. 1934, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 150. Mario Sironi, *Rodzina*, 1930, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, © Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italy / Mondadori Portfolio / Archivio Vasari / Alessandro Vasari / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 151. Massimo Campigli, *Klatka schodowa*, 1929, Museo del Novecento, Milano, fot. I. Kossowska
- Il. 152. Antonio Barrera, *Duce idzie*, repr. wg katalogu wystawy *Współczesna sztuka italska*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 153. Mario Sironi, *Kondotier na koniu*, 1934–1935, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, fot. I. Kossowska
- Il. 154. Alessandro Bruschetti, *Synteza faszystowska*, 1935, The Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 155. Gerardo Dottori, *Włoch Mussoliniego, Portret Maria Carliego*, 1931, Wolfsoniana, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 156. Ernesto Michahelles Thayaht, *Wielki sternik*, 1939, Wolfsoniana, Nervi, fot. I. Kossowska
- Il. 157. Adolfo Wildt, *Popiersie Wiktora Emanuela II*, repr. wg katalogu wystawy *Współczesna sztuka italska*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 158. Adolfo Wildt, *Popiersie Benito Mussoliniego*, ok. 1925, Brescia Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, repr. wg Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008
- Il. 159. Arturo Martini, *La Pisana*, Musei Civici, Treviso, © Foto Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 160. Josef Wackerle, *Posąg atlety z koniem na stadionie olimpijskim w Berlinie*, 1936, © German Photographer (20th Century) / Olympischer Platz, Berlin, Germany / Prismatic Pictures / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 161. Adolf Ziegler, *Cztery żywioły: ogień, woda, ziemia, powietrze*, ok. 1937, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska

- Il. 162. Josef Thorak, *Popiersie Józefa Piłsudskiego*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 163. Arno Breker, *Popiersie Führera*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 164. Georg Kolbe, *Pietà*, 1928/1930, Georg Kolbe Museum, Berlin, fot. I. Kossowska
- Il. 165. Fritz Behn, *Lampart podrażniony*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 166. Josef Thorak, *Stojąca*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 167. Otto Placzek, *Szczęście matki*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 168. Hans Breker, *Moja siostra*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 169. Wilhelm Krieger, *Orzeł*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 170. Fritz Röhl, *Siedzący kot*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 171. Max Esser, *Wydra*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 172. Richard Scheibe, *Jutrzenka*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 173. Richard Martin Werner, *Stojąca dziewczyna*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 174. Georg Kolbe, *Zwiastowanie/Kompozycja II*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 175. Fritz Koelle, *Flisak z Isary*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 176. Georg Kolbe, *Poranek*, 1925, Kolbe Museum, Berlin, fot. I. Kossowska
- Il. 177. Georg Kolbe, *Assunta*, 1921, Detroit Institute of Art, © Detroit Institute of Arts, USA / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 178. Georg Kolbe, *Zew Ziemi*, Georg Kolbe Museum, Berlin, fot. I. Kossowska
- Il. 179. Anton Grauel, *Wieczór*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 180. Josef Wackerle, *Europa*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 181. Adolf Wamper, *Dziewczyna z rybą*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 182. Fritz Schwarzbeck, *Paul Appel*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 183. Hans Wimmer, *Geheimrat v. Kirdorf*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 184. Richard Knecht, *Malarz Schwalbach*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 185. Fritz Klimsch, *Głowa artystki Marianny Hoppe*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 186. Fritz von Graevenitz, *Leżący koń*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 187. Kurt Schmid-Ehmen, *Panna Hertha*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 188. Hermann Hahn, *Moja żona*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938

- Il. 189. Ulfert Janssen, *Odlewacz gipsu Fuchs*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 190. Arno Breker, *Prometeusz*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 191. Philipp Harth, *Tygrys w ruchu*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938
- Il. 192. Herbert Boeckl, *Portret M. B.*, 1919, Albertina, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 193. Erwin Pachinger, *Wnętrze chaty*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 194. Ernst Bucher, *Przy pracy*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 195. Adolf Curry, *Dziewczyna z wachlarzem*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 196. Leo Delitz, *Portret damy*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 197. Jacob Löw, *Dwie kobiety*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 198. Oskar Laske, *Statek głupców*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 199. Carry Hauser, *Trucizna*, 1922, Metropolitan Museum of Art, New York, © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze / PhotoPower
- Il. 200. Franz Sedlacek, *Pejzaż górski z samochodem*, 1931, Albertina Museum, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 201. Rudolf Wacker, *Dwie głowy*, 1932, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 202. Ernst Huber, *Wieśniaczki pracujące w zagajniku*, 1931, pryw. kol., Photo © Bonhams, London, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 203. Heinrich Révy, *Szermierze*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 204. Alois Leopold Seibold, *W gaju oliwnym*, repr. wg *Przewodnik 1. po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 205. Frieda Salvendy, *Praga*, Ben Uri Gallerz, The London Jewish Museum of Art, London, © Ben Uri Gallery, The London Jewish Museum of Art / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 206. Georg Mayer-Marton, *Port w Malcesine*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 207. Alfred Gerstenbrand, *W Kairze*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 208. Josef Dobrowsky, *Dziewczyny w oknie*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 209. Albin Egger-Lienz, *Ostatni Dance Macabre*, 1921, pryw. kol., Österreichische Galerie Belvedere, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 210. Franz Sedlacek, *Wieczorny pejzaż*, 1925, Albertina, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 211. Rudolf Wacker, *Martwa natura ze szprotkami*, 1931, Albertina, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 212. Wilhelm Thöny, *Nowy Jork, East River*, 1936, Albertina, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 213. Richard Harlfinger, *Tęcza*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 214. Felix Albrecht Harta, *Portret pani Sz.*, repr. wg *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930
- Il. 215. Otakar Kubín, *Siedzący akt*, 1926, Národní galerie – Veletržní palác, Praha, fot. I. Kossowska
- Il. 216. Jan Zrzavý, *Śpiący okręt*, 1935, Národní galerie – Veletržní palác, Praha, fot. I. Kossowska
- Il. 217. František Muzika, *Rodzina*, 1924, Národní galerie – Veletržní palác, Praha, fot. I. Kossowska
- Il. 218. Olga Greceanu, *Wieśniaczki*, 1920, Muzeul de Artă, Tulcea, repr. wg E. Kessler, *Shaping the Hero: „Nationally Specific” Art in Interwar Romania*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 265

- Il. 219. Ion Theodorescu-Sion, *Pasterze*, 1914–1916, Muzeul Național de Artă al României, București, fot. I. Kossowska
- Il. 220. Sava Šumanović, *Wariacje na temat antycznego klasycyzmu*, 1923/1924, Moderna Galerija, Nacionalni Muzej Moderne Umjetnost, Zagreb, repr. wg I. Reberski, *The Traditional and the New in the Realisms of Croatian Painting in the 1920s and 1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 133
- Il. 221. Vladimir Varlaj, *Wiejski sad*, Moderna Galerija, Nacionalni Muzej Moderne Umjetnost, Zagreb, fot. I. Kossowska
- Il. 222. Vladimir Becić, *Wieśniaczka*, 1926, Moderna Galerija, Nacionalni Muzej Moderne Umjetnost, Zagreb, fot. I. Kossowska
- Il. 223. Mihály Munkácsy, *W celi skazańca*, 1869–1870, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 224. Bertalan Székely, *Znalezienie zwłok króla Ludwika II*, 1860, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 225. Gyula Benczúr, *Ostatnie pożegnanie Władysława Hunyady'ego*, 1866, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 226. Pál Szinyei Merse, *Balon*, 1878, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 227. Károly Ferenczy, *Nastrojowy wieczór z końmi*, 1899, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 228. István Csók, *Sianokosy*, 1890, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 229. Béla Iványi-Grünwald, *Pasterz i wieśniaczka*, 1892, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 230. Lajos Deák-Ébner, *Orszak weselny*, 1888, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 231. Gyula Rudnay, *Uciekinierzy*, 1917, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 232. Károly Kernstok, *Jeźdźcy na brzegu*, 1910, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 233. Róbert Berény, *Leżący akt*, ok. 1907, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 234. Lajos Tihanyi, *Kąpiący się*, 1907, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 235. Béla Czóbel, *Siedzący mężczyzna*, 1906, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 236. Gyula Derkovits, *Piaskarze na Dunaju*, 1933, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 237. István Szőnyi, *Pogrzeb w Zebegény*, 1928, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 238. István Szőnyi, *Wieczór*, 1934, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 239. Adolf Fényes, *Łuskanie grochu*, 1904, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 240. Vilmos Aba-Novák, *Targ w Csikszereda*, 1935, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 241. Bertalan Székely, *Autoportret*, 1860, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 242. László Paál, *Droga w lesie Fontainebleau*, 1876, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 243. József Koszta, *Trzej Królowie*, 1906–1907, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 244. Béla Iványi-Grünwald, *Suszące się pranie*, 1903, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 245. Károly Ferenczy, *Chłopcy rzucający kamienie*, 1890, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 246. Géza Mészöly, *Cygańskie namioty*, 1872, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 247. Aurél Bernáth, *Poranek (Okno)*, 1927, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 248. Mihály Munkácsy, *Ciemna ulica*, 1871, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 249. Pál Szinyei-Merse, *Dama w liliowym*, 1874, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 250. János Vaszary, *Morfinistka*, 1930, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 251. László Mednyánszky, *Pejzaż w świetle księżycy*, 1907, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest, fot. I. Kossowska
- Il. 252. Constant Permeke, *Rybacy*, ok. 1923–1924, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 253. Paul Delvaux, *Ulica tramwajowa*, 1938–1939, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 254. René Magritte, *Magiczne lustro*, 1929, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska

- Il. 255. Henri de Braekeleer, *Positek*, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium / © Lukas – Art in Flanders VZW / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 256. Théo van Rysselberghe, *Siedzący akt*, 1905, Albertina, Wien, fot. I. Kossowska
- Il. 257. Rik Wouters, *Jesień*, 1913, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium / © Lukas – Art in Flanders VZW / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 258. Valerius de Saedeleer, *Sad*, ok. 1925, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, fot. I. Kossowska
- Il. 259. Albert Saverys, *Kwiaty*, ok. 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, fot. I. Kossowska
- Il. 260. Robert Crommelynck, *Kobiety z Ardenów*, 1932, M. K. Čiurlionio Valstybinis Dailės Muziejus, Kaunas, © Čiurlionio State Art Museum, Kaunas, Lithuania / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 261. Albert Servaes, *Praca w polu*, 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, fot. I. Kossowska
- Il. 262. Louis Buisseret, *Portret malarza Anto Carte*, 1928, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Riga, Musée national „Rigas Birža”, Riga 2013
- Il. 263. Anto Carte, *Idol (Objawienie)*, 2 połowa lat 20., XX w., Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Riga, Musée national „Rigas Birža”, Riga 2013
- Il. 264. Edgard Tytgat, *Jarmark w Watermaal*, Groeningemuseum, Brugge, © Groeningemuseum, Bruges, Belgium / © Lukas – Art in Flanders VZW / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 265. Rodolphe Strebelle, *Brabancki chłop (Mężczyzna z fajką)*, późne lata 20. XX w., Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Riga, Musée national „Rigas Birža”, Riga 2013
- Il. 266. Alfred Stevens, *Kobiety z japońską laleczką*, 1894, pryw. kol., Photo © Christie’s Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 267. Constantin Meunier, *Hutnik*, 1902, Ateneum, Helsinki, © Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki, Finland / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 268. Pierre Paulus, *Kopalnia węgla*, ok. 1939, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Riga, Musée national „Rigas Birža”, Riga 2013
- Il. 269. Charles de Groux, *Eksmisja*, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium / © Lukas – Art in Flanders VZW / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 270. Eugène Laermans, *Emigranci*, 1894, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, fot. I. Kossowska
- Il. 271. Adriaan Heymans, *Srebrne brzozy*, Leeds Museums and Galleries, Leeds, © Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) U.K. / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 272. Alexandre Denonne, *Park w Brukseli*, ok. 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Riga, Musée national „Rigas Birža”, Riga 2013
- Il. 273. Xavier Mellery, *Kobieta przy kawowym stoliku*, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Antwerpen, © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium / © Lukas – Art in Flanders VZW / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 274. Emile Claus, *Zachód słońca nad Waterloo Bridge*, 1916, pryw. kol., Photo © Christie’s Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 275. Edgar Fernhout, *Dłonie, które malują*, 1930, Dordrechts Museum, Dordrecht, fot. I. Kossowska
- Il. 276. Auguste Rodin, *Przykucnięta*, 1880–1882, Neue Pinakothek, München, fot. I. Kossowska
- Il. 277. Auguste Rodin, *Medytacja*, 1885, pryw. kol., Photo © Christie’s Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 278. Auguste Rodin, *Katedra*, 1908, Musée Rodin, Paris, © Musee Rodin, Paris, France / Photo © Boltin Picture Library / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 279. Auguste Rodin, *Wiek brązu*, 1876–1877, Musée Rodin, Paris, © Musee Rodin, Paris, France / Photo © Boltin Picture Library / Bridgeman Images
- Il. 280. Auguste Rodin, *Syn marnotrawny*, 1840–1917, Musée Rodin, Paris, © Musee Rodin, Paris, France / Peter Willi / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 281. Manolo, *Torreodorzy*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 282. Alfred Janniot, *Kobiety i Eros*, ok. 1922, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 283. Fragment fasady katedry w Reims, figura archanioła Gabriela, fot. I. Kossowska
- Il. 284. Auguste Rodin, *Pomnik Balzaca*, 1897–1898, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, © Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA, USA / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 285. Émile-Antoine Bourdelle, *Pomnik Adama Mickiewicza*, 1920, Musée Bourdelle, Paris, © Musee Bourdelle, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 286. Émile-Antoine Bourdelle, *Bachantka*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 287. Émile-Antoine Bourdelle, *Faun i kozy*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 288. Émile-Antoine Bourdelle, *Pomnik Carlota Marii de Alveara*, 1919–1920, Musée Bourdelle, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 289. Émile-Antoine Bourdelle, *Matka Boska Alzacka*, 1919–1921, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 290. Émile-Antoine Bourdelle, *Umierający centaur*, 1914, Musée Bourdelle, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 291. Marcel Gimond, *Po kąpielu*, 1924, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 292. Marcel Gimond, *Akt*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 293. Jane Poupelet, *Akt*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 294. Robert Wlérick, *Młodość*, 1933, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 295. Aristide Maillol, *Morze Śródziemne*, 1923, Musée d'Orsay, Paris, © Musee d'Orsay, Paris, France / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 296. Aristide Maillol, *Wenus z naszyjnikiem pereł*, 1928–1929, Saint Louis Art Museum, Missouri, © Saint Louis Art Museum, Missouri, USA / Museum Purchase / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 297. Aristide Maillol, *Pomona z opuszczonymi rękoma*, 1937, Musée Maillol, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 298. Aristide Maillol, *Trzy nimfy*, 1938, Musée Maillol, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 299. Auguste Rodin, *Popiersie Georges'a Clemenceau*, 1911, Musée Rodin, Paris, © Musee Rodin, Paris, France / Photo © Boltin Picture Library / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 300. Émile-Antoine Bourdelle, *Popiersie Anatola France'a*, 1919, Musée d'Orsay, fot. I. Kossowska
- Il. 301. Charles Despiau, *Popiersie p. Jallot*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 302. Charles Despiau, *Głowa Leopolda Levy*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 303. Charles Despiau, *Ewa*, 1925, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 304. Charles Despiau, *Akt leżący*, 1922, Musée National d'Art Moderne, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 305. Joseph Bernard, *Kobieta z dzieckiem*, ok. 1912, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 306. Joseph Bernard, *Kobieta z dzbanem*, 1910, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska
- Il. 307. Leon-Ernest Drivier, *Popiersie młodej Amerykanki*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 308. Leon-Ernest Drivier, *Akt*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 309. Leon-Ernest Drivier, *Akt siedzący*, ok. 1930, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, fot. I. Kossowska

- Il. 310. Mateo Hernández, *Hipopotam*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 311. François Pompon, *Wielki książę*, 1927–1930, Musée d'Orsay, Paris, fot. I. Kossowska
- Il. 312. Auguste Renoir, *Sąd Parysa*, repr. wg katalogu *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935
- Il. 313. Edgar Degas, *Baletnica*, 1883, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, © Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 314. Laurits Andersen Ring, *Po zachodzie*, 1899, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 315. Julius Paulsen, *Nokturn*, 1886, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 316. Vilhelm Hammershøi, *Światło księżycy, Strandgate 30*, 1900–1906, Museum of Modern Art, New York, fot. I. Kossowska
- Il. 317. Laurits Andersen Ring, *Wieczór. Śmierć i stara kobieta*, 1887, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 318. Laurits Andersen Ring, *Ścieżka koło Herlufsholm*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 319. Peder Severin Krøyer, *Letni wieczór na plaży w Skagen*, 1884, Nationalmuseum, Stockholm, © Nationalmuseum, Stockholm, Sweden / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 320. Michael Ancher, *Łódka ratownicza ciągnięta przez wydmy*, 1883, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, © Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 321. Michael Ancher, *Czy uda mu się dobić do brzegu?*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 322. Anna Ancher, *Dziewczynka zaplatająca warkocz*, 1901, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 323. Theodor Philipsen, *Długie cienie. Bydło na wyspie Saltholm*, ok. 1890, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 324. Vilhelm Hammershøi, *Mieszkanie przy ulicy Strand ze słonecznym refleksiem na podłodze*, 1901, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, © Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 325. Ejnar Nielsen, *Chora dziewczynka*, 1896, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 326. Jens Ferdinand Willumsen, *Kamieniołom*, 1891, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 327. Jens Ferdinand Willumsen, *Górska turystka*, 1912, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 328. Jens Ferdinand Willumsen, *Trwoga po burzy*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 329. Peter Hansen, *Bawiące się dzieci. Plac Enghare*, 1907–1908, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 330. Fritz Syberg, *Wiosna*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 331. Axel Bentzen, *Ogród szpitalny*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 332. Olaf Rude, *Widok z pracowni artysty na Bornholm*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 333. Kraesten Iversen, *Chrystus na jeziorze Genezalet*, 1931, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 334. Herald Giersing, *Stojący akt we wnętrzu*, 1908, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 335. Harald Giering, *Sąd Parysa*, 1909, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 336. Jens Søndergaard, *Utopiony rybak*, 1932, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 337. Jens Søndergaard, *Pejzaż zimowy w regionie Thy*, 1926, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, © Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark / De Agostini Picture Library / G. Dagli Orti / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 338. Niels Lergaard, *Dwie kobiety*, 1936, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 339. Niels Lergaard, *Widok morza. Zima*, 1934, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 340. Vilhelm Lundstrøm, *Sniadanie na trawie*, 1920, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 341. Niels Hansen Jacobsen, *Śmierć i matka*, 1892, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, © Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 342. Niels Hansen Jacobsen, *Cień*, 1897–1898, brąz, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 343. Kai Nielsen, *Leda bez łabędzia*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 344. Kai Nielsen, *Leda z łabędziem*, 1918, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 345. Gerhard Henning, *Akt stojący*, 1920–1929, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 346. Gerhard Henning, *Grupa miłosna*, 1923, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 347. Svend Rathsack, *Kobieta klęcząca*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 348. Svend Rathsack, *Mężczyzna*, 1920, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 349. Einar Utzon-Frank, *Afrodyta*, 1915, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 350. Adam Fischer, *Stokrotka*, ok. 1924, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, fot. I. Kossowska
- Il. 351. Gottfred Eickhoff, *Kobieta stojąca*, rep. wg katalogu *Wystawa sztuki duńskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936
- Il. 352. Fragment ekspozycji litewskiej na wystawie światowej w Paryżu, 1937, M. K. Čiurlionio Valstybinis Dailės Muziejus, Kaunas
- Il. 353. Jēkabs Kazāks, *Autoportret w czerwonym krawacie*, 1919, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 354. Jēkabs Bīne, *Dievs, Māra, Laima*, 1932, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg S. Pelše, *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 101
- Il. 355. Jēkabs Bīne, *Przy studni*, 1933, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg S. Pelše, *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 102
- Il. 356. Jēkabs Strazdiņš, *Nowy rolnik*, połowa lat 30., Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg S. Pelše, *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 103
- Il. 357. Oļģerts Saldavs, *Młócka*, lata 30., archiwalna fot., repr. wg S. Pelše, *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*, w: I. Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 103
- Il. 358. Jānis Liepiņš, *Port rybacki Vendzele*, 1935, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rigas Birža”, Rīga 2013
- Il. 359. Jāzeps Grosvalds, *Bitwa na Boże Narodzenie*, 1917, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 360. Ģederts Eliass, *Kobieta w różowych pończochach*, ok. 1920, Ģederta Eiasa Jelgavas Vēstures un mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007

- Il. 361. Vilhelms Purvītis, *Wieś Rēzekne*, ok. 1928, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 362. Oto Skulme, *Matka z dzieckiem*, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 363. Eduards Kalniņš, *Flisacy*, 1935, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 364. Ansis Artums, *Pejzažs*, 1936, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 365. Leo Svemps, *Dziewczynka w błękie*, 1937, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 366. Jānis Liepiņš, *Wieczór*, 1940, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 367. Leo Svemps, *Kobieta*, 1922, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 368. Eduards Kalniņš, *Wybrzeże Daugavy w Rydze*, ok. 1930, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 369. Eduards Kalniņš, *Szare łodzie*, 1934, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 370. Valdis Kalnroze, *Daugava*, 1935, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 371. Jānis Tīdemanis, *Bruksela*, połowa lat 30., Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 372. Ģederts Eliass, *Zarżnięty prosiak*, połowa lat 30., Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 373. Kārlis Padegs, *Ojciec z synem*, 1932, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 374. Konrāds Ubāns, *Wersal*, 1922, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 375. Jānis Liepiņš, *Przed burzą*, 1938, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Rīga, repr. wg D. Lambergas, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910–1980 / Reflets fauves: Peinture lettone 1910–1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007
- Il. 376. Jānis Tīdemanis, *Dziewczyna z Bārta*, 1935, Ventspils muzejs, repr. wg Aija Brasliņa (red.), *Lettonie – Belgique: Les relations artistiques au 20e et au début du 21e siècles*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013
- Il. 377. Kuno Veeber, *Kapiący się mężczyźni*, 1921–1922, KUMU Kunstimuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 378. Eduard Ole, *Martwa natura z gitarą*, 1925, KUMU Kunstimuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 379. Eduard Ole, *Portret Augusta Gailita*, 1932, KUMU Kunstimuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska

- Il. 380. Karl Pärsimägi, *Autoportret ze sznurem pereł*, ok. 1935, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 381. Jaan Grünberg, *Krajobraz z kościołem*, 1938, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 382. Adamson-Eric, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1932, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 383. Johannes Võerahansu, *Piknik*, 1936, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 384. Aleksander Vardi, *Paryski bulwar*, 1937, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 385. Aleksander Vardi, *Kwiaty na oknie*, 1939, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 386. Johannes Greenberg, *Trójka*, 1939, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 387. Johannes Greenberg, *Kobieta z maskami*, 1931, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 388. Paul Burman, *Czerwone kwiaty*, 1921, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 389. Konrad Mägi, *Motyw z Vilsandi*, 1913–1914, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 390. Konrad Mägi, *Jeziro Pühajärv*, 1918–1920, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 391. Andrus Johani, *Nad morzem*, 1939, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 392. Peet Aren, *Gospodarstwo w Mulgimaa*, 1922, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 393. Karel Liimand, *Brzeg morski (Widok Karepy)*, 1936, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 394. Jan Koort, *Głowa starego mężczyzny*, 1924, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 395. Anton Starkopf, *Pietà*, 1925, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 396. Voldemar Mellik, *Odpoczywająca kobieta*, 1931, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 397. Paul Raud, *Dziewczyna z Kassari*, 1920, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 398. Kristjan Raud, *Kalev oświadczający się Lindzie*, 1933, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 399. Kristjan Raud, *Kalevipoega podróż na Północ*, 1935, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 400. Oskar Kallis, *Linda dźwigająca kamień*, 1917, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 401. Karin Luts, *Artysta*, 1937, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 402. Kaarel Liimand, *Kobieta z martwą naturą*, 1943, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 403. Eduard Wiiralt, *Piekło*, 1930–1932, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 404. Eduard Ole, *Przechodnie*, 1931, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 405. Nikolai Kummits, *Smutek*, 1937, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 406. Eeric Haamer, *Susza*, 1939, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 407. Nikolai Triik, *Portret artysty Arnsta Antsa Laikmaa*, 1913, KUMU Kunstimuuseum, Tallinn, fot. I. Kossowska
- Il. 408. Charles Conder, *Dieppe*, 1895, pryw. kol., Photo © Agnew's, London / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 409. Samuela Johna Peploe, *Dzbanek z kawą*, ok. 1905, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 410. James Guthrie, *Most, Crowland*, The Fleming-Wyfold Art Foundation, © The Fleming-Wyfold Art Foundation / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 411. Ivon Hitchens, *Jesienna kompozycja. Kwiaty na stole*, 1932, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 412. Mark Gertler, *Portret matki artysty*, 1924, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 413. Harold Gilman, *Pani Mounter przy śniadaniu*, 1917, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 414. Frances Hodgkins, *Młyn w Flatford*, 1930, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 415. Matthew Smith, *Lilie w wazonie*, ok. 1934–1935, Courtauld Gallery, London, fot. I. Kossowska
- Il. 416. Augustus John, *Portret T.E. Lawrence'a*, The Sullivan Collection, Art Institute, Chicago, © The Sullivan Collection / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 417. Wilson Steer, *Zamek w Richmond widziany przez korony drzew, North Yorkshire*, ok. 1939, Touchstones Rochdale, Lancashire, © Touchstones Rochdale, Lancashire, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 418. Paul Nash, *Ściana przy morzu*, 1922, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 419. Graham Sutherland, *Western Hills*, 1938–1941, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, © National Galleries of Scotland, Edinburgh / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 420. Gilbert Spencer, *Zdumieni pasterze*, ok. 1920, Leeds Museums and Galleries, Leeds, © Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Fund) / Bridgeman Images / PhotoPower

- Il. 421. Charles Ginner, *Wear Cliffs, Dorset*, University of Hull Collection, Humberside, © University of Hull Art Collection, Humberside, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 422. Duncan Grant, *Dom w Newhaven*, ok. 1934, pryw. kol., Photo © The Bloomsbury Workshop, London / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 423. Vanessa Bell, *Plaża w Studland*, ok. 1912, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 424. Walter Sickert, *Café des Tribunaux, Dieppe*, ok. 1890, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 425. Spencer Gore, *Music Hall*, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 426. Victor Pasmore, *Paryska kawiarnia*, 1936–1937, Manchester Art Gallery, © Manchester Art Gallery, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 427. Sir George Clausen, *Złota stodoła*, Touchstones Rochdale, Lancashire, © Touchstones Rochdale, Lancashire, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 428. Walter Greaves, *Battersea*, ok. 1870, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 429. Sir Alfred Munnings, „*Solario*”, ok. 1926, Blackburn Museum and Art Gallery, Lancashire, © Blackburn Museum and Art Gallery, Lancashire, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 430. Glyn Philpot, *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, 1922, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 431. Wilson Steer, *Plaża w Boulogne*, 1888–1891, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 432. Henry Lamb, *Lytton Strachey*, 1934, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 433. William Roberts, *Kino*, 1920, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 434. Wyndham Lewis, *Edith Sitwell*, 1923–1935, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 435. William Roberts, *Chodźmy się kąpać*, 1930, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 436. Paul Nash, *Pejzaż z Iden*, 1929, Tate Britain, London, fot. I. Kossowska
- Il. 437. Stanley Spencer, *Narodziny*, 1912, Slade School of Fine Art, University College, London
- Il. 438. Alan Beeton, *Pozując*, ok. 1929, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, Fitzwilliam Museum, © University of Cambridge, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 439. Christopher Wood, *Budowa łodzi. Tréboul*, 1930, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 440. Christopher Wood, *Tańczący marynarze, Bretania*, New Walk Museum and Galleries, Leicester, © New Walk Museum & Art Gallery, Leicester, UK / Photo © Leicester Arts & Museums / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 441. William McTaggart, *Burza*, 1890, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 442. James Pryde, *Stary port*, ok. 1923, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 443. James Guthrie, *Oban*, 1893, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 444. John Lavery, *Loch Katrine*, 1913, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 445. James Dickson Innes, *Arenig Fawr, North Wales*, c. 1911, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, © Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, UK / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 446. William McTaggart, *Letni dzień*, 1890–1899, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 447. Samuel John Peploe, *Veules-les-Roses*, ok. 1910–1911, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 448. William Orpen, *Rodzina z Bloomsbury*, 1907, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, fot. I. Kossowska
- Il. 449. John Lavery, *Piaski*, 1917, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 450. Tadeusz Pruszkowski, fot. archiwalna, Narodowe Archiwum Cyfrowe
- Il. 451. Edward Kokoszko, *Krajobraz z Kazimierza*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, fot. I. Kossowska
- Il. 452. Menasze Seidenbeutel, *Widok na Kazimierz nad Wisłą*, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma

- Il. 453. Menasze Seidenbeutel, *Pejzaż – widok miasteczka z góry (Kazimierz Dolny nad Wisłą)*, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 454. Menasze Seidenbeutel, *Zaulek w Kazimierzu nad Wisłą*, ok. 1930–1932, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 455. Jan Zamoyski, *Głowa Żyda*, 1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg J. Zanoziński (red.), *Malarze z kręgu Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978
- Il. 456. Tadeusz Pruszkowski, *Kobiety akt leżący*, 1919, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 457. Tadeusz Pruszkowski, *Dziewczyna z dzbanem*, 1930, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 458. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret z fajką*, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 459. Tadeusz Pruszkowski, *Dame á l'incroyable*, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 460. Tadeusz Pruszkowski, *Wit Stwosch*, 1920, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. I. Kossowska
- Il. 461. Tadeusz Pruszkowski, *Piastuny*, 1917, Muzeum Lubelskie w Lublinie
- Il. 462. Tadeusz Pruszkowski, *Guliwer i olbrzym*, 1915–1920, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 463. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Kazimiery Pajzderskiej*, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 464. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Zofii Wojciechowskiej*, 1926, Muzeum Narodowe w Poznaniu
- Il. 465. Tadeusz Pruszkowski, *Hiszpanka*, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 466. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Jadwigi Niemojewskiej*, 1938, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, fot. I. Kossowska
- Il. 467. Tadeusz Pruszkowski, *Portret mężczyzny w binoklach*, 1926, Muzeum Narodowe w Poznaniu
- Il. 468. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Wacława Makowskiego*, 1927, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. I. Kossowska
- Il. 469. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret jako clown*, 1926, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. I. Kossowska
- Il. 470. Tadeusz Pruszkowski, *Pejzaż*, 1920, Muzeum Lubelskie w Lublinie
- Il. 471. Tadeusz Pruszkowski, *Ryby*, 1924, Muzeum Śląskie w Katowicach, fot. I. Kossowska
- Il. 472. Tadeusz Pruszkowski, *Portret młodej malarki*, ok. 1920, pryw. kol., Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. wg Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., ASP w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012
- Il. 473. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Ireny Lorentowicz*, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 474. Tadeusz Pruszkowski, *Melancholia*, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 475. Tadeusz Pruszkowski, *Dziewczyna z kwiatami (Żydóweczka)*, przed 1934, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 476. Ludomir Sleńdziński, *Portret Heleny Dobrowolskiej*, 1926, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. wg Mariusz Hermansdorfer (red.), *Sztuka polska XX wieku. Katalog Zbiorów*, Wrocław 2000
- Il. 477. Bolesław Cybis, *Ogrodniczka*, fot., Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 478. Rafał Malczewski, *Narty*, ok. 1931, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 479. Rafał Malczewski, *Pochmurny dzień*, ok. 1931, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 480. Rafał Malczewski, *Zachód*, ok. 1932, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 481. Rafał Malczewski, *Wieczór w Poroninie*, ok. 1924–1926, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, repr. wg Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, t. 1, Olszanica 2006
- Il. 482. Rafał Malczewski, *Jesień, X 1929*, Muzeum Lubelskie, Lublin, repr. wg Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, t. 1, Olszanica 2006
- Il. 483. Eugeniusz Geppert, *Pobudka*, 1924, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. wg Mariusz Hermansdorfer (red.), *Sztuka polska XX wieku. Katalog Zbiorów*, Wrocław 2000

- Il. 484. Roman Kramsztyk, *Krajobraz z południa Francji (Saint Tropez)*, ok. 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 485. Bolesław Cybis, Jan Zamoyski, *Bolesław Chrobry wbijający słupy graniczne w Odrę*, 1934–1937, hol Wojskowego Instytutu Geograficznego, Warszawa, fot. I. Kossowska
- Il. 486. Bolesław Cybis, Fragment postaci Polonii z fresku w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 487. Bolesław Cybis, *panneau* dekoracyjne, ok. 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 488. Mieczysław Schulz, *Kobiety*, ok. 1932, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 489. Bronisław Wojciech Linke, *Zawiaadowca i krokodyl*, 1933–1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012
- Il. 490. Teresa Roszkowska, *Ogródek*, 1931, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, repr. wg W. Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamińnicy Celejowskiej*, Kazimierz Dolny 2005
- Il. 491. Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, *W łaźni*, 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 492. Tadeusz Makowski, *Dziewczynka sięgająca po gniazdko*, 1923, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 493. Bolesław Cybis, *Macierzyństwo*, 1926, Muzeum Sztuki w Łodzi, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 494. Jan Zamoyski, *Madonna kąpiąca*, 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Jerzy Zanoziński (red.), *Malarze z kręgu Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978
- Il. 495. Tadeusz Pruszkowski, *Portret damy z mandoliną*, 1923, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. I. Kossowska
- Il. 496. Antoni Michalak, *Portret prof. Jakuba Parnasa*, 1933, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 497. Zofia Stryjeńska, *Woda*, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 498. Antoni Michalak, *Exodus*, 1934–1935, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 499. Eliasz Kanarek, *Idylla*, 1932, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 500. Jerzy Jełowicki, *Pod Warną. Scena batalistyczna*, przed 1939, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 501. Michał Bylina, *Śmierć ks. Ignacego Skorupki 14.08.1920*, 1938, Muzeum Wojska Polskiego
- Il. 502. Władysław Koch, *Portret Henryka Jaworskiego*, 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 503. Bolesław Cybis, *Spotkanie*, 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 504. Mieczysław Szymański, *Dzień, lata 30.*, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012
- Il. 505. Elżbieta Hirszberżanka, *Martwa natura z prymusem*, 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 506. Leokadia Bielska-Tworkowska, *Portret Adama Ważyka*, 1932, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982
- Il. 507. Antoni Łyżwański, *Pejzaż z lotu ptaka*, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 508. Mieczysław Schulz, *Dwie kobiety*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 509. Kazimierz Zielenkiewicz, *Kompozycja*, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982
- Il. 510. Aleksander Jędrzejewski, *Lunapark. Wesole miasteczko*, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Jerzy Zanoziński (red.), *Malarze z kręgu Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978

- Il. 511. Czesław Wdowiszewski, *Złote rybki*, 1937, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Andrzej Skowroński
- Il. 512. Jan Zamoyski, *Trzy gracje*, 1931, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 513. Waclaw Palessa, *Teatr*, przed 1931, fot., Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 514. Stefan Płużański, *Procesja*, 1935, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 515. Bernard Frydrysiak, *Nad Wisłą*, 1935, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, repr. wg W. Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Kazimierz Dolny 2005
- Il. 516. Antoni Michalak, *Pani z pieskiem (Regina Loewenstein)*, 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 517. Bolesław Cybis, *Staruszka*, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 518. Jan Zamoyski, *Niania*, 1931, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 519. Jan Gotard, *Kabalarcka*, 1933, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 520. Janusz Podoski, *Dziewczyna z książką*, ok. 1928, Muzeum Śląskie w Katowicach
- Il. 521. Waclaw Palessa, *Akt z gramofonem*, 1931, Muzeum Narodowe w Szczecinie, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012
- Il. 522. Aleksander Jędrzejewski, *Concarneau – port*, 1937, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 523. Leokadia Bielska-Tworkowska, *Wielopole*, 1936, Muzeum Warszawy, fot. I. Kossowska
- Il. 524. Jan Wydra, *Chrystus i miasto*, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 525. Bernard Frydrysiak, *Babka z mózdzierzem*, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982
- Il. 526. Jan Zamoyski, *Wylażący z ramy*, 1927, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 527. Eugeniusz Arct, *Huta Piłsudski w Chorzowie*, 1935, Muzeum Śląskie w Katowicach
- Il. 528. Bolesław Baake, *Widok Helu z łodziami*, 1929–1939, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, fot. I. Kossowska
- Il. 529. Efraim Seidenbeutel, *Widok z okna*, przed 1934, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 530. Antoni Łyżwański, *Kawiarenka w porcie francuskim*, 1936, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 531. Włodzimierz Bartoszewicz, *Pejzaż z okna pracowni*, 1933, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, fot. I. Kossowska
- Il. 532. Teresa Roszkowska, *Barany*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Teresa Roszkowska. *Wystawa zorganizowana z okazji 55-lecia pracy artystycznej. Malarstwo, scenografia*, CBWA „Zachęta”, Warszawa 1983
- Il. 533. Bolesław Cybis, *Portret męski*, Muzeum Lubelskie w Lublinie
- Il. 534. Bolesław Cybis, *Portret kobiety*, 1934, Muzeum Narodowe w Szczecinie
- Il. 535. Bolesław Cybis, *Stefa*, ok. 1927, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 536. Bolesław Cybis, *Toaleta*, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 537. Bolesław Cybis, *Gazeciarka*, ok. 1935–1937, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. I. Kossowska
- Il. 538. Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002
- Il. 539. Balthus, *Alicja w lustrze*, 1933, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, repr. wg Gilles Néret, *Balthus Klossowski de Rola. Balthus 1908–2001. Le Roi des chats*, Köln 2004
- Il. 540. Jan Gotard, *Pasjans*, ok. 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie

- Il. 541. Jan Gotard, *Bajka o Kopciuszku*, 1937, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma, Warszawa, zdjęcie zostało udostępnione dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma
- Il. 542. Jeremi Kubicki, *Grajkowie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, fot. Grzegorz Solecki
- Il. 543. Jeremi Kubicki, *Panneau dekoracyjne Wiosna*, m/s „Piłsudski”, salon pań, repr. wg „Wiadomości Literackie” 1939, nr 20
- Il. 544. Jeremi Kubicki, *Dzieje czekolady*, 2 *panneaux*, sklep Wedla przy ul. Szpitalnej, repr. wg „Wiadomości Literackie” 1939, nr 20
- Il. 545. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, 1937, schronisko turystyczne na Gubałówce w Zakopanem, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 546. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (a)
- Il. 547. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (b)
- Il. 548. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (c)
- Il. 549. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (d)
- Il. 550. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (e)
- Il. 551. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (f)
- Il. 552. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (g)
- Il. 553. Janusz Podoski, *Jeremi Kubicki*, fot. archiwalna, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 554. Jeremi Kubicki, *Autoportret*, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Jerzy Zanoziński (red.), *Malarze z kręgu Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978
- Il. 555. Jeremi Kubicki, *Pejzaż z łódkami*, lata 30., Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 556. Jeremi Kubicki, *Konie u wodopoju*, 1932, Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. Bernadeta Swobodzińska
- Il. 557. Efraim i Menasze Seidenbeutel, *Motyw z Helu*, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 558. Marta Podoska-Koch, *Port rybacki*, lata 30., Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 559. Aleksander Jędrzejewski, *Koło Sorrento*, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 560. Teresa Roszkowska, *Sorrento*, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 561. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (h)
- Il. 562. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment (i)
- Il. 563. Teresa Roszkowska, *Winobranie*, 1931, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, fot. I. Kossowska
- Il. 564. Eugeniusz Zak, *Krajobraz z figurą ludzką*, 1916, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. I. Kossowska
- Il. 565. Jeremi Kubicki, *Panny*, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 566. Jeremi Kubicki, *Cykliści*, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie
- Il. 567. Aleksander Jędrzejewski, *Cykliści*, ok. 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. I. Kossowska
- Il. 568. Jeremi Kubicki, *Zdobycie Sandomierza*, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie
- Il. 569. Jerzy Jełowicki, *Zdobycie Sandomierza 1809 r.*, lata 30., Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt Muzeum Okręgowe w Sandomierzu
- Il. 570. Jeremi Kubicki, *Piechota*, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie
- Il. 571. Henryk Jaworski, *Portret marszałka Józefa Piłsudskiego*, przed 1931, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 572. Makieta Pola Chwały obejmująca pomnik Józefa Piłsudskiego, aleję Piłsudskiego, łuk triumfalny i Świątynię Opatrzności, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa
- Il. 573. Jan Szczepkowski, projekt łuku triumfalnego ku czci Józefa Piłsudskiego, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 574. Jan Szczepkowski, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 575. Henryk Kuna przy współpracy Andrzeja Boniego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 576. Marian Wnuk przy współpracy Karola Jana Kocimskiego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski

- Il. 577. Bazyli Wojtowicz przy współpracy Kazimierza Bienkowskiego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 578. August Zamoyski, Projekt pomnika Józefa Piłsudskiego, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 579. Bazyli Wojtowicz przy współpracy Stanisława Repery, projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937, fot. Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 580. Jan Szczepkowski, drugi projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 581. Mikołaj Kułak, pierwszy projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 582. Mikołaj Kułak, trzeci projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, fot. Cz. Olszewski
- Il. 583. Bractwo św. Łukasza, *Bolesław Chrobry witający Ottona III pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Rok 1000*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 584. Sygnatura Bractwa św. Łukasza na obrazie *Bolesław Chrobry*
- Il. 585. Bractwo św. Łukasza, *Chrzest Litwy. Rok 1386*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 586. Bractwo św. Łukasza, *Nadanie przywileju zwanego Jedlnieńskim (Neminem captivabimus o nietykalności osobistej szlachty). Rok 1430*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 587. Bractwo św. Łukasza, *Unia Lubelska. Rok 1569*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 588. Bractwo św. Łukasza, *Konfederacja Warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych). Rok 1573*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 589. Bractwo św. Łukasza, *Odsiecz Wiednia. Rok 1683*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 590. Bractwo św. Łukasza, *Konstytucja 3 Maja. Rok 1791*, 1938, Le Moyne College Library, Syracuse, N.Y., fot. I. Kossowska
- Il. 591. Sygnatura Bractwa św. Łukasza na obrazie *Konstytucja 3 Maja*
- Il. 592. Sala Honorowa polskiego pawilonu w Nowym Jorku, 1939, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe
- Il. 593. *Geopolityczna oś Polski*, kartogram w Sali Honorowej Pawilonu Polskiego w Nowym Jorku, 1939, repr. wg *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku*, Warszawa 1939
- Il. 594. Mieczysław Szymański, tkanina ze scenami z życia Jana III Sobieskiego, Le Moyne College, Syracuse, fot. I. Kossowska
- Il. 595. Mieczysław Szymański, tkanina ze scenami z życia Jana III Sobieskiego, Le Moyne College, Syracuse, fot. I. Kossowska
- Il. 596. Eric Gill, *Przemysłowy heroizm*, 1923, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 597. Eric Gill, rysunek przygotowawczy do Stacji Drogi Krzyżowej w Westminster Cathedral, 1914, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 598. Eric Gill, Stacja IV, *Jezus spotyka swoją Matkę*, rysunki przygotowawcze (1913, 1916) i relief w Westminster Cathedral, 1916, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 599. Eric Gill, *Prospero i Ariel*, 1933, British Broadcasting Corporation, Broadcasting House in Portland Place, London, Photo © Stefano Baldini / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 600. Eric Gill, *Dziewczyna z sarną*, 1920, ekslibris dla Anandy Coomaraswamy'ego, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 601. Eric Gill, *Ukrzyżowanie*, pryw. kol., © Gillian Jason Modern & Contemporary Art / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 602. Eric Gill, *Matka z dzieckiem*, 1910, Leeds Museums and Galleries, Leeds, © Leeds Museums and Galleries (Leeds Art Gallery) U.K. / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 603. Eric Gill, *Ukrzyżowanie*, 1910, Tate Britain, repr. wg J. Collins, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998

- Il. 604. Eric Gill, *Radość życia*, 1910, The University of Hull Art Collection, repr. wg . J. Collins, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998
- Il. 605. Eric Gill, *Łoże nasze w kwieciu tonące*, 1927, ilustracja do: św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 606. Constantin Brâncuși, *Pocałunek*, 1907, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, © Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 607. Eric Gill, *Boscy kochankowie*, 1922, Museum of New Zealand, Te Papa Tongarewa, Wellington, © Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand / Bequest of P. Martin Hill, 2007 / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 608. Eric Gill, *Święte oblicze Chrystusa*, 1925, repr. wg J. Collins, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998
- Il. 609. Constantin Brâncuși, *Śpiąca muza*, 1909–1910, The Art Institute of Chicago, Chicago, © The Art Institute of Chicago, IL, USA / Arthur Jerome Eddy Memorial Collection / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 610. Constantin Brâncuși, *Mademoiselle Pogany*, 1912–1913, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, © Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA, USA / Gift of Mrs. Rodolphe Meyer de Schauensee, 1933 / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 611. Eric Gill, *Zdjęcie z krzyża*, 1924, The King's School, Canterbury, repr. wg J. Collins, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998
- Il. 612. Eric Gill, *Ludzkość*, 1928, Victoria and Albert Museum, London, fot. I. Kossowska
- Il. 613. Eric Gill, *Trzej Królowie*, 1916, ilustracja do *Adeste Fideles, a Christmas Hymn*, The British Museum, London, repr. wg R. Cribb, J. Cribb, *Eric Gill*, London 2011
- Il. 614. Eric Gill, *Zdjęcie z krzyża*, ilustracja do *Nowego Testamentu*, 1931, repr. wg . J. Collins, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998
- Il. 615. Wiktoria Goryńska, *Pietà*, 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. H. Romanowski
- Il. 616. Wiktoria Goryńska, *Joanna d'Arc*, 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. H. Romanowski
- Il. 617. Wiktoria Goryńska, *Ukrzyżowanie*, 1934, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. T. Żółtowska-Huszcza
- Il. 618. Antoni Michalak, *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1927, parafia oo. Franciszkanów pw. św. Jerzego w Gdyni, repr. wg I. Kossowska, L. Lameński, W. Odorowski, J. Wyczasny, *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog twórczości Antoniego Michalaka 1902–1975*, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2005
- Il. 619. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, 1931, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 620. Antoni Michalak, *Św. Antoni przemawiający do ryb*, 1931, pryw. kol., fot. I. Kossowska
- Il. 621. Adam Bunsch, *Pod krzyżem*, 1929, pryw. kol.
- Il. 622. Adam Bunsch, *Przebaczenie*, 1929, pryw. kol.
- Il. 623. Adam Bunsch, *Jawnogrzesznica*, 1931, pryw. kol.
- Il. 624. Adam Bunsch, *Niewiasty u grobu*, 1930, kol. pryw., fot. I. Kossowska
- Il. 625. Oskar Schlemmer, *Tancerka. Gest*, 1922/1923, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 626. George Grosz, *Ecce Homo*, 1921, Staatliche Museen, Berlin, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012
- Il. 627. Giorgio de Chirico, *Niepokojąca muza*, 1917, Pinakothek der Moderne, München, fot. I. Kossowska
- Il. 628. Carlo Carrà, *Metafizyczna muza*, 1917, Pinacoteca di Brera, Milano, © Pinacoteca di Brera, Milan, Italy / De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 629. George Grosz, *Bez tytułu*, 1920, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, © Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 630. George Grosz, *Republikanische Automaten*, 1920, Museum of Modern Art, New York, © Museum of Modern Art, New York, USA / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 631. George Grosz, *Nowy człowiek*, 1921, pryw. kol., © Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 632. Margit Sielska, *Kompozycja z aktem*, ok. 1934, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012

- Il. 633. Bruno Schulz, Karta tytułowa portfolio *Xięgi Bałwochwalczej*, 1920–1922, pryw. kol., repr. wg W. Chmurzyński (red.), *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, Warszawa 1995
- Il. 634. Bruno Schulz, *Xięga Bałwochwalcza II*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 635. Bruno Schulz, *Bachanalia*, 1920, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, repr. wg W. Chmurzyński (red.), *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, Warszawa 1995
- Il. 636. Bruno Schulz, *Święto wiosny*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 637. Alfred Kubin, *Promenada*, ok. 1904–1905, Neue Galerie, New York
- Il. 638. Bruno Schulz, *Wenus i Amor II*, przed 1933, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 639. Bruno Schulz, *Pielgrzymi II*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 640. Bruno Schulz, *Procesja*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920–1922, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 641. Bruno Schulz, *Scena na ulicy*, ok. 1936, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 642. Bruno Schulz, *Mężczyźni pełzający przed kobietami*, ok. 1936, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 643. Bruno Schulz, *Naga kobieta z całującym jej stopy mężczyzną*, ok. 1933, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 644. Bruno Schulz, *Kobieta w kapeluszu na tapczanie*, ok. 1933, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 645. Bruno Schulz, *Kobieta i dwaj mężczyźni*, przed 1933, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 646. Giorgio de Chirico, *Udręka poety*, 1914, pryw. kol., © De Agostini Picture Library / G. Nimatallah / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 647. Giorgio de Chirico, *Melancholia pięknego dnia*, 1913, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, fot. I. Kossowska
- Il. 648. Giorgio de Chirico, *Hektor i Andromacha*, 1924, pryw. kol., Photo © Christie's Images / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 649. Carlo Carrà, *Owal ze zjawami*, 1918, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, © Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italy / Mondadori Portfolio / Archivio Alessandro Vasari / Alessandro Vasari / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 650. Carlo Carrà, *Zaczarowany pokój*, 1917, Pinacoteca di Brera, Milano, © Pinacoteca di Brera, Milan, Italy / De Agostini Picture Library / M. Carrieri / Bridgeman Images / PhotoPower
- Il. 651. Marek Włodarski (Henryk Streng), *Głowy*, 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg Ł. Kossowski (red.), *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012
- Il. 652. Giorgio de Chirico, *Ariadna*, 1913, Metropolitan Museum of Art, New York, fot. I. Kossowska
- Il. 653. Giorgio de Chirico, *Trubadur* (1931), 2 połowa lat 50., Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, fot. I. Kossowska
- Il. 654. Bruno Schulz, *Akt kobiety na tapczanie, wspartej na poduszce*, ok. 1933, Muzeum Literatury w Warszawie
- Il. 655. Chiorgio de Chirico, *Milczący posąg (Ariadna)*, 1913, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen, Düsseldorf, © Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Germany / Peter Willi / Bridgeman Images / PhotoPower

SUMMARY

Artistic Reconquest. Art in Interwar Poland and Europe

Artystyczna rekonkwista (Artistic Reconquest) discusses the challenge faced by Poland and other Central European countries after 1989, that is testing the strength of their own traditions and the possibility of converging them with the Western culture without losing national identity. This monograph demonstrates that the sense of belonging to the great European culture does not exclude emphasising the specificity of artistic concepts, art criticism and theorizing that originated in Central Europe and on the eastern borderland of the Continent. Moreover, the study contains a reflection on the complex network of artistic connections between central and peripheral loci in the Europe of interwar decades that is meant to embed the East-Central European region in the Euro-Atlantic historiographic discourse and thus to expand the canonical narratives of art by an area strongly marked with the results of nineteenth-century imperialism and the Great War – the traumatic experiences that eventually led to the fulfilment of hopes to (re)gain sovereignty cherished by particular nations.

In the course of history, the interwar period is an intriguing time due to the emancipation processes that happened in many European nations that had not been independent until 1918 and to many new or reviving socio-political and cultural phenomena that occurred. These two decades were full of events that determined the geopolitical and geocultural divisions in Europe after 1945. Nevertheless, this time is worth analysing not only in terms of causes and effects – reactions to the trends from before World War I and the genesis of events that happened after the outbreak of World War II. What should also be revised is the network of artistic relations that became denser on the newly outlined map of the Continent and the newly-formed traditionalism perceived from a different perspective than the Western European one and from the point of view of the commentators who pursued their activity in Central and Eastern European centres that were peripheral to Paris, Rome and Berlin. In particular, such re-evaluation should concern the diagnoses of those art critics and theorists who followed the trend of strengthening the identity of given nations, which prevailed in politics, and thus assumed attitudes opposed to the universalist ambitions, transnational and transethnic aspirations of the avant-garde. Moreover, it has been compelling to focus research on Central and Eastern European countries, which so far have been neglected in Western art historiography, as such a study provides an opportunity to demonstrate the reception of the art of totalitarian countries by commentators situated in the buffer zone between the East and the West and to seek the convergence and divergence of their views with the opinions held by German, Russian, British and American scholars who conducted research on the culture of Bolshevism, Fascism and Nazism.

One of the reasons to write *Artistic Reconquest* was to counteract the asymmetry between the involvement of art historians and culture experts in the study of radical avant-garde and the examination of traditionalist tendencies, mostly depreciated in mainstream historiography and often perceived as trends that were *passéist* and hostile towards the progressive idioms of modernism. The marginalisation of the questions of figurative art resulted mainly from overstressing the revolutionary ethos of avant-garde and, in the former Eastern Bloc countries, from long-term aversion to the heritage of Socialist Realism. Therefore, this monograph was written in order to restore balance between

traditionalism and modernist paradigms in interwar art and to expand the research field by the East-Central European interpretative context that is missing in the core publications on figurative art.

The framing of the critical reflection and the artistic material proposed in the study makes it possible to broaden one's knowledge of various neorealist and neoclassicist formulae of representation – the trends that intermingled and intertwined with each other in the 1920s and 1930s. *Artistic Reconquest* describes a whole range of artistic attitudes that can be blended with the traditionalist ethos: from the criticism of socio-political reality and social conventions, through the update of selected elements of the art of by-gone epochs and the interpretation of modernity with the representational means of the old masters, to the use of pastiche of established artistic patterns and self-reflection on the essence of art as such. What comes to the fore in the monograph is the multifaceted nature of figurative art: neo-classical idyllic depictions are juxtaposed with the scathing grotesque of New Objectivity exponents, who condemned the moral decay of the bourgeois society, as well as with the poetics of magic realism, which focused on modest fragments of everyday reality. The issue of those traditional paradigms, which served the apology for political power and the fulfillment of propagandistic and agitational goals within the framework of totalitarian and authoritarian systems, has a prominent place in the book's discourse. The exemplification contained in the study shows that the retrospective longing of neorealists and neoclassicists was often subjected to the process of strengthening national or, in a wider sense, cultural identity with new realism being a very comprehensive formula that assimilated "museum art" on the one hand and adopted selected elements of modernist aesthetics on the other. *Artistic Reconquest* situates – in a broad perspective of artistic and socio-political phenomena in Western and East-Central Europe – traditionalists' attempts at creating such idioms of figurative art that would meet the requirements of modernity and, at the same time, "feed" on artistic tradition, serve propagandistic purposes and relate to current social life while inspiring reflection on the essence of human existence. Moreover, the study demonstrates modified idioms of neorealism and neoclassicism transmitted from Paris, Rome, Milan, Berlin and Munich, and adopted in various locations in Poland, Czechoslovakia, Austria, Romania, Croatia, Estonia, Hungary, Lithuania, Latvia and Ukraine, where they absorbed national, ethnic, and regional identities and vernacular particularities. The book is meant to account for idiosyncratic changes, and to present numerous variations of Rome-, Paris- and Berlin-derived artistic attitudes, styles, and trends that spread throughout the eastern region during the interwar period, to be modified within the local cultural context and sociopolitical setting. While tackling the issues of mass culture in the newly (re)constructed European nation-states, the discourse emphasizes the ideological factors, which conditioned appropriation of realism as a suitable morphological formula for conveying didactic and propagandistic meanings.

The analysis of the genesis and determinants of the neorealism(s) and neoclassicism(s), swiftly expanding in the majority of European nation-states, leads to conclusions that concern complex relations between artistic phenomena, the nature of power and national/nationalist ideology. The study also reveals various ways of understanding and employing the conceptual categories that were of key importance to the interwar artistic discourse, such as "national" and "cultural" identities – two concepts that have remained topical in the world of today.

At the heart of this book lies the reflection on the inextricable entanglement of the past and the present and on the essence of collective identity – the core idea behind the formation and development of nation-states on the Continent that became redefined after the Great War. Introduced by such renowned theorists as Maurice Halbwachs, Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Benedict Anderson, Aleida and Jan Assmann, Trutz von Trotha and Paul Ricoeur, the contemporary conceptual apparatus helped analyse the artistic material and critical discourse of the 1920s and 1930s. The instruments applied to study the phenomena of collective memory and national tradition, which were of key importance for the interwar narratives, were borrowed from their works. The chapter entitled *Od autorki (From the Author)* relates the topics explored in the monograph to the era of the transnational

promulgation of cultural patterns and values, indicating that the issue of the self-definition of members of societies and communities in national, regional, ethnic and religious terms is becoming increasingly significant in intellectual debates, academic analyses and artistic output at the time of globalisation. Traditionalist trends and neorealist attitudes manifested in the interwar decades are presented here as an anticipation of contemporary criticism of globalism.

The remaining parts of the monograph are structured according to thematic blocks. The section *Zwrot ku przeszłości (Towards the Past)* outlines the retreat from modernism, the growing fascination with the art of by-gone epochs and the process of building cultural tradition in Italy, Germany and France. The intensive circulation of art exhibitions on the Continent and the critical reception of these displays, meant as a manifestation of national distinctiveness, is the main topic of the subsequent thematic sections: *Trzy totalitaryzmy (Three Totalitarianisms)*, *Rozpad imperium (The Collapse of the Empire)*, *Tradycja łacińska. Kontynuacja i kontestacja (Latin Tradition. Continuation and Defiance)*, *Kraje Basenu Morza Bałtyckiego (The Baltic Sea Region)* and *Wyspiarski gust (The Insular Taste)*. Warsaw was one of the exhibition centers importing official art presentations of particular nations at the time. The key to creating a true historical depiction of the interwar period is the reflection on how the then critics, particularly Polish ones, were able to diagnose the mechanisms of propaganda in art and to confront the state-supportive rhetoric with artistic accomplishments in both foreign and native art. An analysis of an extensive set of reviews of the “touring” exhibitions, which played an important part in cultural diplomacy in the 1920s and 1930s, contributes to the broadening of academic debate on national, ethnic and regional features of art that has been held in recent years. By reconstructing the cultural exchange between Poland and countries such as the Soviet Union, Italy, Germany, Austria, Hungary, Belgium, France, Denmark, Latvia, Estonia and the United Kingdom, *Artistic Reconquest* provides a revised map of artistic interrelations in Europe. The comments of the curators of particular exhibitions and the accounts provided by Polish critics are confronted in the book with contemporary historiographic knowledge in an attempt to capture at the cross-section of diverse axiological and epistemological perspectives the semantic content of such terminological constructs of the interwar critical discourse as “national art”, “national style”, “tribal temperament” and the “genius of a race”.

The analysis of curatorial strategies, being an expression of the assumptions of cultural policies in particular countries, commences with self-presentations of three totalitarian states – the Soviet Union, Italy and Germany. Further, the study refers to the countries whose establishment ensued from the demise of Austria-Hungary – Austria, Hungary, Czechoslovakia, Romania and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. What follows is the examination of the methods of adopting the Latin tradition in Belgian and French art shown in Warsaw. Next, attention is focused on the manifestation of national distinctiveness in the scenarios of exhibitions from the Baltic Sea countries – Denmark, Lithuania, Latvia and Estonia. The review of foreign art presentations in Warsaw of the 1920s and 1930s ends with a comprehensive exhibition of British art held in 1939. What has been stressed here is the evidence that the organisers of all these displays did not pretend to be objective in terms of the selection of exhibits and made the expositions expressly national.

By disclosing the mechanisms of curatorial strategies and practices, *Artistic Reconquest* proves that the reviewers of export exhibitions were not always able to recognise the manifestations of politicised aesthetics contained therein. Focusing research on official “travel” shows enabled the identification of the priorities of the Polish artistic scene representatives, which constituted a natural filter in the process of perceiving foreign art. Crucial analyses in the book pertain to the reviewers’ aesthetic sensitivity and ideological background as well as to their ability to express objective opinions. An insightful study of expositions from Central and Eastern Europe (Budapest and Vienna and Riga and Tallinn, respectively) demonstrates that, for the promoters of traditionalism in Poland, this peripheral geo-cultural region was as important as a point of reference as the Western European countries which

could boast centuries-old cultural tradition. As a matter of fact, the comments on the Warsaw shows were more enthusiastic about the art of the newly-constituted states in Eastern and Central Europe than about that of the West, which was well-known from international presentations, journeys and sojourns abroad. In all cases, the attempt at identifying national idiosyncrasy of the art on display was evident. Some critics sought to find the manifestations of national identity (over)zealously, while others treated national art with reserve, almost skeptically, concentrating on the examination of particular artworks or pointing to the absorption of transnational trends, such as neoclassicism, neorealism or postimpressionism. Despite being crucial to the traditionalist theoretical and critical discourse, the category of “national style” appeared to be bankrupt. A comprehensive exploration of artistic phenomena reveals that the concept of unified morphology and coherent conventions of representation – typical of the art of a given country and treated as carriers of national ideas – turned out to be a collection of observations of numerous individual styles or art trends that were too narrow to be considered as a style.

Consequently, the narrative of the book refers to one of Igor Golomstock’s major research theses propounded in *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China* (London, 1990) in which he claimed that totalitarian political systems generated in the field of culture certain organisational structures within the framework of which a new artistic style was born secondarily, but still in line with *a priori* ideological assumptions. However, *Artistic Reconquest* demonstrates that it was not easy to create a homogeneous style that would meet the requirements of dictatorial power, whether in the Third Reich or in the Soviet Union. The pursuit of achieving morphological unification in art, combined with strict observance of ideologically correct subjects, did not produce satisfactory results – derogations from the officially imposed canons of representation tended to occur and inconsistencies in the establishment and enforcement of aesthetic norms could be identified in the totalitarian megamachine. The failure of the idea of national style was evident also in the reception of the art produced in authoritarian and democratic countries. The critical perception of exhibitions from Latvia, Estonia, Hungary, Austria, Denmark, Belgium, France and the United Kingdom proved the ineffectiveness, or even the impossibility, of implementing this concept in the field of art, so sensitive to creative individualism. Understood as a *summa* of various artistic attitudes bonded with a common cultural tradition by the promoters of traditionalism, such as Margherita Sarfatti and Tadeusz Pruszkowski, national art seemed to be a more rational idea and a more feasible goal.

Another thematic block entitled *Polskie idiomy realizmu. Lustrzane odbicia czy muzealne wzory?* (*Polish Idioms of Realism. Mirror Reflections or Museum Patterns?*) is meant to both rehabilitate and critically study neorealism that has been considered for decades as a backward and overly politicised trend and treated as a counterreaction to the exploratory passion and innovative potential of the modernist avant-garde. This part of the monograph draws attention to the forgotten figure of Tadeusz Pruszkowski, a professor and a rector of the Warsaw Academy of Fine Arts, a painter and an art critic as well as an animator of the interwar artistic scene and a mentor of a large number of young artists. In the early 1930s, Pruszkowski was a promoter of the idea of national art and the author of the concept of “noble realism” – a multifaceted formula of pictorial representation which was distant from photographic emulation due to adoption of the conventions of depiction of the old masters. The study of Pruszkowski’s art reviews combined with his achievements as a painter and with his students’ output helps to reveal the stereotypes concerning realist art – understood as the antithesis of modernism – which occur in art historiography. This section of the book outlines the idiosyncratic position of Pruszkowski and his acolytes seen in comparison with those opinions which overestimated the concept of national art as embedded in the folk culture.

In the 1920s, folk art provided the primary context for traditionalists, who perceived folklore as the primary code of national identity. Neorealists and neoclassicist in countries such as Poland,

Romania, Lithuania, Latvia and Estonia considered it necessary to extract the specific essence hidden in native myths, rituals and symbols and to explore the “ethnosymbolic heritage” peculiar to particular nations. Strengthening the ethnic community – bound with language, history, culture, and religious beliefs – has been a fundamental challenge for traditionalist-oriented ideologues, theorists and artists. Hence, priority was ascribed to native folklore treated as a source of national regeneration and vitality, which was perfectly exemplified by the “ethnographic traditionalism” of Latvians, Lithuanians and Romanians. In France of the 1930s, the glorification of the countryside and its realistic depiction served to highlight the antinomy between the provinces, cherished as an enclave of national values that was inextricably linked to the homeland, and the metropolis, considered as the centre of cosmopolitanism and the emblem of excessive industrialisation and technicisation of modern life. On the other hand, in Latvia, Hungary, Estonia and Poland, the 1930s caused greater openness to the international cultural context.

The analysis of Pruszkowski’s critical discourse is complemented in the study with a discussion of selected works of his students, exemplifying the broad register of aesthetic formulae fitting the framework of the “Polish school of painting” advocated by the professor and the “noble realism” concept he promoted. The issue of the dialogue between traditionalists and the old masters and the question of paraphrasing the conventions of representation of by-gone epochs is presented with regard to studio art as well as monumental art displayed in the public space. The section *Nierozstrzygnięte kwestie: wielki styl czy chybiona propaganda? (Unresolved Issues: Grand Style or Failed Propaganda?)* addresses the search for a style that would be appropriate for monuments commemorating the merits of Marshal Józef Piłsudski and for seven historical paintings executed by Pruszkowski and his twelve students as a part of the propagandistic iconographic programme of the Polish pavilion at the World Fair in New York in 1939. *Unresolved Issues* focus on the question of state interventionism in the domain of culture and on the ideological pressure exerted on the art milieu by state authorities.

The last thematic block, *Dialog z dawnymi mistrzami (Dialogue with the Old Masters)*, shows the convergence and divergence between the attitudes of Polish traditionalists and their European counterparts, both in reference to sacred art and to very personal, idiosyncratic art as that created in parochial Drohobych by Bruno Schulz who sought the essence of reality in the multiple layers of European culture. Besides the persistent search for artistic manifestations of the “spirit of a nation” and the “genius of a race,” transnational trends originated in the interwar period among not only the avant-garde that aspired to universalism, but also among the artists who referred to the past. The sense of being rooted in European culture, the conviction of being entitled to draw on the rich repository of old artistic styles, such as museums and architectural monuments of the Continent, found its expression in the works of artists like Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Eric Gill, Tadeusz Pruszkowski, Boleslaw Cybis, Jeremi Kubicki, Wiktoria Goryńska and Bruno Schulz, irrespective of whether they were artistically related to or distant from one another. The adoption of the idea of cultural identity – a considerably comprehensive category, embracing the legacy of Latin and Nordic culture and absorbing the multi-layered heritage of Western European art – seemed to break the deadlock over national art and national style, the notions closely related to national self-identification. This tactic was typical of the newly-constituted Central and Eastern European countries where the 1930s saw the weakening of the pressure of ethno-nationalism for the more popular idea of Europeanisation coupled with a dignified representation of one’s own nation. The emerging research prospects pertaining to the topic of identity idioms and to the manners of constructing cultural tradition are discussed in the chapter *Koda (Coda)* completing the discourse of the monograph. Recapitulating the reflection on the complexity of the geo-cultural map of interwar Europe, *Coda* inscribes the whole study into the debate on the uniqueness of the East-Central European macroregion.

By exploring the references made to the art of the old masters in the interwar period, *Artistic Reconquest* emphasises the phenomena that anticipated the tendency to multiply persiflages,

paraphrases and pastiches of works of established reputation that was typical of the twentieth-century postmodernism. It also explains the phenomena that preceded the cultural eclecticism and syncretism peculiar to the last century transavantgarde, and indicates the ancestors of the anti-modernist reaction, thus strengthening the criticism of self-referential art – an attitude that anticipated the stance of Donald Kuspit, who was deeply disappointed with the commercialisation and ideological emptiness of contemporary avant-garde, and the opinions of Jean Baudrillard, who condemned the decadence and conceptual bareness of considerable areas of contemporary culture. On the other hand, the analysis of curatorial and artistic strategies of the 1920s and 1930s reveals some analogies to such phenomena as indigenisation and glocalisation – to refer to the terminology used in social sciences – which today mitigate the effects of the dominance of Western cultural patterns and evidence appreciation for local tradition.

The discourse on identity idioms in the interwar period pertains to not only historiographic narratives, but also to current historic policies, the essence of which is extensively discussed in the contemporary world that has been globalised on the one hand, while experiencing the recurrence of nationalisms, religious fanaticism, struggle for political dominance and migration of millions of people persecuted because of their race, ethnicity or religion on the other. Various facets of the battle for national and cultural self-knowledge that took place in the nation-states of the 1920s and 1930s – together with its inventive and destructive aspects – constitute an important point of reference for today's questions about the condition of national self-consciousness which some commentators skillfully match with progressing globalisation, while others contrast it with the cultural consolidation and homogenisation within the ever-expanding geopolitical framework. Consequently, the examination of the character of self-identification in the domain of interwar culture becomes an integral part of the debate on the condition of contemporary civilisation. *Artistic Reconquest* is but one of the many links in the process of restoring the cultural memory of a Pole and a European.

Translated by Magdalena Kopczyńska