

KONTYNUATORZY TRADYCJI

WIELKIEJ  
AWANGARDY  
W FOTOGRAFII  
POLSKIEJ

W DRUGIEJ POŁOWIE LAT 50. XX WIEKU



Krzysztof  
**Jurecki**

KONTYNUATORZY TRADYCJI  
WIELKIEJ  
AWANGARDY  
W FOTOGRAFII  
POLSKIEJ

W DRUGIEJ POŁOWIE LAT 50. XX WIEKU

POGRANICZA MALARSTWA, GRAFIKI  
I FILMU EKSPERYMENTALNEGO

# Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	7	
Rozdział I		
<b>Awangarda, modernizm i postmodernizm.</b>		
<b>Konteksty teoretyczno-filozoficzne polskiej fotografii</b>		
<b>modernistycznej po II wojnie światowej</b> .....	10	
Awangarda .....	11	
Modernizm .....	14	
Postmodernizm .....	24	
Nowocześni w latach 40. XX wieku .....	29	
Rozdział II		
<b>Polska krytyka fotograficzna wobec problemu awangardy,</b>		
<b>nowoczesności i metafory w drugiej połowie lat 50.</b> .....	34	
Podsumowanie .....	63	
Rozdział III		
<b>Myśl teoretyczna i autokomentarz</b> .....		66
Zbigniew Dłubak. Dylematy wokół pojęcia „metafora” .....	68	
Zdzisław Beksiński. W obliczu kryzysu w fotografii artystycznej .....	75	
Jerzy Lewczyński. Między liryzmem a burzeniem tradycyjnej struktury fotografii .....	81	
Bronisław Schlabs. Sztuka nowoczesna będzie wyłącznie abstrakcją .....	84	
Andrzej Pawłowski. Obrazy kinetyczne .....	86	
Stan świadomości polskich artystów tworzących awangardę fotograficzną na przełomie lat 50. i 60. XX wieku .....	88	

## Rozdział IV

<b>Praxis</b> .....	92
[1.] Zdzisław Beksiński – kryzys w fotografii i sztuce oraz próba wyjścia poza stadium fotografii artystycznej i awangardowej. W kierunku postmodernizmu .....	93
[1a.] Zarys twórczości fotograficznej .....	93
[1b.] Beksiński a surrealizm. Kontekst Hansa Bellmera .....	107
[1c.] Problematyka antyfotografii w relacji do koncepcji postmodernizmu .....	115
[1d.] Utrata wiarygodności fotografii? Koncepcja Boltanskiego .....	126
[1e.] Retoryka końcówki fotograficznej. Beksiński – postmodernistyczny modernista .....	129
[2.] Jerzy Lewczyński – poetyzm wizji w kręgu postsurrealistycznej nowoczesności .....	135
[3.] Bronisław Schlabs – abstrakcja jako jedyna formuła nowoczesności .....	151
[4.] Czy istniała polska fotografia subiektywna? .....	164
[5.] Duet artystyczny Borowczyk i Lenica. Film animowany przedłużeniem myślenia fotograficzno-graficznego .....	178
[6.] Zbigniew Dłubak. Egzystencja jako metafora .....	184
[7.] Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu. László Moholy-Nagy .....	194
[7a.] Tradycja fotogramu w recepcji neokonstrukttywizmu według Andrzeja Pawłowskiego .....	194
[7b.] Koncepcja new vision Moholya-Nagya a Kineformy Pawłowskiego .....	204
[7c.] Kinetyzm lat 50. XX wieku na tle twórczości Moholya-Nagya .....	212
[7d.] Fotogram jako zjawisko ekspresji świetlnej. Znaczenie twórczości Moholya-Nagya .....	215
[8.] Marek Piasecki – okiełznać wszelką materię twórczą. Surrealizm, miniatury, reportaż .....	222
[8a.] Potęga i oddziaływanie surrealizmu .....	223
[8b.] Informel i malarstwo materii. Istota heliografiki Karola Hillera ...	226
[8c.] Lalka = kobieta. Magia przenika sztukę? .....	231
[8d.] Miniatury – niezrealizowane postulaty malarstwa? .....	240
[8e.] Reportaż .....	241
[8f.] Inne prace .....	244
[8g.] Retoryka końcówki – fotografia .....	245
<b>Zakończenie</b> .....	247
<b>Bibliografia</b> .....	253
<b>Summary of the doctoral dissertation</b> .....	263
<b>Indeks osób</b> .....	265

*Kochanym*

***Żonie Marioli i córce Małgorzacie**  
z podziękowaniami za nieocenioną pomoc*

# Wstęp

Moje zainteresowania polską fotografią awangardową lat 50. rozpoczęły się zaraz po skończeniu studiów z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie w 1985 roku u prof. Mieczysława Porębskiego obroniłem pracę magisterską pt. *Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy i początki neoawangardy w fotografii polskiej w latach 1945–1971*. 1 października 1985 roku rozpocząłem pracę jako asystent w Dziale Fotografii i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi, istniejącym w latach 1997–2008 i do maja 1988 roku działającym pod kierownictwem Urszuli Czartoryskiej<sup>1</sup>. Od początku, będąc pracownikiem tego renomowanego muzeum, dokonywałem zakupów do zbiorów muzealnych, w tym prac Jerzego Lewczyńskiego i Zofii Rydet. Pod koniec lat 80. XX wieku przygotowałem koncepcję wystawy na temat fotografii awangardowej lat 50., która z powodu rozpoczęcia przeze mnie w latach 1990–1993 stacjonarnych studiów doktoranckich w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie nie została zrealizowana. W latach 80. rozpoczęła się moja bardzo bliska znajomość z Lewczyńskim, a także z Bronisławem Schlabsem i Zdzisławem Beksińskim, który okazał się osobą otwartą, ale wówczas już nie był zainteresowany fotografią.

Moje rozumienie fotografii kształtowało się pod wpływem rozmów z Urszulą Czartoryską, z dr. Lechem Lechowiczem, a także z prof. Stefanem Morawskim, który był pierwszym promotorem mojego nieukończonego doktoratu o fotografii awangardowej lat 50., jaki realizowałem w IS PAN w Warszawie. Duży wpływ wywarł na mnie swoją mistyczną koncepcją sztuki i zainteresowaniami filmowymi prof. Wiesław Juszczak, również wykładowca IS PAN w Warszawie.

W 1994 roku powróciłem do pracy w Muzeum Sztuki w Łodzi. Najpierw do Działu Nowoczesnego Rysunku i Grafiki, gdzie pracowałem jako adiunkt. Od 1998 do 2005 roku byłem kierownikiem Działu Fotografii i Technik

---

<sup>1</sup> Por.: A. Mazur, *Koniec działu fotografii* [w:] tegoż, *Głębia ostrości*, PGS w Sopocie, Sopot 2014.

Wizualnych. Funkcję tę objąłem w wyniku choroby i przedwczesnej śmierci w 1998 roku Urszuli Czartoryskiej. W tym okresie napisałem szereg tekstów o interesującym mnie problemie fotografii awangardowej, czego podsumowaniem była monograficzna wystawa Jerzego Lewczyńskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2005 roku.

Niniejsza książka jest wynikiem pracy doktorskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, której promotorem została dr hab. Maria Hussakowska, a recenzentami byli prof. Tomasz Gryglewicz i prof. Grzegorz Sztabiński. Praca obroniona została w czerwcu 2018 roku.

Okres drugiej połowy lat 50. należy do najważniejszych w zakresie fotografii polskiej. Wyzwolenie się z okowów socrealizmu zaowocowało szeregiem istotnych prac fotograficznych, a także z pogranicza grafiki i filmu animowanego, które należą do najważniejszych w całej dwudziestowiecznej historii awangardy. Mam nadzieję, że to opracowanie pogłębi zainteresowania badaniami z zakresu historii sztuki i fotografii. Prezentowani tu artyści zostali przedstawieni także w opracowaniach Janusza Boguckiego, publikacjach i wystawach dr. Adama Soboty, którego poglądy są mi bliskie i zawsze były inspiracją do kolejnych badań i tekstów. Wymienię tylko jedną, ale jakże istotną ekspozycję przygotowaną przez Sobotę w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – *Antyfotografia i ciąg dalszy* (1993), która miała bardzo duże znaczenie, podobnie jak pokaz *Zdzisław Beksiński. Fotografie 1953–1959 ze zbiorów Muzeum Narodowego*, który odbył się w Muzeum Narodowym w Gdańsku (2001/2002).

Prace, które omawiam w tej książce, były pokazywane na najważniejszych pokazach, jak: *Fotografia Polska. Featuring Original Masterworks from Public and Private Collections in Poland 1839 to 1945 and a Selection of Avant-Garde Photography, Film and Video from 1945 to the Present* w International Center of Photography (ICP) w Nowym Jorku w 1979 roku<sup>2</sup>. Bardziej reprezentatywna dla polskich dokonań lat 50., zwłaszcza Beksińskiego, była wystawa *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*

---

<sup>2</sup> Bardzo mały był wybór zdjęć awangardowych z drugiej połowy lat 50. Zabrakło praktycznie wszystkich, poza Dłubakiem. W tym przypadku najważniejsza ekspozycja polska utrwaliła znaczenie okresu międzywojennego, a potem neoawangardy lat 70., pomijając m.in. dokonania Beksińskiego, Lewczyńskiego, Pawłowskiego, Piaseckiego, Lenicy i Borowczyka i utrwalając ten stereotyp w świadomości tak wybitnych historyków, jak Naomi Rosenblum (*Historia fotografii światowej*, tł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005) czy William A. Ewing (*Ciało*, tł. W. Nowakowski, Warszawa 1998). Do rekonstrukcji tła historycznego dla omawianej problematyki, w tym najważniejszych wystaw, powracam w rozdziale IV, *Praxis* i w *Zakończeniu*.



w Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik w Bonn w 1994 roku, ale tylko z niemieckojęzycznym katalogiem.

Moja praca badawcza poświęcona fotografii awangardowej lat 50., realizowana od drugiej połowy lat 80. XX wieku, w wyniku której powstało kilkadziesiąt tekstów, wystaw problemowych i monograficznych, ma na celu jej wypromowanie i zaliczenie do najważniejszych europejskich dokonań tego czasu, gdyż w pełni na to zasługuje. Ten krótki okres zafunkcjonował niesłychaną i jakże różnorodną erupcją idei, programów i realizacji artystycznych.

ROZDZIAŁ I

# **Awangarda, modernizm i postmodernizm**

Konteksty teoretyczno-filozoficzne  
polskiej fotografii modernistycznej  
po II wojnie światowej

## Awangarda

Termin „awangarda” zrobił zawrotną karierę, przechodząc z języka wojskowości początkowo do sfery polityki, na początku XX wieku do krytyki artystycznej (Guillaume Apollinaire), a następnie do historii sztuki. Stopniowo zaczął funkcjonować w coraz to nowszych dziedzinach życia, stając się zwrotem popularnym i modnym, ale jednocześnie zatracającym swe znaczenie stosowane początkowo w krytyce i w naukach humanistycznych.

Etymologia słowa „awangarda” sięga średniowiecza. Sam zaś termin pochodzi od Henri de Saint-Simona i jego uczniów<sup>1</sup>. Według nich awangarda artystyczna miała być najściślej związana z awangardą społeczno-polityczną, co było podstawą wszelkiego działania artystycznego w ramach większości kierunków w okresie Wielkiej Awangardy, zwanej też klasyczną, jak również odgrywało znaczącą rolę w czasach neoawangardy<sup>2</sup>.

Od pierwszego ważnego opracowania na temat awangardy, *Teoria dell'arte d'avanguardia* z 1962 roku autorstwa Renato Poggiolo, minęło już dostatecznie dużo czasu, aby na nowo interpretować ten swoisty fenomen społeczno-kulturowy XX wieku<sup>3</sup>.

Poggioli odnosił zjawisko awangardy do społeczeństwa burżuazyjnego, kapitalistycznego i technologicznego. Podkreślał, że ważny jest w nim kult nowości i dziwności. Jest to dla niego *culture of negation* z wyodrębnioną strategią negacji i atakami skierowanymi przeciw jednowymiarowym formom myślenia i języka. Taki modernistyczny był już atak André Bretona, zawarty w pierwszym *Manifeste du surrealisme*, skierowany m.in. przeciw konwencjonalnemu językowi literackiemu. Słusznie podkreślał Poggioli, że fenomen

---

<sup>1</sup> Zob. S. Morawski, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 55.

<sup>2</sup> Termin „neoawangarda” był niejednoznaczny już w latach 80. XX wieku. W Polsce łączył się z radykalizowanym modernizmem i twórczością pokonceptualną, o czym wielokrotnie pisał Stefan Morawski, a na świecie częściowo funkcjonował jako łączony z twórczością postmodernistyczną, co oczywiście stwarzało zamieszanie terminologiczne, które istnieje do dziś. Por.: S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.

<sup>3</sup> R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.) 1968, s. 37.

dziwności awangarda przejęła z dziedzictwa romantyzmu<sup>4</sup>. Włoski teoretyk sztuki w tej ważnej dla historii awangardy pracy oparł się na poglądach i konkluzjach dwóch filozofów piszących o sztuce modernistycznej i awangardowej: Joségo Ortegi y Gasset (Dehumanizacja sztuki<sup>5</sup>) i marksisty Györgya Lukácsa (*Die Zerstörung der Vernunft*, 1954), którzy zaakcentowali kwestię degeneracji kultury burżuazyjnej i dekadentyzm awangardy. W związku z powyższym jest ona, według Poggiolo, antagonistyczna wobec tradycji (np. futuryzm) i, co ważniejsze, była formacją wyalienowaną. Stąd wynikają typowe dla niej strategie – prowokacja, skandalizowanie, burzenie norm etycznych i religijnych. Artyści awangardy często odwoływali się do autotelicznej funkcji tworzonych przez siebie obiektów, świadomie odcinając się od tradycji kultury dawnej związanej z myśleniem akademickim.

Awangarda, zdaniem Poggiolo, powstała na tle agonii kultury europejskiej, co było już przedmiotem wcześniejszych zainteresowań filozoficznych Sorena Aabye Kierkegarda, Friedricha Wilhelma Nietzschego i Fiodora Dostojewskiego. Z tych źródeł wynikał nihilizm dadaistów, z czym wiązał się dekadentyzm mający, zdaniem włoskiego teoretyka, swe korzenie już w starożytności: w hellenizmie greckim, Rzymie, Bizancjum, a także w dziewiętnastowiecznej Francji (Charles Baudelaire).

Awangarda, akcentując paradoksalnie agonię kultury, była jednocześnie nastawiona antagonistycznie wobec publiczności. Stąd wynikał jej hermetyzm i bezpardonowość w używaniu nowych środków wyrazu (np. fotomontażu), zwanych przez niektórych badaczy modernistycznymi<sup>6</sup>. Wyrastając ze sfery utopijności, mogła wchodzić w mariaż z różnymi ideologiami (np. z futuryzmem i faszyzmem, surrealizmem i komunizmem). Poggioli podkreślał znaczenie, jakie ma dla awangardy eksperyment z aspiracjami do synkretyzmu. Swą aktywność kierowała ona zawsze na teraźniejszość i przyszłość. Nie interesowała się przeszłością, zazwyczaj zwalczała ją i negowała. W zakresie działań awangardowych inspirowano się osiągnięciami nauki i techniki, ponieważ twórcy z nią związani wierzyli w mit naukowości (*mito scientifico*),

<sup>4</sup> Poggioli pisał: „Kult nowości, a nawet dziwności, który jest podstawą dla rzeczywistej sztuki awangardowej, nieprzypadkowo niepopularnej, był fenomenem wybitnie romantycznym, przed tym jeszcze, zanim stał się typowo awangardowy” (R. Poggioli, *The Theory...*, dz. cyt., s. 56). Świadczy o tym, zdaniem włoskiego teoretyka, przede wszystkim poezja Rimbauda i Baudelaire’a oraz proza de Lautréamonta. Cytowane tu, jak i w całej pracy, wypowiedzi, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w przekładzie własnym.

<sup>5</sup> J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wyd. I, Warszawa 1980.

<sup>6</sup> Np. B. Leismann, *Schaubilder der Moderne – Collage und Montage als Instrumenten neuer Bildfindungen* [w:] *CollageWeletrn 2. Die Utopie – Zur Collage im 20. Jahrhundert*, Kunstmuseum Ahlen, Ahlen 2003 (cat. of the exhib.).

co już znalazło swój wyraz w powieści André Bretona *Camps magnetiques* (*Pola magnetyczne*).

Należy zaznaczyć, że w ramach awangardowych ruchów, zazwyczaj nastawionych wobec siebie antagonistycznie, można wyróżnić także nurt antynaukowy z naczelnymi kategoriami humoru i groteski, daleko wykraczający poza romantyczną ironię i *spleen* Baudelaire'a. Poggioli stosował termin „awangarda” również do pewnych zjawisk sztuki po 1945 roku: do malarstwa typu informel i art brut, dopuszczając możliwość rozwoju tej formacji także w Polsce.

*Theorie der Avantgarde* (1974) Petera Bürgera była kontynuacją myślenia Poggiolego, ale w interpretacji poststrukturalistycznej, z tą zasadniczą różnicą, że niemiecki badacz, w odróżnieniu od włoskiego, zajmował się awangardą, nie zaś modernizmem. Bürger wspominał także o sprzecznościach neoawangardy oraz zaakcentował jej mniejsze znaczenie historyczne w stosunku do awangardy klasycznej, z czym można się zgodzić, oceniając te dwa fenomeny społeczno-artystyczne z perspektywy nie tylko badawczej, ale przede wszystkim historycznej.

Awangarda w ujęciu badawczym Bürgera powstała w określonym czasie historycznym, kiedy – zdaniem jej rzeczników – sztuka w społeczeństwie burżuazyjnym sprowadzona została do pozoru (*Schein*) i udawanych wartości. Europejskie ruchy awangardowe mogą być w tej perspektywie badawczej traktowane jako atak na status sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym, w tym różnego rodzaju instytucji państwowych<sup>7</sup>.

Awangarda odnosiła się do kategorii dzieła (*work*) zazwyczaj poprzez negację<sup>8</sup>. Dlatego często mieliśmy do czynienia nie z samymi dziełami, jak to miało miejsce we wcześniejszych okresach historycznych, ale raczej z manifestacjami określonych poglądów i idei artystycznych (np. *ready-mades*, fotomontaż, asamblaż). W związku z tym uzasadniony wydaje się termin stosowany

---

<sup>7</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis 1985, s. 49 (wyd. pol. *Teoria awangardy*, tł. J. Kita-Huber, Kraków 2006). Sztuka awangardowa była również radykalną formą protestu dla Lukácsa. Generalnie potępiał on jednak taką formę działalności artystycznej jako dekadencją, ponieważ była ona, według jego koncepcji, formacją wyalienowaną i odcinającą się od realizmu pojmowanego jako mimesis. Nb. Adorno był sceptycznie nastawiony wobec neoawangardy, ale nie wobec awangardy klasycznej i modernizmu, który jego zdaniem był koniecznością dla twórczego rozwoju artystycznego. Należy podkreślić zdecydowanie inny stosunek do dziedzictwa oświeceniowego w przypadku Adorna i Horkheimera (*Dialektyka oświecenia*) niż stanowisko Habermasa, który skrytykował ich nastawienie antyoświeceniowe. Habermas pragnął wypracować samowiedzę z epoki modernizmu w oparciu o praktyczny „komunikacyjny rozum”, dokonując krytyki współczesnej filozofii. Zob. tegoż, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.

<sup>8</sup> Tamże, s. 50.

przez niektórych badaczy posługujących się określeniem „antysztuka”, odwołujących się tym samym do poglądów wielu awangardzistów, chociażby tak znaczących, jak Marcel Duchamp czy Hans Richter<sup>9</sup>.

Słusznie zauważył Ryszard W. Kluszczyński w swej pracy *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, że rozpatrywanie i badanie twórczości awangardowej powinno następować w dwóch perspektywach badawczych: s z t u k i n o w e j, kontynuującej niektóre elementy tradycyjnej kultury i a n t y s z t u k i, „która świadomie rezygnuje z rangi artystyczności, odrzuca uprzywilejowane role społeczne i przenosi teren swej działalności w sferę życia codziennego, podejmując problematykę egzystencjalną, społeczną bądź polityczną”<sup>10</sup>.

Dla polskiej historiografii sztuk wizualnych od początku lat 80. XX wieku do chwili obecnej szczególne znaczenie w zakresie dyskursu awangardowego i modernistycznego, w tym przede wszystkim dziedzictwa konstruktywistycznego, mają książki Andrzeja Turowskiego, w których korzystał on z nowatorskiego, teoretycznego zaplecza w postaci poststrukturalizmu, psychoanalizy i hermeneutyki, umożliwiając nowego rodzaju analizy i interpretacje, na które nie pozwalała tradycyjna historia sztuki<sup>11</sup>.

## Modernizm

Dla tradycji amerykańskiej i europejskiej kultury i sztuki ważne jest inne pojęcie, które nabrało nowego określenia także i w Polsce w związku z toczącą się debatą na temat postmodernizmu<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> W Polsce takie stanowisko zajął przede wszystkim Stefan Morawski (*Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985), akcentując związki z anarchizmem i wyjściem poza tradycyjną estetykę.

<sup>10</sup> R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, s. 9. Zdaniem autora, a także innych badaczy (np. Morawskiego, tekst *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dziś* [w:] tegoż, *Na zakręcie...*, dz. cyt.), nie można utrzymać ciągłości historyczno-artystycznej między sztuką wywodzącą się z tradycji kultury antycznej a przemianami związanymi z antysztuką, będącą zasadniczym przejawem działalności awangardowej o znamionach *correspondence des arts*.

<sup>11</sup> Przy pisaniu niniejszej pracy korzystałem z książki Andrzeja Turowskiego *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998. Szczególnie ważne były dla mnie rozdziały poświęcone recepcji dadaizmu w Polsce oraz fizjologii widzenia Władysława Strzemińskiego.

<sup>12</sup> Por. np.: *Postmodernizm – kultura wyczerpania?* (wybór M. Giżycki), Warszawa 1988; S. Morawski, *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4; tegoż, *W mrokach postmodernizmu. Rozmyślenia rekolekcyjne* [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?* (pod red. T. Kostyrko), Warszawa 1994; G. Dziamski, *Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego* [w:] *W kręgu zagadnień awangardy IV* (pod red. G. Gazdy i G. Szymczyk-Kluszczyńskiej), Łódź 1992; B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992. Problematyka zjawiska kulturowo-artystyczno-społecznego, jakim jawi się postmodernizm artystyczny, zwłaszcza z lat 80. i 90. XX wieku, jest bardzo skomplikowanym zagadnieniem, trudnym do analizy teoretyczno-historycznej, wynikającym z różnych tradycji: a) historii sztuki (Marcin

Pojęcie modernizmu, podobnie jak awangardy, nie jest ściśle określone, a jego granice są dość płynne, choć uzasadnione historycznie. Zdaniem większości badaczy modernizm zaczyna się w połowie XIX wieku w epoce oświecenia lub romantyzmu, a trwa do lat 60. lub 70. XX wieku w USA, zaś w Polsce do końca lat 80. W ostatnim czasie dyskutuje się jednak o nowym, kolejnym modernizmie z pierwszej dekady XXI wieku, zwłaszcza w architekturze, w której idee i wzorce Bauhausu okazały się najbardziej trwałe, choć w latach 70. i 80. prorokowano jego zmierzch<sup>13</sup>.

„Termin »modernizm« – pisał Grzegorz Dziamski – bywa rozumiany co najmniej trojako: 1) jako zbiorowa nazwa nowatorskich kierunków artystycznych końca XIX i pierwszej połowy XX wieku dzielących pewne wspólne elementy ideowo-stylowe, a więc jako sztuka nowoczesna (*modern art*); 2) jako formacja stylowa obejmująca ponad stuletni okres mniej więcej od 1850 do 1970 r. (*modernism*); 3) jako ideologia uzasadniająca artystyczne dążenia nowatorskich kierunków w sztuce XIX i XX w. (*modernity*)”<sup>14</sup>.

Oba terminy – awangarda i modernizm – co jest szczególnie istotne z punktu rozwoju całej kultury alternatywnej XX wieku, nie tylko przez Poggiolo były stosowane zamiennie<sup>15</sup>. Preawangarda, nazywana także protoawangardą (od impresjonizmu do początków kubizmu), była formą sztuki dość pasywną wobec kultury burżuazyjnej. Modernizm zajął bardziej zdecydowaną

---

Giżycki), b) obrony formacji modernizmu (Habermas, Morawski) bądź akcentowania zwyczajnej kultury postmodernizmu i ponowoczesności, poszukujących nawet oryginalności (Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998), kontynuujących tradycję neoawangardy (Lyotard) lub będących działaniem bez reguł i kapłanów sztuki (Zygmunt Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, tł. A. Tanalska [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997), ale także bardzo krytycznych wobec najnowszych zjawisk artystycznych (J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tł. S. Królak, Warszawa 2005).

<sup>13</sup> Ch. Jenkes, *Architektura postmodernistyczna*, tł. B. Gadomska, Warszawa 1987.

<sup>14</sup> G. Dziamski, *Awangarda wobec przełomu...*, dz. cyt., s. 120 i 121. W swym tekście autor podkreślił, że trzy sposoby rozumienia nowoczesności nie są sprzeczne, „[...] co więcej, niemożliwe jest zrozumienie i wyjaśnienie fenomenu sztuki nowoczesnej bez przywołania dwóch pozostałych znaczeń nowoczesności” (s. 122). Polscy krytycy w drugiej połowie lat 50., pisząc o sztuce nowoczesnej, mieli głównie na uwadze samoświadomość epoki oderwanej od tradycji dawnej sztuki. Wierzyli w mit rozumu i postępu, w rezultacie tworząc nowy rodzaj dyskursu o współczesnym świecie. Nakierowany był on jednak na przyszłość, która wydawała się optymistyczna, zbudowana na humanistycznych ideałach.

<sup>15</sup> Tak postąpił m.in. Irwing Howe, *Decline of the New*, New York 1970, s. 15 i n. W historii sztuki polskiej termin „modernizm” dla większości badaczy niesłusznie zawężony został do epoki Młodej Polski, chociaż jeszcze w okresie międzywojennym używany był przez artystów związanych z awangardą konstruktywistyczną. Taką perspektywę badawczą prezentowały np. książki Kazimierza Wyki, *Modernizm polski*, Kraków 1959, i Wiesława Juszcza, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977. W latach 90. XX wieku i w XXI wieku nastąpiła recepcja terminologii odpowiadającej periodyzacji w historii sztuki zachodnioeuropejskiej.

i agresywną postawę<sup>16</sup>. Słusznie Daniel Wheeler w książce *Art since Mid-Century* określił go jako *bound up with now* (związek z terażniejszością), akcentując wywodzące się z renesansu jego związki z nauką i techniką. Artyści wykorzystywali to, co znajdowało się w najbliższym otoczeniu – fotografię, japońskie drzeworyty, tzw. sztukę prymitywną, karykaturę i modę, koloryt Delacroix, naturalizm barbizończyków<sup>17</sup>. Impresjoniści stali się malarzami nowoczesnego życia, co przejęły kolejne kierunki protoawangardowe, a następnie powstałe z awangardy klasycznej. Uosobieniem modernizmu były i są do tej pory: malarstwo Fernanda Légera, który w swej twórczości akcentował przede wszystkim nowy stosunek do zachodzących przemian cywilizacyjno-społecznych, oraz film z zakresu ekspresjonizmu (*Metropolis* Fritza Langa) i przede wszystkim konstruktywizmu (*Człowiek z kamerą* z 1929 roku Dzigi Wiertowa).

Istniało wiele różnych teorii na temat modernizmu tworzonych przez artystów, krytyków i teoretyków sztuki, np.: André Bretona, Bertolta Brechta, Antonina Artauda, Rolanda Barthes'a, Theodora W. Adorna, Jacques'a Deridę czy Renato Poggiolo. Reprezentowały one charakter wybitnie utopijny (Walter Benjamin, Bertolt Brecht)<sup>18</sup>.

Dla filozofów i teoretyków kultury związanych umowną nazwą szkoły frankfurckiej: Adorna i Habermasa, pojęcie to określało sztukę nowoczesną, począwszy od Charles'a Baudelaire'a, bezpośrednio wyrażając egzaltację terażniejszością i chwilą bieżącą<sup>19</sup>. Początków takiej postawy poszukiwali oni w ide-

<sup>16</sup> J. Schulte-Sasse, *Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde* [w:] P. Bürger, *Theory...*, dz. cyt., s. XXXVI. Autor stwierdził, że w dyskusji nt. awangardowego ataku na instytucje zajmujące się upowszechnianiem sztuki Bürger posunął się dalej w swych konkluzjach niż Habermas. Nb. wspomniany awangardowy atak na różnego typu instytucje osiągał nie tylko ich „niszczenie”, ale także doprowadzał do ich przystosowywania się do jakościowo nowej sytuacji.

<sup>17</sup> D. Wheeler, *Art since Mid-Century*, New York 1991 (zwł. rozdział *Modernism and It's Origins*). Baudelaire, zdaniem Wheelera, użył terminu *modernity*, aby uchwycić charakter kulturowej zmiany, jaka nastąpiła wówczas w sztuce, i jednocześnie interpretować jej oryginalność (s. 7).

<sup>18</sup> Np. Roland Barthes uznawał pojęcie modernizmu za opór wobec rynku dzieł sztuki (R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York 1975, s. 23–24). Przeciw tej bardzo szerokiej koncepcji zaprotestował Fredric Jameson, który z kolei określił modernizm jako „nowość” z dużą rolą estetycznego szoku działającego w konsumpcjonistycznym kapitalizmie (F. Jameson, *The Ideology of the Text*, „Salmagundi” 1975/1976, nr 31/32).

<sup>19</sup> Na temat istoty współczesności Baudelaire pisał: „Współczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna [...]. Nie macie prawa pogardzać ani obchodzić się bez tego elementu przejściowego, umykającego, którego przemiany są tak częste. Odrzucając go, popadniecie siłą rzeczy w próżnię piękna abstrakcyjnego i nieokreślonego” (Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, cyt. za: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie. 1820–1876*, wybór i oprac. H. Morawska, t. III, Warszawa 1977, s. 191). Z terażniejszością immanentnie związane jest pojęcie obcości i wyalienowania. Adorno pisał: „Obcość wobec świata jest momentem sztuki, kto postrzega ją inaczej niż jako coś obcego, nie postrzega wcale” (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, wyd. polskie: *Teoria estetyczna*, tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 334).



ałach oświecenia, a nawet w całej racjonalnej filozoficznej myśli europejskiej, zaczynając od starożytnej Grecji, a kończąc na modelu kartezjańsko-kantowskim. Habermas w końcu XX wieku bronił pojęcia modernizmu w różnych ujęciach filozoficznych i artystycznych jako formy wyzwolenia od ezoteryczności i jako jedynej możliwej formy rozwoju cywilizacyjnego<sup>20</sup>.

„Nowoczesność (*la modernité*), jak podkreślał Dziański, nie była przez Baudelaire’a rozumiana jako kategoria periodyzacyjna, oddzielająca czas teraźniejszy od minionego, lecz jako swoisty dla każdej epoki koloryt, swoista dla niej atmosfera duchowa, dlatego różne współczesności były wzajemnie nieporównywalne, a przeciwieństwem sztuki nowoczesnej, wyrastającej z twórczości wyobraźni artysty odkrywającego specyficzny charakter współczesnego mu piękna, nie była wcale sztuka starożytna czy klasyczna [...] lecz twórczość oparta na regułach, akademickich wzorach czerpanych z przeszłości, twórczość ignorująca własną współczesność [...]”<sup>21</sup>.

Od około połowy XIX wieku zaczął się w modernizmie proces polegający na próbie adaptacji tzw. wysokiej literatury (tzn. o przesłaniu kierowanym do określonej elity intelektualnej). Proces ten miał miejsce w ówczesnym społeczeństwie burżuazyjnym. Nastąpił wówczas rozwój literatury, począwszy od jej autonomii, którą posiadała już w XVIII wieku, do estetyzmu rozumianego jako określona postawa twórcza w końcu XIX wieku. Przejawiał się on m.in. w odsunięciu się elity artystów od społeczeństwa burżuazyjnego i jego instytucji. Sam estetyzm, wyrażający określoną postawę, przekształcił się w awangardę postulującą agresywność i antagonistyczne nastawienie wobec burżuazyjnych instytucji państwowych.

Dla Adorna podstawową kategorią służącą do określenia sztuki nowoczesnej było pojęcie nowości, które zerwało z tradycją. Modernizm jest określoną formą sztuki, która przez mimetyczność adaptuje to, co jest do tej pory obce i wyalienowane lub za takie uchodzi<sup>22</sup>. Karol Sauerland, podsumowując tezy Adorna nt. *Pojęcia nowoczesności*, konkludował: „[...] wynika [z tego – K.J.], że nie można na razie powiedzieć, kiedy skończy się moderna – w sensie, jaki

<sup>20</sup> Zob. Habermas *and Modernity*, red. i wstęp R.J. Bernstein, Cambridge 1985 (zwł. tekst M. Jaya, *Habermas and Modernism*); T. McCarthy, *The Critical Theory of Jürgen Habermas*, MIT 1978; J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985 (przekład pol.: P. Pieniążek, „Colloquia Communia” 1986, nr 4–5); *Wokół teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, pod red. A.M. Kaniowskiego i A. Szahaja, Warszawa 1987, zwł. rozdział *Jürgen Habermas. Odpowiedź na zarzuty*.

<sup>21</sup> G. Dziański, *Awangarda wobec przełomu...*, s. 110.

<sup>22</sup> Posługiwanie się nowością wg koncepcji Adorna ma oczywiście swe określone konsekwencje. Jest nią zerwanie z tradycją, które definiuje oblicze historycznej awangardy (P. Bürger, *Theory...*, dz. cyt., s. 60). Należy zaznaczyć, że nowość jako kategoria estetyczna istniała już długo przed modernizmem.

temu pojęciu nadaje Adorno. O końcu moderny będzie można mówić dopiero wtedy, gdy zaistnieje nadzieja na bliski koniec świata towarów, wyobcowania, bezsensu i absurdu”<sup>23</sup>.

Dzieło awangardowe w teorii estetycznej Adorna jest z kolei możliwością tworzenia autentycznej ekspresji, związanej z poszukiwaniem prawdy we współczesnym, wyobcowanym świecie<sup>24</sup>. Jednocześnie może to być także forma radykalnego protestu wyrażającego bunt przeciwko złu świata i mechanizmom, które nim kierują. Z tych powodów można przyjąć za przedwczesną „śmierć modernizmu” ogłaszaną i definiowaną na świecie od drugiej połowy XX wieku.

Konserwatywny krytyk amerykański Hilton Kramer związany z dziennikiem „New York Times” uważał, że na początku XX wieku słowo „modernizm” było synonimem awangardowości, ale miało również o wiele prostsze znaczenie, określające to, co współczesne. Pisał: „Modernizm był ruchem, który wywodził się i czerpał siłę z buntu przeciwko instytucjonalnym konwencjom artystycznym i przyjął wrogą postawę wobec uświęconych pojęć i wartości kulturowych”<sup>25</sup>.

Inny teoretyk amerykański, Daniel Bell, w pracy *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Nowy Jork, 1976) występując z pozycji neokonserwatysty, podkreślił negatywne cechy „maszynowego modernistycznego kapitalizmu” (*the machine of modern capitalism*) i jej kulturowych sprzeczności. Zdaniem Bella doprowadziły one do katastrofalnego stanu kultury, która przemieniła się ze sfery sacrum w profanum. Jest to w pewnym sensie kontynuacja poglądów Hansa Sedlmayra, który atakował sztukę współczesną za utratę ważkości wymiaru (*Verlust der Mitte*), podkreślając znaczenie, jakie miał wówczas estetyczny anarchizm o wiele bardziej groźny niż anarchizm polityczny, i zaznaczając tak przeprowadzoną linię rozwojową od wczesnego romantyzmu (Baudelaire) do współczesnej awangardy<sup>26</sup>. Ztracono porządek wartości i bytu, a pojęcie Boga zastąpiono fetyszyzacją techniki. Sama działalność w sztuce, zdaniem Sedlmayra, skierowała się przede wszystkim na niższe rzeczywistości

<sup>23</sup> K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 28. Autor zwrócił uwagę, że Adorno jako „signum moderny” określił „[...] dysonans wiążący się dlań z dreszczem przerażenia i grozy” (s. 227). Autentyczna, czyli modernistyczna sztuka może przetrwać, jeśli będzie wyrażała to, co ciemne, odrażające i posępne (np. Baudelaire).

<sup>24</sup> Tamże, s. 85.

<sup>25</sup> H. Kramer, *Poza granice awangardy*, „Ameryka” wrzesień–październik 1980, s. 17 i 19.

<sup>26</sup> H. Sedlmayr, *Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne*, „Scheidewege” 1978, nr 8, s. 195. Zdaniem autora uniformizacja nowoczesnej architektury ukazuje inną stronę anarchizmu zaznaczonego w malarstwie, muzyce i literaturze. Taka konkluzja jest zbyt uproszczona.

(*Zug zum Unteren*). Powinna ona być nieodłącznie związana z kategoriami rangi (*Rang*) i wartości (*Wert*), przy czym wartość ma charakter wartości sakralnej<sup>27</sup>. Oczywiście nie wszystkie zarzuty niemieckiego historyka sztuki wytrzymały próbę czasu, niektóre z nich były bezpodstawne, zbyt globalnie i jednostronnie przedstawiające sprawę wymiaru sztuki XX wieku. Pozostaje jednak po lekturze Sedlmayra retoryczne pytanie: na ile można operować zarzutami wobec sztuki współczesnej, opierając się na dawnym modelu sztuki i związanych z nim interpretacjach i przenosząc je w XX i XXI wiek?

Inni badacze zwrócili uwagę, że pojęcie modernizmu sprowadza się do bardzo ważnych pytań o tożsamość i identyfikację kulturową. I tak w słynnej powieści Bretona *Nadja* wielokrotnie powtarza się zapytanie „*Qui suis je?*”, ponieważ bohaterzy w nieustannym zagrożeniu poszukują swego niekwestionowanego jestestwa<sup>28</sup>. Natomiast Hal Foster podstawowe *modern question* również sprowadził do zasadniczego pytania „*Who are we?*”<sup>29</sup>.

Koniec modernizmu wiązał się, zdaniem francuskiego filozofa Jeana-François Lyotarda, z zanikiem wielkich narracji stosowanych jako określona historycznie zasada konstruowania dzieła sztuki<sup>30</sup>. Ale nie rezygnował

<sup>27</sup> Poglądy Sedlmayra rekonstruuję na podstawie artykułu Stanisława Pazury *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk praktycznych Hansa Sedlmayra* [w:] *Sztuka a społeczeństwo*, pod red. A. Kuczyńskiej, Warszawa 1973.

<sup>28</sup> W. Fowlie, *Age of Surrealism*, Indiana, University Press 1960 (wyd. II), s. 115. Tytułowa Nadja odpowiada „*Je suis l'âme errante*” („Jestem wędrującą duszą”); s. 117. Określenie o daleko idących konsekwencjach artystycznych, „Kim jestem?”, jest w opozycji do wcześniejszego dziwiennostwieckiego „*What should I do?*” („Co powinienem czynić?”).

<sup>29</sup> H. Foster, *Postmodernism in Parallax*, „October” 1993, Winter, s. 6. Autor, rzecznik postmodernizmu, przytacza trzy momenty w dziejach XX wieku, kiedy następowała transmisja przechodzenia w postmodernizm: a) połowa lat 30. (koniec „wielkiego modernizmu”); b) połowa lat 60., kiedy pojawiły się oznaki pełnego nastania postmodernizmu; c) lata 90., kiedy nastąpiła jego teoretyczna refleksja. Wśród polskich badaczy tego problemu stanowisko przesuwające historyczne początki postmodernizmu do lat 50. zajął m.in. Grzegorz Dziamski, który pisał: „Po pierwsze, że awangarda (ściślej, postawa awangardowa) jest łącznikiem pomiędzy sztuką nowoczesną i postmodernistyczną. Po drugie, że twórczość postmodernistyczna ma swoje początki w końcu lat 50. Po trzecie, że już w latach 60. łatwo można było wskazać twórczość o wyraźnie postmodernistycznych cechach, jednak twórczość ta funkcjonowała wówczas w ramach awangardowej (neoawangardowej) metanarracji i dopiero wyzwolenie się z tej formuły pozwoliło rozwinąć się twórczości świadomie postmodernistycznej. Po czwarte, że twórczość lat 80., pomimo pewnych podobieństw do sztuki lat 60., np. pop-artu, jest czymś jakościowo innym, a odmienność ta jest wynikiem porzucenia metaartystycznej narracji – to, co w latach 60. było zespolone, a więc postmodernizm i towarzysząca mu neoawangardowa metanarracja, zostało w latach 80. rozdzielone. W rezultacie powstały dwie tradycje: postmodernistyczna i awangardowa” (G. Dziamski, *Postmodernizm – urealnijające się widmo* [w:] *Polska fotografia intermedialna lat 80-ych*, BWA, Poznań 1988, wyd. II, s. nlb, kat. wyst.).

<sup>30</sup> J.F. Lyotard pisał: „Modernistyczną będę nazywał taką sztukę, która poświęca swe procedury [...] przedstawianiu faktu, że istnieje coś nieprzedstawiającego” z Kantowskimi kategoriami „bezfornowości”, „nieobecności formy”, „jako możliwy wskaźnik nieprzedstawialnego”. Zob. J.F. Lyotard, *Odpowiedź*

on z koncepcji sztuki odwołującej się do tradycji modernistycznej i eksperymentatorskiej, przeciwstawiając się eklektyzmowi, z którym niewłaściwie próbowano utożsamić postmodernizm wyrażający zmianę, jaka nastąpiła w globalnej kulturze od lat 60. do 80. XX wieku. Postmodernizm, paradoksalnie, był dla niego częścią modernizmu, ale bez ustanowionych zasad, które były charakterystyczne dla dziedzictwa oświeceniowego. Artysta musi pracować bez określonych i stałych reguł. Zwrócił także uwagę, że fotografia i kino „[...] potrafiły lepiej i szybciej, w nakładzie o setki tysięcy większym niż obrazy i narracyjny realizm, wypełnić zadanie, jakie temu ostatniemu przypisał akademizm: obronić świadomość przed wątpieniem. Fotografia i kino epoki przemysłowej winny przewyższać malarstwo i powieść, gdy chodzić będzie o ustalenie odniesienia do rzeczywistości, podporządkowanie go określonemu punktowi widzenia, obdarzającego go rozpoznawalnym znaczeniem, o powtarzalność składni i leksyki, pozwalającej odbiorcy na tak szybkie rozszyfrowanie obrazów i sekwencji, by bez kłopotów osiągnął on świadomość zarówno swej tożsamości, jak i aprobaty uzyskiwanej od innych, skoro owe struktury obrazów i sekwencji tworzą kod dla wszystkich uczestników komunikacji. W ten sposób pomnażają się efekty realności lub, jak kto woli, fantazmaty realizmu”<sup>31</sup>.

Wypada ostatecznie stwierdzić, że właśnie awangarda jest konsekwencją modernistycznego rozwoju związanego z kapitalizmem i społeczeństwem burżuazyjnym, a zawiera się w szerszym i bardziej ogólnym terminie, jakim jest modernizm. Podobnie rozumiał ten termin Clement Greenberg, który nie bez racji uważał Kanta za pierwszego modernistę, co przedstawił w artykule *Modernist painting* z 1963 roku. Dla tego amerykańskiego krytyka sztuki niewystarczający okazał się termin „awangarda”, który zastąpił pojęciem „modernizm”. We wcześniejszym tekście *Avant-garde and Kitsch* (1931) Greenberg początek przemian w zakresie awangardy sytuował w drugiej połowie XIX wieku, co niektórzy badacze bardziej precyzyjnie określają jako okres protoawangardowy<sup>32</sup>. Ważne okazało się wówczas tworzenie bohemy artystycznej

---

na pytanie: co to jest postmodernizm? (tł. M. Markowski) [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997 (s. 56–57).

<sup>31</sup> J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie...*, dz. cyt., s. 51–52.

<sup>32</sup> C. Greenberg w istotnym historycznie tekście *Avant-Garde and Kitsch* ([w:] *Mass Culture*, ed. H. Rosenberg i D.M. White, Illinois 1957, s. 99), pisał: „Nie było przypadkowe, że narodziny awangardy łączyły się chronologicznie i również geograficznie z pierwszym śmiałym rozwojem rewolucyjnej myśli naukowej w Europie”. Tekst generalnie przeciwstawił sobie dwie formy kulturowe typowe dla społeczeństwa kapitalistycznego: intelektualną, a nawet elitarną sztukę awangardową oraz kicz o zdecydowanie bardziej popularnym charakterze.

(Arthur Rimbaud) i rozwijające się wtedy procesy emancypacyjne określonych elit twórczych. Wiązało się to w dalszej kolejności ze swoistą emigracją z kapitalistycznego rynku, jeśli przyjmiemy za Greenbergiem jego istnienie, przy oczywistych różnicach z dzisiejszym rynkiem sztuki. Zwrócił on także uwagę na fakt, że awangardowy eksperyment koncentrował się na własnych środkach wyrazu, na medium, stwarzając w rezultacie precedens „imitacji imitowania”. Zaznaczył też, że w obrębie funkcjonowania terminu „awangarda” występowały artyści poszukujący absolutu za pomocą abstrakcji, co jest o tyle istotne, że powszechnie utożsamiano postawę awangardową z nihilizmem i nieustanną destrukcją.

Ważną pozycją w zakresie badania powojennej sztuki polskiej jest książka Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, w której o latach 1956–1989 pisał: „Odwilż to neutralizacja tradycji awangardy i tryumf modernizmu, naturalnie, jeżeli te dwa pojęcia w kulturze europejskiej i amerykańskiej, od lat trzydziestych poczynając, będziemy traktowali antytetycznie. [...] modernizm to sztuka autonomiczna, szukająca swego miejsca w rzeczywistości pozaartystycznej na zasadzie odrębności i niezależności. Nie znaczy to, że w całkowitej izolacji. Wprost przeciwnie – w autonomii widzi swe „zaangażowanie” w procesy cywilizacji nowoczesnej. Ten rodzaj zaangażowania jednak był swoistym przeciwieństwem sztuki krytycznej, która z kolei swe miejsce widziała w „akcji bezpośredniej”<sup>33</sup>. Należy zgodzić się z koncepcją Piotrowskiego, który podkreślił dążenie artystów polskich tego czasu do „autonomii sztuki nowoczesnej”, „[...] dość eufemistycznie rozumiejąc jej zaangażowanie na sposób modernistyczny, a więc ani utopijny, ani krytyczny, lecz – powiedzmy – cywilizacyjny, definiowany w generalnych kategoriach wolności, postępu etc., bardzo odległych od politycznego i społecznego konkretnego”<sup>34</sup>.

Artyści awangardowi, w tym dadaiści, konstruktywiści i surrealiści, pragnęli wyjść poza ograniczenia medialne technik, jakimi operowali w danym czasie historycznym. Atakowali społeczeństwo burżuazyjne, głosząc najczęściej utopijne idee rewolucji mającej na celu zmianę lub przebudowę kapitalistycznego ustroju politycznego, posługując się ideami od socjalizmu, poprzez komunizm do anarchizmu politycznego<sup>35</sup>. W okresie międzywojennym wyrażali

<sup>33</sup> P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011, s. 80–81.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Por. na temat kategorii znaczenia utopii w koncepcji awangardy klasycznej: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, Warszawa 1990.

różnorodne poglądy artystyczne, od autonomii obrazu malarskiego (Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian), poprzez intermedializm (László Moholy-Nagy) do ideologicznej wiary w nowe środki wyrazu antyartystycznego, jak fotografia i film (Aleksander Rodczenko)<sup>36</sup>.

Awangardzie klasycznej, w szczególności w okresie neoawangardowym, zagrażały z jednej strony zakademizowanie, z drugiej komercjalizacja sprowadzająca artystyczną utopię na rynek sztuki i do muzeum (rozumianego w tym przypadku jako skarbnica ogólnoludzka), co groziło jej śmiercią, a przynajmniej popularyzacją i upowszechnieniem. Neoawangarda zaś wkleła się w liczne sprzeczności, co podkreślił w swej pracy Bürger, lub powtarzała swe wcześniejsze dokonania z okresu heroicznego<sup>37</sup>. Zmierzch awangardy następował w chwili, gdy miejsce artystycznej utopii zajmowała ideologia państwa totalitarnego (np. konstruktywizm w Rosji). Alienacja, jak zauważył m.in. Andrzej Turowski, prowadzi do myślenia utopijnego, ale zatracając swoje charakterystyczne myślenie utopijne, awangarda w rezultacie przedstawiała nią być<sup>38</sup>.

Wielka Awangarda (zwana też klasyczną), a potem neoawangarda rzuciły całej kulturze europejskiej i amerykańskiej ogromne wyzwanie. Chodziło m.in. o pozbycie się w dużej mierze tradycji określanej mianem śródziemnomorskiej lub judeochrześcijańskiej, a przynajmniej odrzucenie jej niektórych cech i wyróżników, jak mistrzostwo wykonania artystycznego, kategorie estetyczne i w konsekwencji związane z nimi podstawowe normy etyczne. W zamian ruchy awangardowe zwróciły się ku kulturze masowej i nowym technologiom (fotografia, film, wideo). W świecie nauki i techniki upatrywały one swych potencjalnych wartości i niespenetrowanych obszarów<sup>39</sup>. Tę istotną cechę awangardy zauważył już Benjamin, akcentując emancypację sztuki z rytuału religijnego poprzez jej związek z nauką. W ruchach awangar-

<sup>36</sup> Fotografia konstruktywistyczna w Związku Radzieckim miała wyraz antyartystyczny, ponieważ wymierzona była w tradycję i program estetyczny piktorializmu. Por.: A. Ławrientiew, *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji* [w:] Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii*, tł. O. Aleksejczuk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012, kat. wyst.

<sup>37</sup> Taki pogląd wyraził m.in. Mieczysław Porębski w artykule pt. *Awangarda a rozwój w sztuce* ([w:] *Co robić po kubizmie?*, pod red. J. Malinowskiego, Kraków-Wrocław 1984, s. 19). Zasadniczymi cechami awangardy, których zaczęto już brakować w okresie neoawangardy, są według koncepcji Porębskiego: wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans wobec współczesności, przewartościowanie tradycji, policentryzm, interdyscyplinarizm, programowość, duch rewolty i utopijność.

<sup>38</sup> A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 185.

<sup>39</sup> Warto zaznaczyć, że Bürger, podobnie jak wcześniej Poggioli, dopuszczał możliwość rozwoju awangardy w państwach socjalistycznych, ale zaznaczał również różnice (P. Bürger, *Theory...*, dz. cyt., przypis 21, s. 114).

dowych możliwe było nawet złamanie dychotomii między sztuką czystą (*pure*) a polityczną na zasadzie łączenia tych, zdawałoby się, sprzecznych i wykluczających się wzajemnie w tej koncepcji obszarów<sup>40</sup>.

W awangardzie szukano wartości pozytywnych (Benjamin, Adorno, Stefan Morawski) podkreślano negatywne (György Lukács) bądź, jak Bürger w *Teorii awangardy*, starano się nie oceniać, lecz przede wszystkim rekonstruować ją jako określoną formację, wynikającą z logiki rozwoju sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym.

Linearny model sztuki, wyznawany i uznawany przez neoawangardę za jedyny obowiązujący, załamał się w latach 70. i 80. XX wieku<sup>41</sup>. Coraz powszechniej głoszono jej zanik i swoistą śmierć, podobnie jak całego modernizmu<sup>42</sup>. Tezy Jencksa o bezsprzecznym końcu modernizmu i wyczerpaniu jego potencjału w zakresie architektury nie są do końca przekonujące, gdyż m.in. w koncepcjach Umberto Eco i Jeana-François Lyotarda modernizm i postmodernizm są stałymi postawami całej kultury europejskiej, a nie tylko określonymi epokami historycznymi, jak zakładała większość uczestników debaty na temat modernizmu i ponowoczesności.

Sytuacja modernizmu od lat 60. XX wieku także nie napawała optymizmem. Zdaniem Habermasa był on dominujący, ale martwy, czyli nieaktywny w sensie rozwoju artystycznego. Wydaje mi się, że w tym miejscu bardziej adekwatny byłby jednak termin „neoawangarda”, nie zaś „modernizm”. Właśnie w latach 80. i 90. w wielu dziedzinach kultury nastąpiło upowszechnienie zdobyczy neoawangardowych, co z kolei groziło inflacją propagowanych przez nią wartości<sup>43</sup>.

Początek dziewiętnastowiecznego modernizmu w wersji Charles’a Baudelaire’a dotyczył heroizacji nowoczesnego życia w jego różnych przejawach,

<sup>40</sup> P. Bürger, *Theory...*, dz. cyt., s. 91.

<sup>41</sup> Zdaniem wielu badaczy kryzys formacji neoawangardowej polega na tym, że po konceptualizmie nie stworzyła ona żadnego nowego kierunku, powielając jedynie swe własne wzorce i stereotypy, które w rezultacie stawały się bardziej grammi intelektualnymi kupowanymi przez muzeum niż autentycznym ryzykiem twórczym. Por. np.: S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* ([w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R.W. Kluszczyńskiego, Warszawa–Łódź 1985, s. 7–26) oraz G. Dziamski, *Zmierzch awangardy i jego konsekwencje* ([w:] *Fotografowie filozofujący i fotografowie własnych dróg*, biuletyn ZPAF, Warszawa 1987, s. 52–59). Coraz powszechniej zaczęto także mówić o epoce posthistorycznej, która przez różnych teoretyków ujmowana była w inny sposób, aby przywołać tylko słynną książkę Francisa Fukuyamy *Koniec historii?* (tł. T. Bieroń i M. Wichrowski, Kraków 1991).

<sup>42</sup> Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, przekł. B. Gadomska, posłowie: W. Kosiński, Warszawa 1989.

<sup>43</sup> J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

a skierowany był przeciw eklektyzmowi i akademizmowi. Z pojęcia „nietrwałości” należało wydobywać to, co wieczne i co istniało od zawsze. Z tym łączyła się rewolucyjna wiara w postęp, która z biegiem lat nabierała wymiaru coraz bardziej ideologicznego (socjalizm), a potem politycznego. Ale świadomość modernistyczna, jak pisała Maria Delaperrière w bardzo wnikliwym studium *Arkana modernizmu*, jest z natury kryzysowa. Autorka stwierdziła: „Modernizm występujący przeciw samemu sobie to bodaj największy paradoks *fin de siècle*’u. Bo jak inaczej określić ogromną falę sprzeciwu antyracjonalistycznego i antyutylitarnego, która ogarnie całą Europę?”<sup>44</sup>. Autorka podkreśliła egzaltację chwilą bieżącą i tym, co ulotne, ponieważ oparcie się na postulatach efemeryczności, zmienności i zarazem dziwności świata było jedynym wyjściem dla zagrożonej wolności. Pogoń za nowością stała się wizją nowego, wciąż odkrywanego świata, która prowadzi najczęściej do autodestrukcji<sup>45</sup>. W ramach dwudziestowiecznego modernizmu mamy przynajmniej dwie sprzeczne koncepcje: a) sztuki niezniszczalnej i autonomicznej (konstruktywizm, neoplastycyzm); b) czasowej, efemerycznej i opartej na grze z przypadkiem (futuryzm, dadaizm). Dlatego właśnie Duchampowska „gra z przypadkiem” odegrała tak ważną rolę w XX wieku. Artyści modernizmu i awangardy, poszukując wolności, opierając się na utopii politycznej, sytuują się, zdaniem Delaperrière, między gestem irracjonalnym a absurdem<sup>46</sup>.

## Postmodernizm

Nie wchodząc w zakres szczegółowej dyskusji na temat postmodernizmu, stwierdzam, że zdaniem niektórych badaczy, mimo niekwestionowanych fundamentalnych różnic, istnieją związki i analogie między modernizmem i postmodernizmem<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Maria Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 47.

<sup>45</sup> Tamże, s. 49.

<sup>46</sup> Tamże, s. 50.

<sup>47</sup> Zygmunt Bauman w tekście *Socjologiczna teoria postmoderny* (tł. A. Szpociński) zamieszczonym w tomie *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej* (pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1991, s. 7) pisał: „2. Postmodernia może być interpretowana jako w pełni rozwinięta moderna, która zdała sobie sprawę ze skutków tego, co zostało wytworzone w czasie jej trwania, wytworzone w sposób niezamierzony – raczej w wyniku niepowodzeń niż planowania – jako nieprzewidziana konsekwencja, uboczny produkt postrzegany często jako jałowy; jako moderna świadoma swej własnej natury – moderna dla samej siebie”. Takie nastawienie badawcze przyjął także krytykujący pojęcie modernizmu sformułowane przez Habermasa Andreas Huyssen w tekście *The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970’s* („New German Critique” 1981, nr 22, s. 38). Zbliżoną interpretację, choć



Francuski filozof Jacques Derrida w eseju *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*, pisząc o awangardowym teatrze okrucieństwa Artauda, odnalazł w nim analogie do praktyki dekonstrukcji<sup>48</sup>. A więc w artystycznej praktyce awangardy klasycznej można doszukiwać się zapowiedzi działalności postmodernistycznej, zarówno tej z zakresu twórczości wizualnej, jak i filozofii.

Rzecznicy postmodernizmu przesuwali jego granice historyczne, jak potrafili najdalej w czasie, występując w obronie wolności podmiotu, choć część z nich kwestionowała go (Roland Barthes) już w latach 60. XX wieku. Zdaniem wielu postmodernistów rozum nie jest już w stanie kontrolować całości życia, świat uległ i wciąż ulega nieograniczonym defragmentaryzacji, został rozproszony i jest w formie płynności, nie zaś postulowanej przez modernizm harmonii, jasności czy stałości. Liczy się relatywizm i „przygodność bycia” przeciwstawiona absolutyzmowi rozumu<sup>49</sup>. Starają się przekonać do swych racji, posługując się przykładami Roberta Rauschenberga i Marcela Duchampa oraz dadaistów. Takie stanowisko zajął np. znany krytyk Douglas Crimp, który w artykule *On the Museum's Ruin* (1985) na podstawie reprodukcji określił twórczość Roberta Rauschenberga z końca lat 50. jako postmodernistyczną<sup>50</sup>. Podkreślił obdarce z Benjaminowskiej aury, zawłaszczanie, cytowanie i fragmentaryzację oraz tworzenie prac opartych na fikcyjności podmiotu. Nie do końca można się zgodzić z tą konkluzją. Jest to raczej ujawnienie postmodernistycznych cech, ale w ramach dyskursu awangardowego<sup>51</sup>.

Liotard jako przykład postmodernizmu przedstawił *Wyznania św. Augustyna*, a modernizmu – tegoż samego filozofa *De Civitate Dei* (*O państwie Bożym*). Zatem w analizie nie tylko francuskiego filozofa postmodernizm był

---

znacznie rozbudowaną pod względem analizy ideowo-filozoficzno-artystycznej w kwestii zależności postmodernizmu wobec modernizmu, zaproponował wcześniej Wolfgang Iser (*Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, wyd. pol. *Nasza postmodernistyczna moderna*, tł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998), akcentując podobnie jak Lyotard innowacyjny pod względem stylistycznym dyskurs postmoderny i przeciwstawiając się eklektyzmowi.

<sup>48</sup> J. Schultze-Sasse, *Foreword: Theory of Modernism...*, dz. cyt., s. XIX i n. Autor zwraca uwagę na bliskie w wielu punktach związki między Derridą a surrealistą Antoninem Artaudem (m.in. krytyka metafizycznego systemu), oprócz oczywistych różnic.

<sup>49</sup> Odwołuję się do jednej z ważniejszych kategorii ponowoczesności zaproponowanej przez Zygmunta Baumana (*Prawodawcy...*, dz. cyt.). Ta kategoria „przygodności” występuje także w refleksji Richarda Rorty'ego.

<sup>50</sup> D. Crimp, *On the museum's ruins*, „October” 1980, nr 13, s. 41–59.

<sup>51</sup> Odarcie z aury to świadome pozbycie się warstwy kultowej (określenie Benjamina), czyli religijnej, co należy łączyć także z odwołaniem się do tradycji dadaizmu w wersji Marcela Duchampa.

określoną ponadczasową postawą<sup>52</sup>. Obecnie nie jest już, jak to interpretowano jeszcze niedawno, określonym przełomem i stylem artystycznym, ale postawą wewnątrz modernizmu. Za zbliżoną koncepcją opowiedział się także Umberto Eco, który porównał postmodernizm do kategorii duchowej, do *Kunstwollen* związanej z momentem kryzysu duchowego i filozoficznego, który z pewnością przeżywała w końcu XX wieku kultura, a wraz z nią cała humanistyka europejska<sup>53</sup>. Foster uważał podobnie: obecnie współistnieją obok siebie i rywalizują ze sobą dwie kategorie wchodzące w różnorodne dziedziny życia, filozofii, sztuki, a nawet polityki. Z pewnością na gruncie filozofii wiąże się ze śmiercią podmiotu i krytyką *modern subject as fascist subject*, co wyrażały już prace Jacques'a Lacana (*The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, 1936, 1949) i późniejsze, m.in. Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego (*Anty-Edyp*, 1972).

Obecne stanowisko postmodernizmu sprowadzić można do następującej konkluzji: po śmierci podmiotu wyrażającego idee nie tylko modernizmu, ale także w szerszym aspekcie całej myśli humanizmu europejskiego, w relacji do dynamicznego kapitału powstał zmultiplikowany nowy podmiot pozbawiony swych dawnych cech kulturowych. Jest on zreifikowany i sfragmentaryzowany, z różnymi odcieniami subiektywnymi natury seksualnej i etnicznej<sup>54</sup>. Nie ma w nim miejsca na modernistyczną dialektykę związaną z rywalizacją, a nawet z walką i możliwością uczestnictwa w systemie represji, które zdaniem krytyków modelu oświeceniowego (Fryderyk Nietzsche, Martin Heidegger,

<sup>52</sup> *Is Post-Modernism Over? An Interview with Jean-François Lyotard* (rozm. Gabriele Invernizzi, „Praxis. The West Australian Journal of Contemporary Art” 1987, nr 14, s. 11, przedruk z „L'Espresso”). Lyotard powiedział: „[...] Erich Auerbach w swej słynnej książce *Mimesis* napisał, że pierwszym modernistą był św. Augustyn, ponieważ reprezentował zerwanie z klasyczną antycyznością. Było to zawarte nie tylko w jego sposobie myślenia, ale również w sposobie pisania, w stylu. [...] Postrzegam postmodernizm jako tonację (*mode*) muzyczną. [...] Modernizm (*modernity*) jest zasadniczą tonacją, zaś postmodernizm jest drugorzędną (*minor mode*), mniej heroiczną, mniej skupiającą na sobie”. Powyższe rozważania są bardzo ważne w kontekście analizy twórczości artystycznej i autokomentarza Zdzisława Beksińskiego z przełomu lat 50. i 60., ponieważ nastąpiło w niej świadome zerwanie z twórczością o tradycji awangardowej na rzecz poszukiwania „nowej klasyki”, co można interpretować jako wyjątkowy wówczas w Polsce przykład twórczości postmodernistycznej, wyrażonej głównie w eklektycznym z założenia malarstwie.

<sup>53</sup> U. Eco pisał: „Sądzę, iż »postmodernizm« nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, lecz kategorią duchową lub raczej *Kunstwollen*, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny manieryzm (zadają sobie nawet pytanie, czy postmodernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu w kategorii metahistorycznej). Sądzę, że w każdej epoce dochodzi się do momentów kryzysowych, podobnych do opisanych przez Nietzschego w *Niewczesnych rozważaniach*, gdzie mówi się o szkodzie, jaką niosą badania historyczne. Przeszłość nas warunkuje, przytłacza, szantażuje” (U. Eco, *Dopiski na marginesie »Imienia róży«* [w:] tegoż, *Imię róży*, tł. A. Szymanowski, Warszawa 1987, s. 617).

<sup>54</sup> H. Foster, *Postmodernism in Parallax*, dz. cyt., s. 8 i n.

Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, Michel Foucault) łączą się z modernizmem.

Modernizm, zdaniem jego krytyków, to również określony stan odczarowanego z religii społeczeństwa (idea Maxa Webera), ale także system represyjności, który doprowadził m.in. do Holocaustu i kolonialnego wyzysku<sup>55</sup>. Zatarcie czy pragnienie zatarcia różnic, które w konsekwencji może także prowadzić do represyjności, deklarowali już Deleuze i Guattari poprzez stosowanie kategorii nomadyczności dopuszczającej równouprawnienie przeciwnych, a nawet sprzecznych ze sobą dyskursów, co niewątpliwie grozi nie tylko katastrofą semantyczną, ale zmianą obecnego stanu po-sztuki na jeszcze inny wymiar<sup>56</sup>. Postmodernizm artystyczny z pewnością często pozbawiony jest wysokiego pułapu intelektualnego, który w dużej mierze wynikał z tradycji kultury europejskiej i krytycznego nastawienia wobec niej kolejnych ruchów awangardowych. Dziś pisze się bardziej o przemyśle artystycznym<sup>57</sup> i kulturze wizualnej, kwestionując dotychczasową metodologię historii sztuki<sup>58</sup>.

Wypada zaznaczyć, że podnoszony przez zwolenników ponowoczesności przykład rzekomo postmodernistycznego wymiaru twórczości Marcela Duchampa, Andy'ego Warhola i innych nie w pełni odpowiada takim założeniom. Ich twórczość wiązała się nie tylko z zupełnie odmienną ideologią artystyczną, ale była świadomym ryzykiem, które spotykało się z różną krytyką i niezrozumieniem oraz szokiem estetycznym. Obecna postawa rozwijana od końca lat 80. XX wieku, wyrażająca się postmodernistycznym pastiszowaniem, jest zdecydowanie mniej ryzykowna, w dużej mierze ma wiele wspólnego ze zjawiskiem pasożytowania (określenie Stefana Morawskiego) na dawnej sztuce i komercjalizacji. Trudno zresztą, co trafnie zauważył Habermas, o bezprecedensowe przykłady postmodernizmu, które stałyby na wysokim poziomie artystycznym<sup>59</sup>. Tak więc generalny problem postmodernizmu artystycznego sprowadzić można, abstrahując w tym momencie

<sup>55</sup> Tamże, s. 15.

<sup>56</sup> W związku z komercjalizacją po-sztuki i jej funkcją w społeczeństwie kapitalistycznym perspektywa wytworu artystycznego sprowadzać się może do zintensyfikowania komercjalności w ramach obowiązuującego przemysłu kulturowego, którego podstawowym celem jest mamienie i oszukiwanie ludzi. Taką niebezpieczną perspektywę związaną z obniżeniem poziomu artystycznego przewidywał Adorno (*Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego* [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejsów*, s. 13–20, tł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990).

<sup>57</sup> G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.

<sup>58</sup> Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (tł. M. Bryl, Kraków 2007) i przede wszystkim G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki* (tł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011).

<sup>59</sup> J. Habermas (wypowiedź) [w:] *Habermas and Modernity*, dz. cyt., s. 90: „Ale gdzie znajdują się dzieła (works), które mogłyby zmienić negatywny slogan »postmodernizmu« na pozytywne znaczenie?».

od jego koncepcji filozoficznej czy filozofującej, do braku wybitnych realizacji, co zdaniem niektórych filozofów sztuki nie stwarza perspektyw na przyszłość. Z tego powodu może być on także interpretowany jako nieudana realizacja projektu modernistycznego, który w dalszym ciągu jest możliwy w koncepcji „rozumu komunikacyjnego”, co przekonująco wyartykułował Habermas w tekście pod znamienym tytułem *Modernity versus Postmodernity*<sup>60</sup>.

Habermas domagał się uznania oświeceniowego dziedzictwa rozumu komunikacyjnego (od klasycznej Grecji po szkołę frankfurcką), przeciwstawiając się relatywizmowi i irracjonalizmowi spod znaku Nietzschego, Foucaulta, jak też popularnej krytyce modelu oświeceniowego uprawianego zarówno przez tzw. subiektywistów (Heidegger, Foucault), jak i przedstawicieli szkoły frankfurckiej (Adorno, Horkheimer). Z punktu widzenia postmodernisty – Lyotarda, Habermas oferował tylko jeszcze jedną metanarrację modernistyczną, której celem jest nieaktualny dla francuskiego filozofa konsensus<sup>61</sup>.

Filozofia modernistyczna, zdaniem Habermasa, polega na nieustannym uzgadnianiu i zespajaniu trzech sfer kultury wydzielonych przez Kanta – nauki, moralności i sztuki. Fakt takiego podziału uznano za miarodajną interpretację nowoczesności. Według Habermasa błąd uczynił młody Hegel, który przeszedł z nowożytności (*Neuzeit*) do nowoczesności (*moderne Zeit*), ponieważ w filozofii transcendentnej nie udało mu się utrzymać uniwersalnych kryteriów (*die massgebliche Selbstausslegung der Moderne*), które stały się bardzo zmienne. Nowoczesność polegająca na permanentnym sięganiu początku i nieustannym osadzaniu się w teraźniejszości musiała, zdaniem Habermasa, poczuć się zdana sama na siebie<sup>62</sup>. Dlatego filozofia modernistyczna musi nieustannie zespalać i uzgadniać trzy wydzielone przez Kanta sfery: naukę, moralność i sztukę.

Do kwestii modernizmu i postmodernizmu funkcjonujących w polskiej krytyce i autokomentarzu lat 50. powrócę jeszcze w następnych rozdziałach pracy.

<sup>60</sup> Por.: J. Habermas, *Modernity versus Postmodernity*, „New German Critique” 1981, Winter, nr 22 (wersja niem.: *Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt* [w:] idem, *Kleine Politische Schriften I-IV*, Frankfurt am Main 1981, s. 404–444; tł. pol. M. Łukasiewicz, *Modernizm – niespełniony projekt* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997). W dyskusji Habermas określił francuskiego filozofa Lyotarda jako neokonserwatystę, co wydaje się nadużyciem.

<sup>61</sup> J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000; a także: R. Rorty, *Habermas and Lyotard on Postmodernity* [w:] *Habermas and Modernity*, dz. cyt., s. 160–175; *Habermas i Lyotard o postmodernizmie*, tł. pol. J. Holzman [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wybór M. Giżycki, Warszawa 1988, s. 69.

<sup>62</sup> Por.: A.M. Kaniowski, *Jürgen Habermas wobec sporów filozoficznych wokół epoki nowoczesnej*, „Colloquia Communia” 1986, nr 4–5, s. 29–63, a zwł. 39–57.

## Nowocześni w latach 40. XX wieku

Lata 40. XX wieku w fotografii polskiej, podobnie jak w plastyce, były kontynuacją problemów artystycznych z lat 20. i 30. Ekspozycje *Nowoczesna fotografia polska* z 1948 roku i zorganizowana na przełomie 1948 i 1949 roku *Wystawa sztuki nowoczesnej* oraz udział w niej fotografii (szczególnie istotne były prace Zbigniewa Dłubaka i Fortunaty Obrąpalskiej) unaocznily dwa problemy – pojmowania nowoczesności oraz wspólnych horyzontów sztuki, nauki i techniki<sup>63</sup>.

Głównym animatorem polskiej fotografii nowoczesnej był Zbigniew Dłubak, traktujący w całej swej twórczości artystycznej na równych prawach malarstwo z fotografią, co było wówczas rzadkością. W marcu 1948 roku na indywidualnej wystawie w Warszawie zaprezentował kilkanaście zdjęć, w których można wyróżnić trzy nurty. Pierwszy o charakterze realistycznym, następny metaforyczny, wyróżniający się prostymi motywami o cechach surrealistycznej aranżacji. Te nieskomplikowane inscenizacje swoim klimatem przypominają „przedmioty” Man Raya, a zestawem akcesoriów i poetyckimi tytułami bliskie są obrazom Kazimierza Mikulskiego z tego czasu (*Jesienią przy szpitalach kasztany z gipsu*). Trzeci nurt, według mojej typologii, tworzą makroskopowe powiększenia drobnych przedmiotów, które swe niezwykle efekty wizualne (*Wspomnienia niepokoju*) uzyskały poprzez niespotykane duże powiększenia. W tym surrealistycznym kierunku, mającym także swe zaplecze teoretyczne w tekstach Lászla Moholya-Nagya z okresu Bauhausu, rozwinęła się dalsza twórczość Dłubaka<sup>64</sup>.

Na *Wystawie sztuki nowoczesnej* Dłubak pokazał siedem fotografii o charakterze artystycznym, Obrąpalska sześć, po jednej Edward Hartwig i Leonard Sempoliński. W zaprezentowanych pracach, głównie malarskich, przenikały się dwie tendencje: geometryczno-konstruktywistyczna, bliska abstrakcji i metaforyczna, nawiązująca, najczęściej powierzchownie, do surrealizmu. Od tego czasu tworzywo fotograficzne znalazło swoje określone miejsce w repertuarze sztuki modernistycznej, a potem neoawangardowej w latach 60. i 70.

Zaprezentowano również ogromne powiększenia zdjęć o charakterze naukowo-dokumentalnym wykonane przez Dłubaka i naklejone na czarne formy zaprojektowane przez Tadeusza Kantora. Były to m.in.: zdjęcie rentgenowskie klatki piersiowej, trybów zegarka, przekrojonej główki kapusty, mchu.

<sup>63</sup> Zob. K. Jurecki, *Fotografia awangardowa*, „Projekt” 1987, nr 1, s. 59.

<sup>64</sup> Poglądy teoretyczne Moholya-Nagya w kontekście fotografii Andrzeja Pawłowskiego na tle sztuki z kręgu neokonstruktywizmu omawiam w IV rozdziale pracy.

Prace te, jak określa katalog, „[...] ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca-badacza albo praktyka-technika”<sup>65</sup>. Część prezentowanych prac, w tym tzw. magazyn form z niektórymi kompozycjami przestrzennymi, np. Mariana Szulca, fotografie Dłubaka, obrazy Tadeusza Kantora, Mariana Bogusza i rysunki Jana Lenicy, powstała pod wpływem wrażeń estetycznych wyniesionych przez Kantora z wizyt w paryskim Palais de la Découverte i refleksji na temat obejrzanych tam zdjęć naukowo-dokumentalnych i przestrzennych modeli różnych struktur fizycznych<sup>66</sup>. Ówczesne zainteresowania fotografią makroskopową wynikały także z doświadczeń Bauhausu i były po II wojnie światowej rozwijane w Illinois Institute of Technology przez Györgya Kepesa, kontynuującego idee Moholya-Nagya zawarte w książce pt. *The New Vision* (1938), poświęconej edukacji w Bauhausie, przede wszystkim teorii i praktyce designu.

Do doświadczeń wizualnych, ale i teoretycznych *Wystawy sztuki nowoczesnej* odwołano się, głównie za sprawą Dłubaka, w dekadzie lat 50. po okresie realizmu socjalistycznego.

Sztuka mogła wówczas w naturalny sposób powrócić do rozwijanych wcześniej zagadnień. Wojciech Włodarczyk zauważył, że „[...] ok. 1955 roku w krytyce funkcjonowały trzy terminy na określenie zauważanych wartości artystycznych, tworzonych przez określoną formację – sztuka współczesna, nowoczesna i awangardowa”<sup>67</sup>. Zdaniem Włodarczyka była to bardziej postawa wyrażająca pewne zamierzenia niż sama *praxis*, która w różny sposób w dalszym ciągu transponowała i wykorzystywała osiągnięcia kubizmu, abstrakcji i surrealizmu. Pojęcie nowoczesności mimo wszystko było wieloznaczne, ale wiązano z nim określone nadzieje. W zakresie porządkowania terminologii i weryfikowania wartości w obrębie sztuki nowoczesnej dużą rolę spełniała redakcja „Przeglądu Artystycznego”. Można m.in. przypomnieć o *Kronice polskiej awangardy* Andrzeja Jakimowicza („Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1–2) zaczynającej się na początku XX wieku, a kończącej na czasach najnowszych, czyli na warszawskiej Grupie 55, która skupiając określone radykalne środowisko, miała największą świadomość w zakresie najnowszych przemian artystycznych.

<sup>65</sup> [b.a.], *Wystawa sztuki nowoczesnej*, Pałac Sztuki, Kraków, grudzień 1948 – styczeń 1949, s. nlb., kat. wyst.

<sup>66</sup> T. Kantor [wypowiedź], [w:] W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 31. Nie należy jednak zapominać, że konstrukcje z różnorodnych materiałów i form znane były z tradycji konstruktywizmu rosyjskiego, aby wymienić np. prace Aleksandra Rodczenki. Zob. G. Karginow, *Rodczenko*, tł. M. Schweinitz-Kulisiewicz, Warszawa 1981, zwł. rozdział *Konstrukcje przestrzenne*.

<sup>67</sup> W. Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice [w:] *Sztuka polska po 1945 roku* (materiały sesji SHS-u), Warszawa 1987, s. 24.

Ważnym wydarzeniem artystycznym ze względu na intermedialność ekspozycji i konieczność odniesienia się do problematyki polskiej nowoczesności (awangardowości) była *II Wystawa sztuki nowoczesnej* z 1957 roku. We wstępie do katalogu Mieczysław Porębski napisał: „Pojęcie nowoczesności jest pojęciem względnym, a jego zakres jest zmienny. Nie znaczy to jednak, żeby nie miało ono w plastyce polskiej ustalonego obywatelstwa. Rok 1917 (formiści), rok 1923 i następne (Blok, Praesens), lata trzydzieste (a.r., Artes, Grupa Krakowska), lata czterdzieste (młodzi plastycy), rok 1948 (*Wystawa sztuki nowoczesnej* w Krakowie) to kolejne momenty jednego nieprzerwanego procesu [...]”<sup>68</sup>. Następnie Porębski przypomniał główne tezy z ważnej dla tej problematyki książki *O sztuce nowoczesnej* (1934), do której teksty napisali: Jan Brzękowski, Przemysław Smolik, Władysław Strzemiński i Leon Chwistek. Zwrócił uwagę, że pojęcie nowoczesności w latach 30. zawierało się między unizmem Strzemińskiego a antyunizmem Chwistka i tak rozumiane pojawiło się ponownie po zakończeniu II wojny światowej<sup>69</sup>.

W 1960 roku Julian Przyboś podjął się próby zdefiniowania terminu „awangarda” w kontekście ogólnych przemian sztuki i niewątpliwej inflacji nowoczesności, która pogłębiła się po *III Wystawie sztuki nowoczesnej* w Warszawie. Na ten temat pisał: „Awangardą nazywamy te ugrupowania młodych artystów, które świadomie uprawiają sztukę wyprzedzającą uznaną za sztukę swojego czasu. Przeciwdziałają się panującemu smakowi, rezygnują więc z natychmiastowego powodzenia u szerszej publiczności, mierząc w przyszłość. Penetrują nieznaną dotychczas tereny uczuć i wyobraźni, przewartościowują istniejące upodobania i skłonności estetyczne, wnosząc w ocenę dzieł sztuki to, co zwie się »nową wrażliwością«. Awangardą nazywa się więc sztukę nowatorską, antytradycjonalistyczną”<sup>70</sup>.

W tym samym czasie pojęcie awangardyzmu w dalszym ciągu funkcjonowało w zachodnioeuropejskiej krytyce i filozofii sztuki, w kręgach lewicy poheglowskiej. Z tego okresu zwraca uwagę tekst Györgya Lukácsa *Ideologiczne podstawy awangardyzmu*. Autor, ogólnie rzecz biorąc, krytykował w nim awangardę, ponieważ była, według niego, formacją wyalienowaną i z założenia

<sup>68</sup> M. Porębski (wstęp), *II Wystawa sztuki nowoczesnej*, CBWA Zachęta, październik–listopad 1957, s. nlb. (kat. wyst.).

<sup>69</sup> Pojęcie nowoczesności pojawiało się w licznych dyskusjach po 1945 roku. Jak zaznaczył Porębski, „było ono na tyle pojemne, że [...] umożliwiło żywotną polemikę wewnątrz ruchu, i na tyle precyzyjne, że nie pozostawiało wątpliwości co do jego granic zewnętrznych” [M. Porębski (wstęp), *II Wystawa...*, dz. cyt.]. W związku z powyższym w drugiej połowie lat 40. niektóre ugrupowania nowoczesnych w Krakowie i w Poznaniu opowiadały się także za realizmem.

<sup>70</sup> J. Przyboś, *O pojęciu awangardy*, „Nowa Kultura” 1960, nr 42, s. 94.

stosującą antyrealistyczną formę w różnych kierunkach plastycznych. Punktem wyjścia do rozważań Lukácsa było przeciwstawienie oraz konfrontacja systemu socjalistycznego z kapitalistycznym, realizmu z antyrealizmem. Awangardyzm, jego zdaniem, powodował utratę obiektywizmu i całościowego spojrzenia i sprowadzał się do kategorii negatywnych – dekadentyzmu, ekscentryczności, niesmaku. Podstawową cechą tych zabiegów był efekt nostalgii, a przede wszystkim nieobecności świata przy sygnalizacji pewnych wrażeń, które są patologiczne, a nawet chorobliwe. Wynikał z tego jedynie dekadentyzm awangardy posługującej się chętnie metaforą (Franz Kafka) i alegorią, co najpełniej wyraził, w opinii Lukácsa, Walter Benjamin, pisząc o baroku, ale mając na myśli także, a może przede wszystkim, sztukę nowoczesną<sup>71</sup>. Podejście Lukácsa do problematyki awangardy, choć skrajnie negatywne, cechowało się dogłębną w dowodzeniu tez. Trafnie, choć z przesadą, zauważył, że Benjamin „[...] wypowiada się w tej sprawie [alegorii – przyp. K.J.] tak wyraźnie, że [...] opada maska baroku i ukazuje się trupia czaszka awangardyzmu. Benjamin powiada: »Alegoria pozostaje z próżnymi rękami. Zło *par excellence*, którego strzegła jako wiecznej głębi, istnieje tylko w niej samej, jest jedynie i tylko alegorią, oznacza coś innego niż to, czym jest. Jest właśnie niebytem tego, co oznacza«<sup>72</sup>.

Problematyka związana z wyjaśnianiem podstawowych znaczeń pojęć: „awangarda”, „modernizm” i „postmodernizm” ważna jest co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze – pojęcia „awangarda” i „modernizm” funkcjonowały w sztuce polskiej od okresu międzywojennego. Po drugie – termin „modernizm” został później zawężony i niemal utożsamiony ze sztuką Młodej Polski, a jego znaczenie przejęło (stosowane również w okresie międzywojennym) wieloznaczne określenie, jakim jest nowoczesność. Kolejne – „postmodernizm”, które w polskiej krytyce i teorii sztuki pojawiło się dopiero w latach 80. XX wieku, pomimo jego wieloznaczności (filozoficznej, artystycznej i społeczno-kulturowej) należy próbować odnosić, podobnie jak „modernizm”, do naszej współczesnej myśli artystycznej oraz poszukiwać jego początków w kryzysie modernizmu/awangardy.

W drugiej połowie lat 50. po raz kolejny po zakończeniu II wojny światowej pojawił się problem modelu, czasem zaś artystycznego projektu nowoczesno-

<sup>71</sup> G. Lukács, *Ideologiczne podstawy awangardyzmu*, „Zeszyty Teoretyczno-Polityczne” 1957, nr 9–10, (przedruk za „Nuovi Argomenti”), s. 41–66. Nb. Lukács uważał Benjamina za najwybitniejszego teoretyka awangardy prezentującego „religijny ateizm”, co jest trafnym określeniem.

<sup>72</sup> Słowa Benjamina, cyt. za: G. Lukács, *Ideologiczne podstawy...*, dz. cyt., s. 65.



ści, pojmowanego jako konieczność w określeniu miejsca w kulturze i społeczeństwie za pomocą konkretnej formy i manifestacji artystycznej.

Alicja Kępińska w książce *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978* pisała: „Działania w kierunku osiągnięcia modelu nowoczesności idą teraz [w drugiej połowie lat 50. – przyp. K.J.] z dwóch źródeł: pierwsze źródło jest »wewnętrzne« – oparte na dotychczasowej wiedzy i doświadczeniach twórców i na podjętej przez nich próbie intelektualizacji sztuki, drugie jest »zewnętrzne« w stosunku do dotychczasowej zawartości sztuki polskiej; będzie to bowiem zabieg przeszczepienia na nasz grunt informelu i działań materią konkretną”<sup>73</sup>. Można tylko dodać, że sztukę polską, jeśli chodzi o środowisko nowoczesnych, bardziej kształtowały w tamtych latach wpływy zachodnie, czyli używając terminologii Kępińskiej, źródło „zewnętrzne”, niż rodzime (np. teoria i praktyka unizmu Strzemińskiego, która poza środowiskiem łódzkim nie znalazła w końcu lat 40. żadnego zainteresowania).

---

<sup>73</sup> A. Kępińska, III. *Klimat intelektualny po roku 1955 i atmosfera wielkiego przyspieszenia* [w:] tejże, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 33. Autorka zwraca uwagę na problem intelektualizacji sztuki w drugiej połowie lat 50., co jest szczegółowym zagadnieniem książki Grzegorza Sztabińskiego, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (Łódź 1991). Sztabiński starał się udowodnić tezę, że intelektualizm, wyrażający się także w programach teoretycznych i autokomentarzu, jednak różnorodnie i swoiście pojmowany, jest ogólną, ale i podstawową cechą dwudziestowiecznych ruchów awangardowych.

ROZDZIAŁ II

## **Polska krytyka fotograficzna**

wobec problemu awangardy,  
nowoczesności i metafory  
w drugiej połowie lat 50.

Lata 1955–1960 w książce *Sztuka Polski Ludowej* nazwane zostały przez Janusza Boguckiego czasem przemian. Istotną rolę na tle ówczesnego życia artystycznego odgrywała reaktywowana awangarda i przede wszystkim modernizm artystyczny<sup>1</sup>. Do pewnego stopnia są to oczywiście pojęcia umowne wobec tego, co określamy mianem Wielkiej Awangardy i neoawangardy<sup>2</sup>. Artyści z lat 50. byli kontynuatorami określonej tradycji z okresu międzywojennego, wyzwalając się spod wpływów socrealizmu, którego założenia, w różnym stopniu, były

---

<sup>1</sup> Por.: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, rozdz. *Czas przemian (1955–1960)*, s. 98–163. Pod umownym pojęciem „awangarda” rozumiem odrodzoną twórczość środowiska nowoczesnych, mocno zaznaczoną w końcu lat 40. oraz artystów debiutujących po 1955 roku, włączających się do problematyki awangardowej. Decydujące znaczenie miały dwie grupy: Grupa Krakowska i warszawska Grupa 55. Działy również poznańskie 4F+R oraz R 55, lubelski Zamek i ST-53 w Katowicach. W zdecydowanej większości kontynuowano problematykę zaznaczoną w okresie międzywojennym, w różny sposób próbując odciąć się od doktryny socrealizmu. Twórczość polskich nowoczesnych, jak słusznie przedstawił w swojej książce P. Piotrowski (*Znaczenia modernizmu*, wyd. II, Poznań 2011), wyrażała de facto inspirację i fascynację modernizmem artystycznym w znaczeniu, w jakim stosował go Clement Greenberg od lat 30. XX wieku. Por.: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, dz. cyt., zwł. s. 133.

<sup>2</sup> Czas od 1945 do około 1968 roku w Polsce należy traktować jako okres przejściowy między awangardą klasyczną a neoawangardą. Przy niewątpliwym nawiązaniu do różnorodnej problematyki zaznaczonej w latach od około 1905 roku do lat 30. nie udało się jednak stworzyć oryginalnych koncepcji, np. na miarę suprematyzmu Kazimierza Malewicza czy unizmu Strzebińskiego, mimo inspiracji różnymi przejawami sztuki rozwijającej się we Francji i Europie Zachodniej. Formacja neoawangardowa powstała oczywiście wcześniej na Zachodzie i w USA niż w Polsce, w związku z pojawieniem się takich kierunków, jak Nowy Realizm, popart, a także nowych tendencji (np. happening, później performance). Należy pamiętać, że socjalistyczny mecenat państwowy dominujący w Polsce w latach po II wojnie światowej początkowo dopuszczał możliwość rozwoju sztuki nowoczesnej, by od 1949 roku jej zabronić, co spowodowało spóźnioną i utrudnioną recepcję sztuki zachodnioeuropejskiej. W drugiej połowie lat 50. i później mecenat państwowy starał się kierować twórców na „bezpieczne” (tj. neutralne pod względem politycznym) drogi rozwoju, nie sprzeciwiając się doktrynalnie podejmowanemu projektowi nowoczesności i wzrastającej fali twórczości neoawangardowej. Problematykę awangardy klasycznej i jej recepcji przez neoawangardę oraz uwikłanie polskich artystów z tego kręgu w system państwa socjalistycznego przeanalizowałem w tekście pt. *Co pozostanie po awangardzie?*, „Format” 1992, nr 6–7.

w dalszym ciągu modyfikowane w stosunku do zaistniałej sytuacji politycznej i niewątpliwie nadal kształtowały artystyczne umysły<sup>3</sup>.

Autor *Sztuki Polski Ludowej* – Janusz Bogucki, wpływowy w latach 50. krytyk związany z „Życiem Literackim” i Grupą Krakowską, z perspektywy kilkunastu lat łączył problem odrodzenia awangardy fotograficznej w drugiej połowie lat 50. z postaciami Bronisława Schlabsa, Marka Piaseckiego i Zdzisława Beksińskiego, których twórczość, jako krytyk, w tym czasie promował<sup>4</sup>.

Fotografia w latach 50. rozumiana była przez decydentów kultury przede wszystkim jako środek o znaczeniu propagandowym, a dopiero później jako forma sztuki, w tym także mogąca wyrażać postulaty i założenia realizmu socjalistycznego, który należało dostosować do zmieniających się czasów<sup>5</sup>. Jednak będąc określonym środkiem perswazji wizualnej, mocno zaznaczyła swą obecność w całej kulturze socrealizmu, nie wyłączając również malarstwa. Jako forma sztuki, z którą wiązano określone nadzieje, była silnie popierana przez mecenat państwowy. Nie należy zapominać, że ekspresjonizm, tak uwidoczniony na wystawie w Arsenale w 1955 roku, był także protestem przeciw weryzmowi dokumentalnemu (tj. fotograficznemu), który w pierwszej połowie lat 50. był propagowany bądź uprawiany przez licznych malarzy, m.in. Andrzeja Wróblewskiego<sup>6</sup>.

W myśli artystycznej zauważalne były w tym czasie uprzedzenia w stosunku do fotografii, wynikające z jej zaangażowania po stronie socjalistycznej propagandy i niezrozumienia jej potencjalnej roli w kształtowaniu współczesnej ikonosfery. Nie mówiąc już o możliwościach tworzenia własnej, nie tylko pik-

<sup>3</sup> Taka optyka analizy i oceny zjawisk w zakresie rozwoju dyskursu awangardowego (nowoczesnego) nie została przeprowadzona w książce P. Juszkiewicza, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005. Błąd metodologiczny polega na tym, że autor nie podjął analizy zakładanego przez siebie projektu w piśmie „Fotografia”, w którym w drugiej połowie lat 50. o sprawach sztuki (nie tylko fotografii) pisali najwybitniejsi polscy krytycy. Niemniej bardzo interesujący jest dla naszych analiz podrozdział 3. *Nowoczesność i współczesność* z rozdziału 5. *Podziękuję*, szczególnie przedstawiający dyskusję teoretyczną dotyczącą perspektyw rozwoju malarstwa z lat 50.

<sup>4</sup> B. Schlabs, Z. Beksiński, M. Piasecki oraz Z. Makowski (jako jedyny z ww. nie był nigdy zainteresowany fotografią) brali w 1960 roku w Krakowie udział w wystawie zorganizowanej przez Stowarzyszenie Miłośników Sztuki Nowoczesnej z okazji Kongresu AICA. Jak zauważył J. Bogucki (*Sztuka Polski Ludowej*, dz. cyt., s. 127), „[...] wszyscy uczestnicy wystawy przeszli w jakimś stopniu przez doświadczenie informelu i właśnie wyprowadzali z tego doświadczenia, każdy na swój sposób – definicję własnej formy”.

<sup>5</sup> Zob.: M. Jurecka, *Socrealizm w fotografii*, „Sztuka” 1988, nr 5/6.

<sup>6</sup> Zob. A. Wróblewski, *Praca samokształceniowa ZAMP i Kół Artystycznych na uczelniach plastycznych*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5–6; A. Oseka, *Formalizm czy ideowość*, „Po prostu” 1955, nr 32. O proteście skierowanym przeciw dokumentalnemu weryzmowi i „szaremu sosowi” OWP pisała np. Ewa Wilczur (*Czy protest się udał?*, „Po prostu” 1955, nr 32, s. 3); Bogucki na ten temat wzmiankował: „Słowo »fotograficzność« wymawiane w tonie lekceważącym oznaczało w malarskich sprawach jałowe naśladowanie wyglądu natury” (J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6).

torialnej, tradycji i historii, co następowało już w tym czasie w Stanach Zjednoczonych<sup>7</sup>.

Fotograficzne środowisko krytyków i artystów, określane umownie jako nowoczesne i awangardowe, podjęło kolejną próbę znalezienia swego miejsca w najnowszych przemianach poprzez odrzucenie założeń piktorializmu na rzecz nie do końca zdefiniowanej metafory związanej z pojęciem nowoczesności<sup>8</sup>. Miała ona wyrażać różnorodne związki, przede wszystkim z reportażem, a także z filmem. Warto zaznaczyć, że pojęcie to było także popularne w malarstwie tych lat. Zwieńczeniem tych zainteresowań była ważna ekspozycja przygotowana w 1962 roku przez Ryszarda Stanisławskiego pod nazwą *Metafory*<sup>9</sup>. Nie pokazano na niej, co prawda, samej fotografii, ale fotokolaże Romana Cieśliewicza, Daniela Mroza i Jana Lenicy wykorzystane w filmie *Labirynt*.

<sup>7</sup> Tradycję w każdej dziedzinie artystycznej tworzy się poprzez *praxis* i towarzyszącą jej teorię oraz instytucje zajmujące się gromadzeniem i upowszechnianiem najwartościowszych osiągnięć. W 1940 roku w nowojorskim MoMA powstał Department of Photography kierowany przez Steichena, a w 1949 roku założono Museum of Photography w George Eastman House w Rochester. Za fotografią czystą (*pure*), programowo przeciwstawioną piktorializmowi, optował już na początku XX wieku krytyk sztuki Sadakichi Hartmann (B. Newhall, *The History of Photography. From 1839 to the present*, New York 1982, zwł. rozdział *Straight Photography*, s. 167–198). Cornell Capa, brat Roberta, w 1954 roku doprowadził do założenia International Center of Photography (ICP) w Nowym Jorku. Było to pierwsze muzeum w Nowym Jorku poświęcone wyłącznie gromadzeniu i organizowaniu wystaw fotograficznych (por.: L. i L. Dennis, *Collecting Photographs. A Guide to the New Art Boom*, New York 1977, s. 34).

<sup>8</sup> Zob. „Obscura” 1983, nr 4 (numer poświęcony problematyce piktorializmu zwanego także piktorializmem), zwł. artykuł A. Soboty, *Wokół piktorializmu*. W. Kemp zwrócił uwagę, że w drugiej połowie XIX wieku w wyniku działalności artystycznej Henry’ego Peacha Robinsona (z wykształcenia malarza) i dzięki ważnej dla epoki książce *Pictorial Effect in Photography* (1869) fotografia w swej *praxis* zaczęła ilustrować motywy typowe dla malarstwa akademickiego, w tym związane z ideą piktorializmu, rezygnując w dużej mierze z implikacji historycznych, politycznych i socjalnych na korzyść malarskiego wzorca estetycznego, którego celem miała być fotografia-sztuka (*art photography*); zob. W. Kemp, *Bilder des Verfalls: in der Tradition des Die Fotografie Pittoresken* [w:] tegoż, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978.

<sup>9</sup> Stwierdzenie, że „[...] sztuka awangardowa z kierunku elitarnego przerodziła się w kierunek masowy” (wstęp, *III Wystawa sztuki nowoczesnej*, Zachęta, Warszawa 1959, s. nlb., kat. wyst.), świadczyło głównie o tym, że abstrakcja stawała się już formułą akademicką. Awangarda nigdy nie może stać się zjawiskiem masowym, ponieważ jest to sprzeczne z jej teorią i wewnętrznymi prawami rozwoju. Właśnie w tym momencie zaczęto zastanawiać się nad możliwością powrotu do sztuki figuratywnej. Sięgnięto do tradycji malarstwa z lat 1945–1948 – groteskowego, aluzyjnego, symbolicznego i fantastycznego, czego wynikiem była bardzo popularna w drugiej połowie lat 50. i na początku 60. nazwa „metafora” (podają za: A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, wyd. II, s. 94). Komisarz ekspozycji *Metafory*, R. Stanisławski, sięgając do tradycji malarstwa symboliczno-romantycznego (Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz), starał się zaakcentować uniwersalność treści poetyckich i lirycznych po II wojnie światowej, występujących m.in. w twórczości najbardziej znanych malarzy, w tym także M. Bogusza i Z. Dłubaka, który w 1957 roku pisał o metaforze fotograficznej. Pojęcie metafory, w wersji zaproponowanej przez Stanisławskiego, próbowało łączyć w sobie tradycję dziewiętnastowiecznego malarstwa z nowoczesnością, co było już wtedy trudne do pogodzenia, a na dłuższą metę niemożliwe, w związku z określoną dialektyką rozwoju sztuki modernistycznej.

„Owa buntownicza pasja i kreacyjna niedojrzałość – pisała Bożena Kowalska w książce *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity o teatrach eksperymentalnych* m.in. Mirona Białoszewskiego – nie były tylko specyfiką młodych grup malarskich. Stanowiły signum czasu, dającego początek wielkiej przygodzie nowoczesności. Jej pierwszym sygnałem była rehabilitacja metafory”<sup>10</sup>. Kowalska zdecydowanie odróżniała znaczenie ówczesnego malarstwa Grupy Krakowskiej od pozostałych ugrupowań – Grupy 55, Grupy R-55, Zamek i ST-53. Pisała: „Zakładając sobie dość enigmatyczny program nowoczesności – bez zaplecza doświadczeń zarówno myślowych, jak warsztatowych, bez właściwej skali porównań – nie mieli szans tworzenia dzieł na miarę swoich ambicji. Sięgali po metaforę, do plakatowego języka prostych znaków-symboli rzeczywistości [...]. Była to wszakże znów, jak w przypadku Cwenarskiego, nasza lokalna nowoczesność »bohatera«, znajdująca wyraz w twórczości surowej jeszcze i niedojrzałej, ale świadomie przeciwstawiającej się panującemu smakowi, programowo antytradycjonalistycznej”<sup>11</sup>. W przypadku Grupy 55 nie jest to jednak słuszna konkluzja. Wydaje mi się, że swym poziomem artystycznym, jak też świadomością na temat przemian sztuki, dorównywała ona Grupie Krakowskiej.

Generalnie rzecz ujmując, czołowi przedstawiciele odradzającej się twórczości awangardowej w drugiej połowie lat 50., tacy, jak Marian Bogusz i przede wszystkim Zbigniew Dłubak, nie interesowali się fotografią (jeśli założymy, że myśl awangardowa ma swą własną historię o określonej dialektyce przemian formy i rozwijających się idei artystyczno-filozoficznych). Swe działania wiązali z fotografią reportażową i ją głównie popierali jako najważniejszy potencjalnie czynnik stymulujący odradzającą się awangardę. To swoiste zamieszanie teoretyczne w zakresie pytania o formę i funkcję awangardy było po II wojnie światowej spowodowane również znacznym osłabieniem zachodnioeuropejskich przekształceń w zakresie obrazu fotograficznego związanych z Wielką Awangardą.

Jeśli w okresie dwudziestolecia międzywojennego zaistniały interesujące przykłady różnorodnego wykorzystania fotografii w sztuce modernistycznej, należy sytuować je na obrzeżach awangardy (Aleksander Krzywobłocki, Kazimierz Podsadecki, Janusz Maria Brzeski, Witkacy). Formy wypowiedzi związane z medium fotograficznym, jakimi posługiwali się artyści z tej formacji, w odróżnieniu od malarskich czy służących kształtowaniu architektonicznemu, nie były tak wysoko cenione. Interpretowano je wręcz jako graficzne (np. technika heliografiki opracowana w 1929 roku przez Karola Hillera).

<sup>10</sup> B. Kowalska, *Rehabilitacja metafory* [w:] tejsze, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, wyd. II poprawione i poszerzone, s. 101.

<sup>11</sup> Tamże, s. 102.

Lider konstruktywistycznej grupy a.r. Władysław Strzemiński bardzo długo, bo do czasu stworzenia cyklu fotokolaży *Moim przyjaciółom Żydom* (1945), z ważną zawartą w nim mimetyczną funkcją fotografii, nie doceniał jednak jej możliwości w „nowym widzeniu”, jak to miało miejsce w europejskim konstruktywizmie i surrealizmie. Strzemiński potwierdzenia dla swych koncepcji poszukiwał przede wszystkim w teorii malarstwa, grafice projektowej i architekturze, w czym należy dostrzegać paralelność do ówczesnej działalności z kręgu neoplastycyzmu. W związku z powyższym nie dziwi fakt, że Julian Przyboś w 1955 roku kompletnie zignorował artystyczną i awangardową funkcję, jaką mogłaby pełnić fotografia. Pisał: „[...] sztuka współczesna to sztuka awangardowa, która pozostaje na najwyższym szczeblu osiągniętej na świecie świadomości plastycznej, organizuje życie mas w nowym, pięknym ładzie, pozostawiwszy funkcje propagandowo-ilustracyjne fotografii i telewizji czy plakatowi”<sup>12</sup>. Należy w tym stwierdzeniu dostrzec także modelowy sposób patrzenia na fotografię nie tylko samego Przybosia, ale także części liderów polskiej awangardy okresu międzywojennego, przede wszystkim Władysława Strzemińskiego, dla których fotografia i jej twórcze wykorzystanie w sztuce sprowadzało się często do zadań agitacji i walki politycznej, głównie za pomocą fotomontażu (Mieczysław Szczuka). Taka postawa bliska była też konstruktywizmowi radzieckiemu, który fotomontaż sprowadził do działalności w ramach sztuki rewolucyjnej i proletariackiej kultury przemysłowej, czyli zadań agitacyjno-politycznych, co wyraził Gustaw Kłucis w artykule *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*<sup>13</sup>.

Diametralnie inne stanowisko niż Przyboś prezentował w tym czasie Janusz Bogucki, który także był przeświadczony o rewolucyjnych przemianach plastyki i życia społecznego i uważał, że powinna w nich również uczestniczyć fotografia.

Dostrzegano też pojawiające się symptomy integracji sztuki. Wspominał o nich np. Aleksander Wojciechowski, w artykule *Sztuka zaangażowana* wymieniając malarstwo, rzeźbę, grafikę, architekturę, a nawet film. Znamienne jest, że nie napisał ani słowa o fotografii, która w okresie międzywojennym w Bauhausie była ważnym programem nowego widzenia<sup>14</sup>. Generalnie można powiedzieć, że krytyka polska nie zajmowała się rolą, jaką fotografia mogłaby

<sup>12</sup> J. Przyboś, *Wnioski i propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 43, s. 3. Można tylko zauważyć, że taka koncepcja bliska jest myśleniu, jakie w okresie międzywojennym reprezentował Strzemiński, który w sprawach sztuki był dla krakowskiego poety autorytetem.

<sup>13</sup> G. Kłucis, *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*, tł. J. Litwinow [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 487–496.

<sup>14</sup> A. Wojciechowski, *Sztuka zaangażowana*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 1, s. 5.

spełniać w obrębie sztuk plastycznych. Nie była do tego przygotowana. A priori przyjęto założenie o prymacie artystycznym malarstwa, rzeźby i architektury. Nie wiedziano natomiast, jakie zająć stanowisko w stosunku do fotografii, która pojawiała się w obrębie działalności niektórych galerii (Krzywe Koło w Warszawie), grup artystycznych czy ogólnopolskich ekspozycji (np. *III Wystawa sztuki nowoczesnej* w 1959 roku).

Bogucki w artykule *W 9 lat później* starał się, dodajmy – z częściowym tylko powodzeniem, określić podstawowe różnice między dwiema wystawami sztuki nowoczesnej z przełomu lat 1948 i 1949 i z 1957 roku w kontekście przyszłego rozwoju fotografii i w odniesieniu do ciągle zmieniającej się egzaltacji chwilą bieżącą (określenie Jürgena Habermasa), czyli modernizmu interpretowanego wówczas w Polsce pod nazwą „nowoczesność”.

„Marzenia o złotym wieku cywilizacji nowoczesnej – pisał Bogucki – zamknięte w urodzie racjonalnych i abstrakcyjnych konstrukcji – nie są już dziś głównym motorem wyobraźni twórczej. Natomiast wizje kosmicznych katastrof i mroków sumienia, wizje istnień wezbranych potężną, a ślepą mocą witalnych, zanikających w żalosnej wegetacji lub miotających w przestrzeń metafizyczną pociski bólu, gniewu i przerażenia – oto, co stanowi nowy repertuar charakterystyczny dla drugiej po latach ogólnopolskiej wystawy nowoczesnych [...]. Artyści żegnają mit »nowego, wspaniałego świata« zaklęty w malowanej geometrii, to równocześnie odchodzą ze złudnych krain surrealizmu”<sup>15</sup>. Zauważalna jest nuta zwątpienia oraz wynikająca z tego konstatacja o rezygnacji z uprawiania abstrakcji geometrycznej, która nie może już wyrażać idei racjonalnego, sprawiedliwego świata.

Artystyczne poszukiwania w plastyce polskiej, podążające za przykładem z Paryża, przesunęły się na rzecz ekspresyjnego, czasem świadomie sprymitywizowanego eksperymentu (wpływy *l'art brut*). Niemniej zakamuflowane wpływy surrealizmu, wbrew sugestii Boguckiego, były nadal żywotne, skrywały się jednak pod abstrakcyjną strukturą obrazów czy rzeźb, o czym świadczy chociażby twórczość Zdzisława Beksińskiego, jednego z najważniejszych malarzy tamtych lat, oraz Marka Piaseckiego.

Ogólny obraz malarstwa z końca lat 50. i początku 60. nie ukazywał się bynajmniej w samych różowych barwach, ponieważ, zdaniem krytyki i artystów, malarstwo przeszło w stan kryzysu. Podobnie zresztą jak w opinii redaktorów związanych z „Fotografią” twórczość fotograficzna. Bogucki zdawał sobie sprawę z bardzo istotnej kwestii, a mianowicie ze zmniejszenia się dystansu

<sup>15</sup> J. Bogucki, *W 9 lat później*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 11–12, s. 7.



między awangardą a sztuką zachowawczą, o czym pisał w następujący sposób w tekście *Obraz wewnętrzny, czyli na śladach nowej awangardy*: „Granica między istotną odkrywczością i oświeconym konserwatyzmem staje się niepokojąco płynna. Gdzie więc dziś w Polsce [...] gdy sztuka nowoczesna przeżywa właśnie okres stabilizacji kierunków, obrastania eklektyzmem i refleksyjnego pogłębiania swych zdobyczy – dostrzec się da zarysy nowej awangardy?”<sup>16</sup>. Zastanawiał się nad istotnym problemem – czy jest to rzeczywiście awangarda, czy też już forma sztuki akademickiej<sup>17</sup>.

W momencie sytuacji kryzysowej określonej twórczości awangardowej, która, nawiasem mówiąc, często pojawiała się w historii kultury wizualnej XX wieku, krytycy poszukiwali rozmaitych rozwiązań, próbując stworzyć nową awangardę, antagonistycznie nastawioną wobec poprzednich formacji, zarówno tych progresywnych (modernistycznych), jak i tradycyjnych (akademickich).

W końcu lat 50. Bogucki wiązał pojęcie nowej awangardy z ciekawą propozycją wyjścia poza obraz malarski bądź z jego transpozycją w inne medium<sup>18</sup>. Zbliżony pogląd w tym zakresie prezentowała Hanna Ptaszkowska, która w artykule *Dobre malarstwo i art fiction. III ogólnopolska wystawa na temat III Wystawy sztuki nowoczesnej* wyraziła nadzieję na powstanie nowej awangardy zmierzającej do „zniszczenia obrazu”. Swjej oceny dokonała jednak przez pryzmat estetyki malarstwa typu informel. „Iluzję przestrzeni – pisała Ptaszkowska – zastępuje przestrzenią konkretną, trójwymiarową, taką, jaką posiadają wszystkie realnie istniejące przedmioty”<sup>19</sup>. Podobne poglądy głosił także Wiesław Borowski

<sup>16</sup> Tegoż, *Obraz wewnętrzny, czyli na śladach nowej awangardy*, „Struktury” 1959, nr 6, s. 13. Autor, recenzując *III Wystawę sztuki nowoczesnej*, łączył postulaty nowej awangardy z nazwiskami Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Jana Lebensteina, ale także Mariana Bogusza, Włodzimierza Borowskiego, Zdzisława Beksińskiego i Marka Piaseckiego. Krytyk formułował niesprecyzowaną do końca zasadę działania obrazu wewnętrznego. Pisał: „Zauważmy, że zasadą działania o b r a z u w e w n ę t r z n e g o [rozstrzelenie – K.J.] jest przemawianie wprost do człowieka, odślanianie ładu obiektywnego w najgłębszych przekrojach naszej psychiki, a więc porozumienie międzyludzkie bezpośrednie [...]” (s. 14). Ta kategoria obrazu wewnętrznego reprezentuje tradycję romantyczną i surrealistyczną, ale jej dookreślenie i sprecyzowanie przez Boguckiego było zbyt ogólnikowe, aby mogło stać się czymś więcej niż trafnym określeniem twórczości kilku ważnych dla Boguckiego artystów.

<sup>17</sup> Tegoż, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie” 1959, nr 402, s. 6. Takie stanowisko było w tym czasie typowe, ponieważ krytyka zdawała sobie sprawę z braku nowych, oryginalnych koncepcji w formule malarstwa abstrakcyjnego, które stało się dobrze widzianą modą artystyczną.

<sup>18</sup> Tegoż, *Obraz wewnętrzny...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>19</sup> H. Ptaszkowska, *Dobre malarstwo i art fiction. III Ogólnopolska wystawa sztuki nowoczesnej*, „Struktury” 1959, nr 6, s. 15. Autorka przede wszystkim starała się zanalizować dwie prace Włodzimierza Borowskiego, zdecydowanie odcinające się od dotychczasowego znaczenia płaskiego, umieszczonego w ramach obrazu. Jeden z *Artonów* podłączony do prądu pulsował światłem elektrycznym. Prezentował zupełnie inne rozwiązania formalne i formy artystyczne, które z dzisiejszej perspektywy badawczej można łączyć m.in. z kinetyzmem i oddziaływaniem koncepcji Moholy-Nagya (tzw. modulatory światła), ale w formule bardziej organicznej niż konstruktywistycznej.

w artykule pod wymownym tytułem *U kresu obrazu*<sup>20</sup>. W swej recenzji zwrócił uwagę m.in. na prace: Włodzimierza Borowskiego, Antoniego Dzieduszyckiego i Marka Piaseckiego oraz Lecha Kunki, Bronisława Kierzkowskiego, Jana Ziemskiego, Jerzego Tchórzewskiego i Henryka Stażewskiego. Warszawski krytyk, odnosząc się do realizacji Borowskiego i Dzieduszyckiego, konkludował: „Uderzyć w samą zasadę obrazu, w samą zasadę »kompozycji« malarskiej – to wydaje się sprawą niewątpliwie pasjonującą. Uderzyć przy tem nie w sensie zniszczenia wszystkiego, co już zostało osiągnięte w sztuce, lecz w znaczeniu radykalnej zmiany, formalnego protestu. Zachować szacunek dla najogólniejszej specyfiki sztuk plastycznych i wartości już znalezionych, lecz jak najszybciej się od tych osiągnięć oddalić”<sup>21</sup>. Krytycy lubelskich „Struktur” dostrzegali i analizowali, na ile pozwalał im na to posiadany aparat krytyczny, różnorodny w charakterze kryzys tradycyjnie pojmowanego malarstwa i zachodzące procesy integracji sztuk plastycznych. Analogiczne zjawiska występowały w tym samym czasie także w obszarze fotografii, filmu animowanego i literatury. Istotne jest, że uczestniczyli w nich tacy artyści, jak Piasecki, Beksiński, Schlabs, którzy świadomie swoją twórczość rozszerzali na nowe obszary pogranicza, wychodząc z terytorium tradycyjnej, a potem nowoczesnej fotografii (poza Piaseckim).

Powracając do analizy poglądów krytyki polskiej tych lat, opisującej ówczesną problematykę fotografii artystycznej, trzeba zaznaczyć, że najbardziej skonkretyzowane przekonania miał początkowo Bogucki<sup>22</sup>. Stanowiły one, co interesujące, swego rodzaju dopełnienie myśli teoretyczno-krytycznej Zbigniewa Dłubaka i w dużej mierze próbowały uwzględnić przemiany zachodzące w najnowszej fotografii polskiej. Warto przypomnieć, że do przykładów nowej awangardy Bogucki zaliczał twórczość: Jana Ziemskiego, Tytusa Dzieduszyckiego i przede wszystkim Włodzimierza Borowskiego, Zdzisława Beksińskiego, miniatury Marka Piaseckiego, kompozycje z gipsu i metalu Bronisława Kierzkowskiego, rzeźby Juliana Bossa-Gosławskiego i strukturalne obrazy Bronisława Schlabsa<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> W. Borowski, *U kresu obrazu*, „Struktury” 1959, nr 6.

<sup>21</sup> Tamże, s. 15.

<sup>22</sup> Pojęcie fotografii artystycznej ukształtowało się ostatecznie w Europie w końcu XIX wieku w związku z rozwojem piktorializmu we Francji, Austrii i Wielkiej Brytanii, a potem w Stanach Zjednoczonych. W Polsce zaistniało w formie określonej postawy estetyczno-artystycznej w okresie międzywojennym w wyniku działalności Fotoklubu Polskiego i Jana Bułhaka. Pojęcie to jest jednak zmienne w czasie historycznym, gdyż zaliczamy do niego także określone przejawy fotografii dokumentalnej i reportażowej obok działań związanych ze sztuką modernistyczną, a potem ponowoczesną. Por.: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007.

<sup>23</sup> J. Bogucki, *Obraz wewnętrzny...*, dz. cyt., s. 16.

Z dzisiejszej perspektywy historycznej wypada zauważyć dużą konsekwencję Boguckiego i precyzję w próbie określenia zjawiska nowej awangardy, która w końcu lat 50. i na początku 60. nie miała w Polsce szans na pełne ukonstytuowanie się. Procesy związane z przemianami awangardowymi nie były jeszcze tak dynamiczne. Lata 50. w plastyce polskiej były przede wszystkim kolejną lekcją przypominania awangardowej spuścizny z heroicznego okresu lat 20. i początku 30., a także kolejnymi latami uczenia się na różnorodnych odkryciach, eksperymentach i doświadczeniach z okresu Wielkiej Awangardy z czasu międzywojennego. Ważną rolę w propagowaniu idei konstruktywizmu, a zwłaszcza dokonań Władysława Strzemińskiego, odegrał wówczas awangardowy poeta – Julian Przyboś<sup>24</sup>.

Sprawami fotografii interesował się znany ówczesny malarz Marian Bogusz, członek warszawskiej Grupy 55, który w latach 50. i 60. prowadził w Warszawie Galerię Krzywe Koło<sup>25</sup>. Odbłyło się w niej kilka ważnych pokazów, m.in. nieformalnej grupy działającej w składzie: Beksiński, Lewczyński i Schlabs oraz wrocławskiej grupy Podwórko. W następnych latach Bogusz, a właściwie współpracująca z nim przy organizowaniu pokazów redakcja „Fotografii”, interesował się głównie reportażem, o czym świadczyły kolejne pokazy w tej prestiżowej galerii (np. *Mały człowiek* Zofii Rydet, 1961–1962).

Fotograficzne ekspozycje w Krzywym Kole rozpoczęły się w 1957 roku wraz z przygotowanym przez Schlabsa *Krokiem w nowoczesność* pokazanym po raz pierwszy w Poznaniu rok wcześniej. Była to wystawa mająca na celu ukazanie progresywnej fotografii polskiej i europejskiej. Jej znaczenie dla rozwoju nowoczesnej fotografii polskiej jest duże, ponieważ skierowana była ona przeciw realizmowi socjalistycznemu i piktorializmowi, a instytucjonalnie przeciw ZPAF-owi, do którego działalności Schlabs miał w tych latach bardzo duże

<sup>24</sup> Przyboś (poeta i krytyk o znacznym autorytecie w latach powojennych), uczestniczący w polskim życiu awangardowym w latach 20. i 30., w swych artykułach drukowanych w drugiej połowie lat 50. przypominał przede wszystkim tradycję sztuki konstruktywistycznej, do której, jego zdaniem, artyści powinni się odwoływać. Akcentował twórczość Strzemińskiego oraz grup: Blok, Praesens i a.r. W 1957 roku w Galerii Denise Réné w Paryżu odbyła się ważna z dzisiejszej perspektywy ekspozycja pt. *Precurseurs de l'art abstrait en Pologne*, na której zaprezentowano prace Kazimierza Malewicza, Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Henryka Berlewiego i Henryka Stażewskiego. W Paryżu wystawa przeszła bez żadnego odzewu krytyki, ponieważ nie interesowano się w tym czasie koncepcją abstrakcji geometrycznej, dodatkowo pochodzącej z kraju socjalistycznego, takiego jak Polska.

<sup>25</sup> Zob. K. Jurecki, *Fotografia w Krzywym Kole* [w:] *Galeria Krzywe Koło*, katalog wyst., Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, s. 243–246. Jak wynika z zachowanej korespondencji B. Schlabsa, J. Lewczyńskiego i Z. Beksińskiego, duży wpływ na organizowane wystawy fotograficzne w galerii, oprócz redakcji „Fotografii”, która współpracowała z Boguszem (1961 – ok. 1962), miał również krytyk Jerzy Ludwiński. Por. także: [b.a.], *Fotografia w Galerii „Krzywe Koło”*, „Fotografia” 1961, nr 4.

zastrzeżenia. W radykalny sposób postrzegał ZPAF jako organizację zbiurokratyzowaną, z konserwatywnym programem wystawienniczym (piktorializm)<sup>26</sup>.

W drugiej połowie lat 50. niezmiernie istotne zagadnienie kryzysu obrazu malarskiego wiązano z odradzaniem się przejawów dadaizmu i surrealizmu. Z pewnością dużą rolę w tym zakresie w Polsce odegrała wystawa francuskiej grupy Phases z 1959 roku, pokazana w Krzysztoforach w Krakowie, a potem w Krzywym Kole. Jej program skierowany był przeciw taszyzmowi.

Édouard Jaguer, krytyk związany z grupą Phases, w artykule pod znamienym tytułem *Crise de l'objet* podjął temat poszukiwań nowego kierunku awangardowego<sup>27</sup>. Według Jaguera ówczesna sytuacja w sztuce europejskiej przypominała lata 1922–1924, kiedy dadaizm przekształcał się w surrealizm.

Inny wpływowy francuski krytyk, Pierre Restany w tekście pod tytułem *Sztuka nowoczesna – międzynarodowy język liryzmu i irracjonalizmu* pisał: „Od 1955 roku jesteśmy świadkami kostnienia pozycji awangardowych, mnożenia się szkół i akademizmów abstrakcyjnych. W Europie panuje moda na taszizm i sztukę typu informel. W Ameryce tzw. *action painters* i surrealiści abstrakcyjni mnożą się niczym drobnoustroje. [...] Wszystko to zdawało się zapowiadać na rok 1960 niezły impas. A jednak pomiędzy 1955 a 1960 rokiem byliśmy świadkami licznych prób odnowy”<sup>28</sup>.

Poglądy Francuzów były istotne, ponieważ z pewnością kształtowały oblicze krytyki polskiej i artystyczną *praxis*. Około 1960 roku i później w sztuce polskiej dominowało malarstwo materii, zwane też strukturalnym. Była to w dalszym ciągu kontynuacja przemian rozpoczętych po II wojnie światowej we Francji wraz z popularyzowaniem informelu. Restany starał się ujawnić aktualność dadaizmu wobec trwającego, jego zdaniem, bankructwa surrealizmu w kontekście grupy Phases<sup>29</sup>.

Restany świadomy ówczesnych przemian trwających w Paryżu, Rzymie i Nowym Jorku wymienił nazwiska: Roberta Rauschenberga, Jaspiera Johnsa

<sup>26</sup> Od 1953 roku Schlabs był członkiem Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, w publicystyce utożsamianego z organizacją amatorską, ale konkurencyjnego wobec ZPAF-u, będącego zawołowaną kontynuacją przedwojennego Fotoklubu Polskiego. Dlatego Schlabs, w przeciwieństwie do Beksińskiego i Lewczyńskiego, do ZPAF-u wstąpił późno, gdyż dopiero w 1963 roku.

<sup>27</sup> E. Jaguer, *Crise de l'objet*, „Życie Literackie” 1958, nr 316, s. 5.

<sup>28</sup> P. Restany, *Sztuka nowoczesna – międzynarodowy język liryzmu i irracjonalizmu*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 2–3, s. 21.

<sup>29</sup> Tamże, s. 22. Restany pisał w apologetyczny sposób o dadaizmie: „Dadaizm przez swoją *tabula rasa* stworzył najważniejsze przedsięwzięcie z zakresu higieny psychicznej podjęte na Zachodzie od czasów Kartezjusza. Tradycja w sztuce pod przykrywką pięknych pretekstów nie bierze pod uwagę tempa życia i jego wątpliwości” (s. 24). Nie uwzględnił także postaw z pogranicza dadaizmu i surrealizmu, np. twórczości Maxa Ernsta czy Man Raya z lat 1923–1925.

(*Tarcze*), Raymonda Hainsa i Mimmo Rotelli. Takie konkluzje okazały się słuszne, a samych artystów zaliczamy dzisiaj do ważnych przedstawicieli amerykańskiego popartu i francuskiego nowego realizmu, którzy na nowo starali się odkryć i wskrzesić poetykę dadaizmu. Restany niemal proroczo stwierdził: „Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek malarstwo, aby się na nowo odrodzić, musi doprowadzić się do zniszczenia”<sup>30</sup>.

Z takiej perspektywy specyficznie rozumianego unicestwienia obrazu można interpretować powstającą i rozwijającą się wówczas na świecie neoawangardę, co Lucy Lippard określiła jako proces dematerializacji sztuki, którego konsekwencją, a także końcowym podsumowaniem, był konceptualizm<sup>31</sup>. Autorka zwróciła uwagę, że w końcu lat 50. twórczość artystyczna w zakresie malarstwa i rzeźby wzbogacona została o efekty elektroniczne, świetlne i dźwiękowe za pośrednictwem performance’u (John Cage)<sup>32</sup>. Krytyka polska w momencie, kiedy zajmowała się problemem awangardy, w obliczu powstających wielu pytań wynikających także z niedawnego okresu socrealizmu i określonej tradycji sztuki awangardowej, tylko częściowo potrafiła określić kierunek, dążenia i aktualność rodzimych poszukiwań w tym rodzaju sztuki.

Dużą rolę w formowaniu się awangardy fotograficznej w drugiej połowie lat 50., jak już zaznaczyłem, odegrał Bogucki. Jako krytyk chciał, jak napisał w jednym ze swych artykułów (*Zamiast recenzji z VI OWF*, 1956), przyspieszyć jej kształtowanie<sup>33</sup>. Ważny w rozwijającej się dyskusji na temat sytuacji w sztuce w momencie upadku doktryny socrealistycznej okazał się jego tekst pt. *Uwagi niefachowe* zamieszczony w 1955 roku w „Fotografii”. Miał on za zadanie „[...] pobudzić wykluwającą się już pewnie fotograficzną awangardę”<sup>34</sup>. Skierowany był przeciw piktorializmowi i akademickim zasadom, które ograniczały, zdaniem Boguckiego, rozwój fotografii. Pisał: „[...] fotograf naszych czasów nie zajmuje się kontemplacją wybranych fragmentów natury, lecz ściga, odkrywa i bada zjawiska życia w ich naturalnej zmienności. Dlatego właśnie łowieckie zaskoczenie oraz ostrość i precyzja ujęcia są zasadniczymi cechami jego pracy”<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> L. Lippard, *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London 1973.

<sup>32</sup> L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of the Art*, „Art International” 1968 February, za: *Conceptual Art: Critical Anthology*, ed. A. Alberro, B. Stimson, MIT Cambridge, 1999, s. 48.

<sup>33</sup> J. Bogucki w tekście *Zamiast recenzji z VI OWF* („Fotografia” 1956, nr 10, s. 4) pisał: „Aby w miarę sił swoich przyczynić się do szybszego wydobywania na jaw naszej awangardy fotograficznej, ogłosiłem w numerze 31 »Życia Literackiego« [...] artykuł pt. *O fotografii martwej i żywej* [...]”. W tym samym artykule autor zwraca uwagę, że na VI OWF przeważał akademicki estetyzm o wyrazie bardziej tradycyjnym lub „kokietującym nowoczesnością motywem”.

<sup>34</sup> J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, dz. cyt., s. 7.

<sup>35</sup> Tamże.

Bogucki dopuszczał jednak możliwość wykorzystywania zdjęć mikro- i makrokosmosu, ponieważ, jego zdaniem, rozszerzały one „[...] niepomiernie zasięg i bogactwo naszej wyobraźni”<sup>36</sup>.

W tym kontekście nie należy zapominać, że w końcu lat 40. odbyła się w Krakowie *Wystawa sztuki nowoczesnej*, na której Dłubak zaprezentował fotografie odwołujące się do surrealizmu, ale świadomie przewartościowujące jego znaczenie. Bogucki, aktywny krytyk, w drugiej połowie lat 50. zapewne pragnął w swych założeniach programowych uwzględnić taki rodzaj działalności artystycznej<sup>37</sup>. Główne nadzieje, ale także zadania, pokładał jednak w reportażu, którego status w Polsce nie był jednoznacznie określony, jeśli rozpatrujemy jego artystyczność i relacje do tzw. sztuk pięknych.

Wystarczy przypomnieć, że w okresie socrealizmu odżegnywano się, przynajmniej w myśli teoretycznej, ale także w praktyce artystycznej, od jakichkolwiek związków z reportażem fotograficznym<sup>38</sup>.

Jego rola na całym świecie znacznie się zwiększyła podczas II wojny światowej oraz w drugiej połowie lat 40. w związku z działalnością grupy fotografów Magnum (powstałej w 1947 roku), będącej przede wszystkim agencją zamieszczającą swe zdjęcia w najważniejszych ilustrowanych magazynach Europy Zachodniej i USA, będących przed epoką telewizji podstawowym środkiem komunikacji wizualnej na całym świecie. Z tego powodu reportaż i jego odmiany: fotoreportaż i dziennikarstwo fotograficzne stały się popularne i cenione<sup>39</sup>. Pro-

<sup>36</sup> Tamże, s. 6–7.

<sup>37</sup> Bogucki napisał: „To, co było do niedawna naukowym pojęciem, wykresem, liczbą, niemal abstrakcją – dziś staje się obrazem dzięki wydoskonaleniu techniki fotograficznej” (J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, dz. cyt., s. 7). W ten sposób krytyk nawiązywał pośrednio do prac Dłubaka o charakterze naukowo-dokumentalnym pokazanych na *Wystawie sztuki nowoczesnej* w Krakowie, naklejonych na czarne formy zaprojektowane przez Tadeusza Kantora. Prace te, jak napisano w katalogu tej znaczącej dla sztuki polskiej ekspozycji, „[...] ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca badacza albo praktyka-technika” [M. Porębski (wstęp), *Wystawa sztuki nowoczesnej*, kat. wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1948/1949, s. nlb.]. Można dodatkowo zauważyć, że słowa Porębskiego, a w szczególności Boguckiego, mogłyby opisywać prace z okresu konceptualizmu w formie fotomedialnej.

<sup>38</sup> Zob. M. Jurecka, *Socrealizm w fotografii*, dz. cyt., s. 59. Warto zaznaczyć, że zdaniem autorki w okresie realizmu socjalistycznego (1949–1955) prace wynikające z reporterskiego ujęcia zbliżały się do poziomu zdjęć amatorskich i cechowała je nikła wartość artystyczna.

<sup>39</sup> Nowoczesny reportaż wywodzi się z fotografii dokumentalnej o funkcji społecznej, istniejącej już w XIX wieku w USA (por.: B. Newhall, *The History of Photography...*, dz. cyt., zwł. rozdział *Photojournalism*). W koncepcji Steichena fotografia była „uniwersalnym językiem” i „językiem całego świata”, co podjął i następnie kontynuował w latach 60. i 70. Karl Pawek, twórca idei fotografii totalnej, ale o zdecydowanie socjalistycznym i antykapitalistycznym wymiarze (por.: W. Kemp, *Fotografie als Sprache [w:] tegoż, Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1983, s. 24). Nowoczesny fotoreportaż o nastawieniu antywojennym rozwinął się już w latach 30. (wojna domowa w Hiszpanii, agresja Włoch na Etiopię), a następnie w czasie II wojny światowej. Do najważniejszych fotografów z tego nurtu zaliczyć wypada:

pagował je Edward Steichen, początkowo fotograf piktorialista, a później twórca nowoczesny i kurator (1947–1962) najbardziej prestiżowego na świecie działu fotografii w nowojorskim Museum of Modern Art. Dziennikarstwo fotograficzne i związane z nim humanistyczny reportaż były dla Steichena nowym środkiem komunikacji o znaczeniu cywilizacyjnym, kulturowym i oczywiście artystycznym, mającym prowadzić do porozumienia między narodami całego świata. Temu celowi służyła zorganizowana przez niego w 1955 roku ekspozycja *The Family of Man (Rodzina człowieka)*. Była to jedna z najsłynniejszych ekspozycji w dziejach fotografii i współczesnego muzealnictwa, także ze względu na nietypową formę ekspozycji kilkuset prac w postaci instalacji.

W ramach koncepcji fotografii reportażowej bardzo duże znaczenie zyskał teoretyczny tekst Henriego Cartiera-Bressona *Introduction to the Decisive Moment* z 1952 roku, a jego twórczość oceniana była jako bardzo istotna dla rozwoju najnowszej fotografii<sup>40</sup>. W związku z tym już w 1946 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w MoMA. Tak więc w nowym, humanistycznym rozumieniu reportażu upatrywano potencjalnie nieznanymi wartości estetyczno-artystycznych, wynikających ze społecznego zaangażowania. Taka była opinia przynajmniej części krytyków i teoretyków, chętnie zaakceptowana przez wiele środowisk fotograficznych w USA i w Europie. Niewątpliwie reportaż, często nazywany w tych latach sztuką, niósł ze sobą innowacje polegające m.in. na stosowaniu nowych rodzajów aparatów małoobrazkowych, co lepiej pozwalało ukazywać ruch i życie ulicy (np. poprzez nieostrość postaci), a także przysłowiowy decydujący moment, czyli w jednym charakterystycznym ujęciu istotę sceny; według Cartiera-Bressona o charakterze zbliżonym do ogólnych zasad obrazowania malarskiego. Wypowiedź tego typu zazwyczaj nabierała poważnego i dramatycznego tonu uzmysławiającego potęgę uczucia ludzkiego, nie tak dawno podważonego przez II wojnę światową, w której uczestniczyli przyszli fotografowie z Magnum, zarówno w ruchu oporu (Cartier-Bresson), jak i jako żołnierze-fotografowie (Robert Capa).

---

Francuzów: Cartiera-Bressona i Roberta Doisneau; naturalizowanych Amerykanów: Davida Seymoura-Chima (ur. w Warszawie), Roberta Capę; Anglików: George'a Rodgera i Billa Brandta. Z dawnych członków Farm Security Administration II wojnę światową fotografowali: Roy Stryker, Dorothea Lange, Arthur Rothstein. Dużą rolę odegrała także dokumentacja Margaret Bourke-White (książka *From the Russian War*, 1942). Skutki II wojny światowej doprowadziły do antywojennej atmosfery europejskiej fotografii w końcu lat 40. i późniejszych. Słynną grupę Magnum założono w 1947 roku i celu uniknięcia dyktatu wydawców prasowych i w obronie swych interesów. Podstawową rolę w agencji odgrywali: Cartier-Bresson, Seymour-Chim, Capa i Rodger. Twórczość ich łączyła w sobie tradycję fotografii dokumentalnej i reportażu. Por.: L'adovít Hlaváč, *IV. Contemporary Photography. The Forties to Sixties of the 20th Century* [w:] *Co je Fotografie/What is Photography*, red. D. Mrázková, Mánes, Praha 1989, s. 200 i n. (katalog wyst.).

<sup>40</sup> H. Cartier-Bresson, *Introduction to the Decisive Moment*, tł. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 46.

Lech Grabowski w jednym z tekstów pt. *Umiejętność patrzenia. O IX Ogólnopolskiej wystawie fotografii* z 1960 roku napisał, co też w swych deklaracjach krytycznych podkreślali inni publicyści, że reportaż szuka w różnorodny sposób prawdy, pokazując również uroki świata<sup>41</sup>. Dziś wiemy, że pojęcie prawdy definiowane jest w bardzo różnorodny sposób, a jej bliższe określenie jest niezmiernie trudne z powodów ideologicznych i filozoficznych.

Jak się później okazało, reportaż w latach 60. i 70. nie odnalazł jej, gdyż żaden nurt czy tendencja nie mogły jej nawet zarysować! Przybliżył się natomiast do smutnej konkluzji o rodzaju ludzkim, którym kieruje nieokiełznana chęć zdobywania i zabijania<sup>42</sup>. W latach 50. inna była jeszcze perspektywa patrzenia na najnowszą historię. Mit sprawiedliwości w dążeniu do ogólnoludzkiego szczęścia i wspólnoty ludzkiej bardzo wzmocniła wystawa *Rodzina człowieka* pokazywana w całej Europie, w tym także w 1959 roku w Warszawie<sup>43</sup>. Interesujące jest, że nie było w fotografii polskiej lat 60., czy w późniejszej z lat 70., świadomego nawiązania do twórczości Magnum. Wynikało to w dużej mierze z ideologicznego uwikłania polskiej fotografii w służbę socjalistycznej ojczyźnie.

W latach 50. w krytyce polskiej bardzo popularne stało się pojęcie metafory, z którym wiązano duże nadzieje, ponieważ wierzone, że potrafi ono określić i w pewien sposób zdefiniować najważniejsze przemiany, jakie zachodziły

<sup>41</sup> L. Grabowski, *Umiejętność patrzenia. O IX Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki*, „Fotografia” 1960, nr 2, s. 43.

<sup>42</sup> Do takiej konkluzji przyczyniły się zdjęcia już z lat 60. Berta Hardy’ego, Davida Douglasa Duncana i pokazujące zabijanych żołnierzy prace Donalda McCullina. Fotografie zamiast szerzyć idee równości, pokoju i sprawiedliwości, ukazywały przeważnie śmierć, głód lub umieranie (McCullin). Reportaż przemieniał się w horror – przeciw czemu zaczęto nawet protestować (np. Ernst Haas z Magnum) – jednocześnie tracąc swe znaczenie jako potencjalna forma sztuki czy komunikacji wizualnej (por.: L’adovít Hlaváč, *IV. Contemporary Photography...*, dz. cyt., s. 202, oraz P. Roberts, *War and Peace* [w:] *Don McCullin. A retrospective*, Muzeum Sztuki, Łódź 1993, kat. wyst.).

<sup>43</sup> Pojęcie „mit” rozumiem tutaj za Ernstem Cassirerem jako transhistoryczną parareligijną strukturę poznania, występującą w wielu kulturach świata (por.: E. Cassirer, *An Essay on Man. An introduction to a Philosophy of Human Culture*, tł. J. Prokopiuk, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971, zwł. rozdz. VII. *Mit i religia*). Niemiecki filozof interesował się także faszyzmem jako nową formą mitu politycznego, dotyczącego pojęcia wodza, rasy i państwa. „W faszyzmie – pisał Zbigniew Kuderowicz – widzi filozof (Cassirer – przyp. K.J.) apogeum mitu społecznego, w którym główną rolę gra emocjonalna, niekontrolowana rozumem integracja jednostki w całości społecznej. Mit społeczny rodzi się z pragnienia jednostek utożsamiania się z życiem zbiorowości (Z. Kuderowicz, *Ernst Cassirer jako filozof kultury* [w:] *Filozofia współczesna*, red. Z. Kuderowicz, t. II, Warszawa 1990, s. 235). Mit według koncepcji Cassirera przenika „[...] głębokie pragnienie jednostki, aby wyzwolić się od swej indywidualności, aby pogrążyć się w strumieniu życia, aby zagubić swą tożsamość” (E. Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven 1946, s. 41, cyt. za: Z. Kuderowicz, *Ernst Cassirer jako filozof...*, dz. cyt.). Tak więc ekspozycja *Rodzina człowieka* Steichena niewątpliwie wyrażała idee związane z mitem, polegające na wierze w tworzenie nowych symbolicznych obrazów współczesnego świata przy jednoczesnym zatracaniu indywidualnej i etnicznej tożsamości.



w sztuce polskiej tego okresu. Różni krytycy, a także teoretycy w odmienny sposób starali się sprecyzować zakres tego pojęcia.

Bogucki w *Uwagach niefachowych* pisał na ten temat w następujący sposób: „[...] obraz tego rodzaju wyrasta z nader istotnych potrzeb naszego stulecia, skoro spotykamy go zarówno w trudnych dziełach eksperymentalnych, jak w sztuce propagandowo-użytkowej”<sup>44</sup>. Z pewnością krakowski krytyk rozumiał pojęcie metafory w szeroki sposób, jako rodzaj twórczości wywodzącej się głównie z surrealizmu, a przechodzącej nie tylko do fotografii, lecz nawet pełniącej funkcję propagandową o silnym działaniu wizualnym i znaczeniowym. Zdaniem Boguckiego reportaż mógł zawierać w sobie poetycką metaforę i w związku z tym pełnić funkcję awangardową, polegającą na nieustannym rozwijaniu nowych form. Taka koncepcja częściowo wywodziła się z realizmu socjalistycznego i była, podobnie jak teoretyczna Dłubaka, kolejną wersją, zresztą na swój sposób nowoczesną, adaptacji fotografii-sztuki do zadań propagandowych państwa socjalistycznego. Dlatego może być oceniana/traktowana jako ostatnia, zawołowana forma realizmu socjalistycznego.

W innym tekście, *Zamiast recenzji*, Bogucki łączył termin awangardowości z twórczością Fortunaty Obrąpalskiej, wystawiającej m.in. w 1948 roku na *Wystawie sztuki nowoczesnej* w Krakowie, a w drugiej połowie lat 50. pokazującej na kilku ekspozycjach również swe najnowsze prace bliskie realizmowi socjalistycznemu (który nb. uprawiała w pierwszej połowie lat 50.) i jednocześnie reportażowi. Ponadto pojęcie awangardowości łączył także z szeroko rozumianym reportażem uprawianym przez Wojciecha Plewińskiego, Włodzimierza Puchalskiego<sup>45</sup> (sic!) i Maksymiliana Wrocławskiego, przypomnijmy – jednego z ważniejszych przedstawicieli realizmu socjalistycznego w fotografii lat 50.

W tym samym 1956 roku w artykule *O fotografii martwej i żywej* Bogucki pisał: „Jasne jest przeto, że łowieckie, reportażowe obrazy życia i badawcze zdjęcia przyrody stają się dziś głównym fundamentem sztuki fotograficznej”<sup>46</sup>. Najwyższym osiągnięciem fotografii awangardowej był dla niego reportaż obyczajowy, polityczny i przyrodniczy osiągający „metaforyczną zwięzłość wyrazu”<sup>47</sup>. Taka ryzykowna i zupełnie nieaktualna dziś diagnoza opierała się na kategorii wartości, którą zdaniem Boguckiego osiągnął w swych fotografiach Cartier-Bresson,

<sup>44</sup> J. Bogucki, *Uwagi niefachowe*, dz. cyt., s. 7.

<sup>45</sup> Puchalski zajmował się fotografią przyrodniczą, co było kontynuacją tradycji piktorialnej z okresu międzywojennego, a także pośrednio polskiego i europejskiego malarstwa realistycznego jeszcze z XIX wieku.

<sup>46</sup> J. Bogucki, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie” 1956, nr 236, s. 11.

<sup>47</sup> Tamże.

ukazujący istotę humanizmu za pomocą realistycznej formy. W tej konkluzji nie ma podkreślenia istotnej cechy, jaką jest zachowany w wielu pracach rys surrealny, ponieważ lekcja nadrealizmu w pierwszej fazie jego twórczości na początku lat 30. była bardzo ważnym doświadczeniem i nie pozostała bez wpływu na jego późniejszą działalność.

W dalszej części swego tekstu krakowski krytyk wymienił najbardziej interesujących jego zdaniem fotografów i, co znamienne, połączył całkowicie różne obszary aktywności, a więc reportaż reprezentowany przez Władysława Sławnego, prace Ireny Jarosińskiej, twórczość z pogranicza ówczesnej fotografii i plastyki (Wojciech Zamecznik, Fortunata Obrąpalska) i „czystą” plastykę (Andrzej Pawłowski oraz grafiki Waleriana Borowczyka, mające zbliżyć się do zasugerowanej przez krytyka grupy)<sup>48</sup>. Dla wymienionych przez Boguckiego artystów wspólna była przede wszystkim chęć ustosunkowania się do nowoczesności zarówno pod względem artystycznym, jak i społecznym. Między wyrosłą z francuskiego reportażu twórczością Sławnego a odwołującą się do zagadnień wizualizmu i kinetyzmu działalnością Pawłowskiego istniała zbyt duża różnica, nie tyle medialna, co artystyczna, aby mogli być rozpatrywani w ramach tej samej formacji artystycznej. Ale, jak już zaznaczyłem, w tym samym czasie wymienieni przez Boguckiego twórcy, posługując się innymi środkami wypowiedzi, analizowali bardzo istotne wówczas zagadnienie dotyczące ówczesnego modelu nowoczesności. Poglądy Boguckiego, a także Dłubaka zbyt jednoznacznie odwoływały się do pojęcia nowoczesności, mniej do awangardowości (zazwyczaj utożsamianej z nowoczesnością), nie uwzględniając przy tym zupełnie innej tradycji fotografii dokumentalnej i reportażowej oraz diametralnie różnej – awangardowej, wynikłej z konstruktywizmu i surrealizmu, potencjalnie otwartej na aspekt dokumentu.

Nieprzypadkowo jednak starano się łączyć ze sobą zagadnienia awangardy i humanistycznego reportażu, który wydawał się jedyną twórczą alternatywą wobec skostniałej doktryny realizmu socjalistycznego, bronionej jeszcze w 1955 roku na łamach „Fotografii” przez Alfreda Ligockiego.

Zasadniczą rolę krytyczną wobec fotografii polskiej tego okresu spełniała redakcja miesięcznika „Fotografia”, której redaktorem naczelnym od 1953 roku był Dłubak. Ważne miejsce w problematyce artystycznej odgrywało wówczas zagadnienie awangardowości i nowoczesności w relacji do reportażu, filmu i sztuk plastycznych.

<sup>48</sup> Tamże. Przytaczam rodzaje dziedzin artystycznych w formule zaproponowanej przez Boguckiego, która budzi wątpliwości, skoro np. prace Obrąpalskiej zostały w tym podziale zakwalifikowane do plastyki.

Pojawiły się różne koncepcje nowoczesności, z których najbardziej sprecyzowana i przekonująca okazała się Urszuli Czartoryskiej, debiutującej w zawodzie krytyka sztuki i fotografii w 1956 roku. Jej poglądy ewoluowały od fascynacji reportażem, by od końca lat 50. coraz bardziej propagować sztukę awangardową powstającą na pograniczu fotografii i plastyki czy będącą nawet autonomiczną formą malarstwa.

Analizy polskich krytyków zajmujących się fotografią, poza Czartoryską, Boguckim i częściowo Ligockim, były zawężone prawie wyłącznie do samej fotografii, a w zasadzie do jej części związanej z reportażem, piktorializmem lub jego tradycją. Nie znano w Polsce historii fotografii francuskiej i przede wszystkim amerykańskiej, gdzie najszybciej zaczęła kształtować się tradycja fotografii rozumianej w formule niezależnej dyscypliny humanistycznej rządzącej się własnymi prawami, opartymi na swej teorii, historii i współczesnej praktyce.

Polscy krytycy piszący na łamach „Fotografii” poza wyjątkami generalnie potępiali jakiegokolwiek związek fotografii z eksperymentem awangardowym. Dążyli do czystości nie tyle medialnej, co gatunkowej, negując niejako pośrednio historię sztuki XX wieku (dadaizm, konstruktywizm, surrealizm), w której obraz fotograficzny służył do różnorodnych manipulacji i badania zagadnień rozwijanych także w innych mediach (np. fotogram i jego odmiany). Jest to o tyle zaskakujące, że redaktorem naczelnym w tym czasie był Dłubak, zwolennik sztuki lewicowej i awangardowej.

Ogólne przekonanie krytyków związanych z „Fotografią” łączyło się z założeniem, że fotografia (zwana przez niektórych fotografiką, w odwołaniu do przedwojennej terminologii stworzonej przez Jana Bułhaka) jest sztuką plastyczną o ustalonej pozycji<sup>49</sup>.

Niektórzy nie byli tego tak pewni, a czując zagrożenie ze strony innych dziedzin sztuki, pragnęli w dalszym ciągu za pomocą pióra walczyć o uznanie jej za pełnoprawną działalność twórczą. Koniec lat 50. łączył się bowiem z kulminacją emancypacji fotografii do bycia sztuką, z czym wiązało się, przynajmniej teoretycznie, zrównanie jej w prawach z malarstwem. Warto zauważyć, że takie napięcia i batalie o prawa artystyczne dla fotografii pojawiały się już w XIX wieku, potem w okresie międzywojennym i w latach 70. XX wieku na zachodzie Europy. Można więc zaryzykować tezę, że jest to określony stan

<sup>49</sup> Takie poglądy prezentowali: J. Sunderland, *Fotografia wśród sztuk pięknych*, „Fotografia” 1959, nr 9; L. Grabowski, *Fotografia – sztuka realiów... i codzienności*, „Fotografia” 1959, nr 4; W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9; tegoż, *O rzetelny realizm w fotografii*, „Fotografia” 1959, nr 8 (w tekście tym zwraca uwagę ton wypowiedzi i argumentacja, która w swej istocie zbliża się, wraz z reprodukowanymi pracami Jana Kosidowskiego pt. *Z reportażu Chiny*, do myślenia socrealistycznego); U. Czartoryska, *O właściwie skierowane ambicje*, „Fotografia” 1959, nr 5.

fotografii polegający na walce o uznanie, towarzyszący modernizmowi artystycznemu. Patrząc historycznie na to ważne zagadnienie, warto zastanowić się nad sporem, a nawet rywalizacją między fotografią a malarstwem, która sięga czasów Charles'a Baudelaire'a, bardzo zaniepokojonego emancypacją wynalazku Louisa Jacques'a Daguerre'a, w czym nie bez racji dostrzegał zagrożenie dla dziewiętnastowiecznego malarstwa.

Z pewnością wynalazek fotografii uwolnił malarstwo z części jego dotychczasowych zadań, doprowadzając do upadku niektóre jego gatunki (np. miniaturę), ale jednocześnie w bezpośredni sposób wpłynął na jego rozwój, służąc mu jako szkic (Eugène Delacroix) czy niekiedy szczegółowy wzór, np. z wielką ilością detali niemożliwych do zapamiętania (Henryk Siemiradzki), oczywiście zależnie od postawionego sobie zadania czy celu twórczego. W związku z tym zagrożeniem i rywalizacją z malarstwem niektórzy polscy krytycy w drugiej połowie lat 50. pragnęli w dalszym ciągu walczyć o uznanie fotografii za sztukę, co teoretycznie pozbawiłoby jej adwersarzy części zarzutów dotyczących jej rzekomej nieartystyczności z powodu mechanicznego sposobu zapisu obrazu wykorzystującego „narzędzie” (określenie Urszuli Czartoryskiej).

Zazwyczaj nie zastanawiano się nad tym, że to, co określamy mianem fotografii, jest bardzo obszernym zjawiskiem o własnej problematyce artystycznej i filozoficznej, a jako zwykły wynalazek techniczny jest także nowoczesnym środkiem reprodukcji, który zmienił rozwój sztuki i jej formy. Na ten ważny problem zwrócił już uwagę Walter Benjamin w słynnym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* z 1936 roku<sup>50</sup>.

W *Małej historii fotografii* (1931) Benjamin wyraził zaś pogląd, że fotografia powinna pozbyć się elementów i wartości formalnych pochodzących ze sztuk „auratywnych”, do których zaliczał przede wszystkim malarstwo<sup>51</sup>. Takie poj-

<sup>50</sup> Teoria sztuki Benjamina z dzisiejszej perspektywy badawczej przedstawia się imponująco. W dalszym ciągu jej generalne założenia są aktualne. Niemiecki teoretyk diagnozował rozwój sztuki i jej przeobrażenia w związku z wynalezieniem i upowszechnieniem fotografii i filmu. Bardzo istotne jest w jego poglądach pojęcie aury, czyli określonego zjawiska estetycznego związanego z każdym dziełem sztuki i jego funkcją kultową (religijną). W związku z następującą emancypacją wartości artystycznych, wskutek działania awangardy słusznie dostrzegał w rozwoju form sztuki rezygnację z auratywności i immanentnie związanej z nią wartości rytualnej (kultowej). Na rozwój fotografii, według Benjamina, dziewiętnastowieczna sztuka zareagowała teorią *L'art pour l'art*, czyli „negatywną teologią”, a później „sztuką czystą”, pozbawioną funkcji społecznej. Pisał: „[...] to, co obumiera w epoce technicznej reprodukcji dzieła sztuki, to jego aura. [...] Ogólnie biorąc, techniczna reprodukcja wyrzuca reprodukowany obiekt z ciągu tradycji” (W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, tł. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 71 i n.).

<sup>51</sup> W. Benjamin, *Mała historia fotografii* [w:] *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt. Zob. także: K. Sauerland, *Walter Benjamin jako teoretyk współczesnej kultury*, „Studia Filozoficzne” 1971, nr 6; U. Czartoryska, *W kręgu teorii Benjamina*, „Fotografia” 1981, nr 3-4.

owanie istoty fotografii i jej specyficznych fotogenicznych wartości bliskie było poglądom teoretycznym i praktyce twórczej rozwijających się w latach 20. i 30. w Niemczech (Nowa Rzeczowość), we Francji (np. podziwiany przez surrealistów Eugène Atget), w Rosji (Inchuk) i głównie w USA (np. Paul Strand, Edward Weston i grupa f 64). Wolfgang Kemp problematykę nowej fotografii lat 20. i 30., związaną z dążeniem do obiektywizmu osiągniętym dzięki przerysowaniom perspektywicznym, określił mianem nowego widzenia, które definiuje nowoczesną fotografię lat 20. i 30.<sup>52</sup>

Podsumowując poglądy polskiej krytyki dotyczące statusu fotografii, można powiedzieć, że zarysowała się w tym względzie polaryzacja poglądów. Część krytyków wyrażała opinię o wielkości reportażu, inni o jego końcu. Przeważało jednak zdanie, że wystawa *Rodzina człowieka* otworzyła nowe horyzonty zarówno dla samych fotografów, jak też krytyków i teoretyków. Polska krytyka istniała jednak w izolacji, bez znajomości fotografii zachodnioeuropejskiej (fotografia subiektywna Ottona Steinerta), amerykańskiej, jak również awangardowej tradycji z okresu międzywojennego<sup>53</sup>.

Polskich publicystów interesował także inny problem natury krytyczno-teoretycznej polegający na tym, aby jak największy „zbiór” związany z kategorią fotografii udało się umieścić w pojęciu „sztuka”. Dlatego Stanisław Peters użył kuriozalnie dziś brzmiącego określenia na temat fotoreportażu: „Fotografia p r a s o w a musi zerwać z naśladownictwem malarstwa i grafiki, udowodnić, że jest odrębną dyscypliną plastyczną, że rządzi się osobnymi prawami”<sup>54</sup>.

Wojciech Kiciński na interesujący nas temat napisał, bliższe dzisiejszej interpretacji fotografii, słowa: „Nie mieszajmy fotografii artystycznej z prasową. Inne funkcje ma pierwsza, inne druga. Dla fotoreportera najważniejsze są: konkret, prawda, dosłowność”<sup>55</sup>. A więc odmówił jej podstawowych wartości, jakie łączono wówczas ze sztuką fotografii.

<sup>52</sup> Zob. W. Kemp, *Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive* [w:] *Foto-Essays...*, dz. cyt., s. 51–101. Autor słusznie łączył z nowym widzeniem (nową fotografią) zdjęcia Aleksandra Rodczenki, Moholya-Nagya, Raoula Hausmanna i Rudolfa Arnheima. Jako forma artystyczna nowe widzenie zafunkcjonowało w książkach Helmara Lerskiego, Alberta Rengera-Patzscha i Wenera Gräffa *Es kommt der neue Fotograf* wydanych przez Verlag des Kunstblatts. Artykuły na ten temat publikowano w czasopiśmie „Das Kunstblatt” z 1929 roku, zapewniając w ten sposób ochronę przed atakami tradycyjnej krytyki.

<sup>53</sup> Świadczy o tym znikoma liczba artykułów o teorii, historii i aktualnych problemach fotografii światowej. Do wyjątków należał tekst Mariana Szulca *Fotografia subiektywna* („Fotografia” 1958, nr 1, s. 18), w którym autor dostrzegł ważność zjawiska i nazwał je wylomem i postępem w impasie.

<sup>54</sup> S. Peters, *Pojęcie i zakres fotografii prasowej* (skrót tekstu z „Prasa Współczesna i Dawna” 1958, nr 2), „Fotografia” 1959, nr 3, s. 108.

<sup>55</sup> W. Kiciński, *Nieporozumienia*, „Fotografia” 1960, nr 6, s. 297. Wypada dodać, że w tym konkretnym przypadku rację miał Kiciński, nie zaś Peters.

Jak już wspominałem, przeważały wypowiedzi, że fotografia zajęła wysokie miejsce w panteonie sztuki dzięki swym literackim cechom, które przekazał jej reportaż. Uważano, co należy uznać za postęp w pojmowaniu zasad funkcjonowania obrazu fotograficznego w teorii i krytyce (Ligocki, Grabowski), że porównywanie fotografii z estetyką tradycyjnego malarstwa i grafiki jest anachronizmem, ponieważ ma ona „własne oblicze”. W związku z tym przyjęto jej etos i tożsamość artystyczną pochodzące głównie z reportażu. Wierzano, że w ten sposób wzmacnia się potęgą jej artystyczności. Dlatego m.in. bardzo interesowano się fotografią przyrodniczą, co z pewnością było tylko po części uświadomioną pozostałością po piktorializmie z pierwszej ćwierci XX wieku.

Podstawowe pytanie, na które starano się odpowiedzieć, dotyczyło znaczenia pojęcia nowoczesności, które funkcjonowało już w piśmiennictwie fotograficznym okresu międzywojennego. Analizował je m.in. Antoni Wieczorek, członek Fotoklubu Polskiego (od 1937 roku) pozostający poza głównym kręgiem awangardy i modernizmu. Nowoczesność łączył z nowym rodzajem piękna techniki, odnoszącym się do społeczności robotniczej, czemu dał wyraz w artykule *O nowoczesności w fotografice*<sup>56</sup>. A więc wyrażał tak typową dla zwolenników nowej fotografii egzaltację maszynizmem i światem techniki, wykonując prace o bardzo umiarkowanym potencjale nowoczesności, będącej recepcją „nowej rzeczowości”, która tylko w niewielkim stopniu zaistniała w świadomości i praktyce fotografików polskich<sup>57</sup>. Wieczorek w artykule *O „nowej rzeczowości”* pisał: „Kierunek zwany Nową Rzeczowością ma w swojej istocie jeden pierwszorzędnny walor: oto stara się o zdobycie nowych środków wyrazu bez wynaturzania sztuki fotograficznej, czyli na drodze czysto fotograficznej, a z pominięciem destrukcyjnego sztucznymi środkami nieskazitelnego rysunku soczewki”<sup>58</sup>.

Lider polskiej awangardy konstruktywistycznej Władysław Strzemiński w artykule *Sztuka nowoczesna w Polsce* (1934) przeprowadził jej diagnozę w oparciu o własne doświadczenia, analizując rozwój nowoczesności od formizmu do czasu grupy a.r. Uważał, że powinna ona zwalczać dziedzictwo romantyzmu, czyli sztuki epoki już minionej. Eksperyment twórczy łączył z poszukiwaniem doskonalszej i ponadczasowej formy. Pisał: „Tylko takie dzieło sztuki jest wyrazem epoki nowoczesnej, w którym nie pozostały elementy formy i sposoby

<sup>56</sup> A. Wieczorek, *O nowoczesności w fotografice*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1930, nr 130.

<sup>57</sup> Zob. L. Lechowicz, *Fotografia polska 20-lecia międzywojennego wobec „nowej fotografii”* (cd), „Obscura” 1987, nr 7.

<sup>58</sup> A. Wieczorek, *O „nowej rzeczowości”*, „Fotograf Polski” 1932, nr 6, s. 106. Tekst ten można interpretować jako wymierzony w tradycję i zasadność korzystania z tzw. technik szlachetnych w zakresie postulowanej przez autora sztuki-fotografii.

jej wiązania, wynikające z życia epok minionych. Stąd wynika wymaganie, by artysta przebył całą drogę ewolucyjnego rozwoju sztuki i w ten sposób mógł świadomie kształtować formę czasów obecnych. [...] Im większą osiągamy czystość elementów czysto artystycznych, tym silniej dzieło sztuki wypowiada treść życiową swej epoki”<sup>59</sup>. Strzeмиński, co jest dla nas istotne, bardzo wysoko cenił fotomontaże i abstrakcyjne szkice filmowe Mieczysława Szczuki (*Zabił, zabiteś, zabiłem*, ok. 1925) ze względu na rezygnację z wątku literackiego na rzecz bezpośredniego działania scenicznego, wykorzystania koloru, dźwięku, ruchu i światła<sup>60</sup>. Pisał: „Drogą, jaka otwiera się przed sztuką, jest opanowanie maszyny i dostosowanie się do jej logiki”<sup>61</sup>. Nowoczesność polegać miała na zerwaniu ze sztuką odtwórczą, literacką i kontemplacyjną o tradycji romantyczno-symbolicznej. Grzegorz Sztabiński słusznie porównał poglądy teoretyczne Strzeмиńskiego ze stanowiskiem Clementa Greenberga i określił je jako bardziej esencjalistyczne, poszukujące „przyrodzonych” właściwości poszczególnych gatunków artystycznych<sup>62</sup>. Ostatecznym potwierdzeniem eksperymentu twórczego dążącego do doskonałej formy miała być jego „użyteczność produkcyjna” osiągnięta środkami przemysłowymi<sup>63</sup>.

W końcu lat 40. nowoczesność łączono z poszukiwaniami awangardowymi i bardzo szeroko pojętym eksperymentem – co ujawniła już ekspozycja *Nowoczesna fotografia polska* (1948) – odwołującym się w specyficzny sposób do surrealizmu, abstrakcji, a nawet romantyzmu oraz zagadnień wywodzących się z postulatu łączności świata nauki, techniki i sztuki, zainicjowanego w środowisku fotograficznym przez Dłubaka. Służył temu odpowiednio sformułowany przez niego program teoretyczny. W rezultacie przy braku zrozumienia dla postulatów awangardyzmu inicjowanych przez Dłubaka nowoczesna fotografia polska pozostawała bardziej sugestią, niezrealizowanym projektem niż osiągniętą w końcu lat 40. *praxis*.

<sup>59</sup> W. Strzeмиński, *Sztuka nowoczesna w Polsce* [w:] *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934, s. 79.

<sup>60</sup> Tamże, s. 78: „W ten sposób filmy Szczuki stanowią jak gdyby pierwszy krok w drodze do filmów surrealistycznych mimo, że operują jeszcze formą przejętą z suprematyzmu”.

<sup>61</sup> Tamże, s. 85. To stwierdzenie jest bardzo istotne, ponieważ ukierunkowuje na twórczość fotograficzno-filmową. Uważał w związku z powyższym, że podstawą zdobyczy plastyki nowoczesnej jest naukowe badanie elementów, a celem osiągnięcie wiedzy o „podstawowych prawach kompozycji i formy” (s. 83), co z kolei można łączyć z późniejszą twórczością minimal artu i konceptualizmu.

<sup>62</sup> G. Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzeмиńskiego* [w:] *Władysław Strzeмиński. Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opr. G. Sztabiński, Kraków 2006, s. XXXIII.

<sup>63</sup> Tamże, s. 92. Było to myślenie charakterystyczne dla awangardy zarówno rosyjskiej (Wchutiemas), jak też zachodnioeuropejskiej (Bauhaus, De Stijl). Podobne poglądy głosili w latach 50. m.in. Przyboś i były współpracownik Strzeмиńskiego w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi – Stefan Wegner.

Około 1955 roku podjęto ten temat na nowo. Paradoksalnie piktorialiści właśnie w imię nowoczesności domagali się swobodnego stosowania odkrytych w XIX wieku, a popularnych w Polsce w okresie międzywojennym tzw. technik szlachetnych, które w doktrynie realizmu socjalistycznego, na skutek swoiście pojętej czystości medialnej, przynajmniej w teorii, były zwalczane. Ligocki starał się pojęcie nowoczesności dostosować do wymogów realizmu socjalistycznego, dopuszczając wykorzystanie niektórych efektów z nowej fotografii z lat 20. i 30., jak śmiałe ujęcia perspektywiczne i przerysowania planów.

Pojęcia fotografii nowoczesnej i awangardowej były sobie bliskie (np. w koncepcji teoretycznej Dłubaka), a nawet stosowano je zamiennie. „[...] można się niespodziewanie zbliżyć – pisał w tekście *Zamiast recenzji z VI OWF Bogucki* – do radosnego wniosku, że żywa fotograficzna awangarda całkiem dzielnie w Polsce kiełkuje, choć jej współtwórcy często nic o sobie wzajemnie nie wiedzą. Ujawnienie owych rozproszonych sił pozwoliłoby im się powiązać wzajemnie w szeroki ruch awangardy fotograficznej, dla którego rozwoju niezbędna jest również jawność zaciętych sporów [...]. Nie trzeba chyba dowodzić, że rzetelne nowatorstwo w fotografii nie wynika z podchwycenia jakichś motywów malarskiego surrealizmu czy abstrakcjonizmu, ale z tej nowoczesności odczucia i rozumienia zjawisk życia, która precyzuje się w nauce i w technice, i w różnych dziedzinach sztuki, i w obyczaju społecznym”<sup>64</sup>.

Za nowoczesnością i metaforą z pozycji artysty będącego pod teoretycznym wpływem awangardy międzywojennej, głównie konstruktywizmu polskiego w wydaniu Strzemińskiego i Stażewskiego, opowiedział się również Dłubak krytykujący realizm socjalistyczny<sup>65</sup>. Postulował on, aby fotografia rozwijała się w oparciu o własne możliwości medialne, stając się dzięki temu fotografią czystą. Jednak do 1956 roku praktycznie cała nowoczesność powinna być rozpatrywana i oceniana w kontekście ciągle modyfikowanego socrealizmu<sup>66</sup>.

Najbardziej ostre w tonie „pożegnanie” z realizmem socjalistycznym wyrażone zostało w 1956 roku w tekście Dłubaka pt. *Drogi poszukiwań*, w którym

<sup>64</sup> J. Bogucki, *Zamiast recenzji z VI OWF*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 4.

<sup>65</sup> Dłubak wykonywał także zdjęcia z kręgu realizmu socjalistycznego reprodukowane m.in. w „Fotografii”, a nie tylko nowoczesny pod względem estetycznym cykl *Krajobrazy* (w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu). Pisał także wstępy do katalogów z okresu realizmu socjalistycznego. Natomiast jego spuścizna malarska, jaka zachowała się w kolekcjach państwowych i prywatnych, nie zawiera obrazów socrealistycznych.

<sup>66</sup> Zwrócił na to uwagę Lech Lechowicz w artykule *Miejsce, funkcje, wartości w polskiej myśli teoretycznej 1945–1956* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1988, zwł. s. 19 (biuletyn ZPAF). Określenie Dłubaka „fotografia czysta” odnosi się do amerykańskiego znaczenia terminu *pure photography*, stosowanego w okresie międzywojennym w kręgu Westona.



pisał: „Przeżyliśmy niedawno okres prób wprowadzenia do sztuki martwoty, a nawet złego smaku – okres unicestwiania wszelkiej myśli awangardowej”<sup>67</sup>.

W drugiej połowie lat 50. pojęcie nowoczesności po raz kolejny uległo przewartościowaniu. Czartoryska, która kilkakrotnie w swych artykułach akcentowała relacje i związki fotografii z formami filmowymi i literackimi, poszukując wartości niepowtarzalnych, krytykowała nowoczesność, która przenikała „[...] w dziedziny zarezerwowane [...] dla innych gałęzi sztuki – malarstwa czy grafiki”<sup>68</sup>. Natomiast – rozwijała swą interpretację Czartoryska – „[...] w nowoczesnej fotografice Zachodu [dominuje – przyp. K.J.] prymat form zbliżonych do reportażu, jak najwierniejszych w stosunku do prawdy o świecie [...]”<sup>69</sup>.

W tekście pt. *W poszukiwaniu niepowtarzalnego (na marginesie VIII Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki)* pisała: „Wydaje mi się, że jedyna droga prowadzi nie przez jakąś graficzną czy malarską „nowoczesność” poszczególnych zdjęć, a właśnie przez poszukiwanie wyrazu w intymnym portrecie, we wrażliwym krajobrazie i reportażu – gatunkach bardziej zbliżonych do form filmowych, literackich”<sup>70</sup>. Można tylko dodać, że podobne poglądy na ten temat miał również Bogucki.

W artykule *Dziesięciolecie i III rok z 1957 roku* Czartoryska zajęła głos w sprawie metafory. „Jestem pewna – pisała – że fotografia ma dane po temu, żeby ilustrować za pomocą najbogatszej metafory literackiej i to nie tylko typu realistycznego, ale najbardziej bajkową, liryczną, ekspresjonistyczną, czy zgoła nadrealistyczną”<sup>71</sup>. Pojęcie „metafora” oznaczało tutaj próbę symbolizowania bądź alegoryzowania albo wyjście poza prosty znak pozbawiony znaczenia. Jej istnienie i zawartość stały się jednymi z najważniejszych kryteriów oceny fotografii.

W tym samym tekście autorka słusznie podkreśliła znamieny fakt, że pojęcie nowoczesności utożsamiane z układem geometrycznym, widokiem współczesnej architektury, wzorzystymi motywami o zdobniczym charakterze daje się interpretować bez wysiłku twórczego i prowadzi do zatracenia indywidualności, co faktycznie można zaobserwować w wielu pracach z tego czasu.

Później Czartoryska zasadniczo zmodyfikowała pogląd na fotografię, co znalazło swój wyraz w cyklu artykułów publikowanych od 1959 roku, bardzo

<sup>67</sup> Z. Dłubak, *Drogi poszukiwań*, „Fotografia” 1956, nr 11, s. 2.

<sup>68</sup> U. Czartoryska, *W poszukiwaniu niepowtarzalnego (na marginesie VIII Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki)*, „Fotografia” 1959, nr 4, s. 162.

<sup>69</sup> Tamże.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Też, *Dziesięciolecie i III rok*, „Fotografia” 1957, nr 5, s. 106.

ważnych dla polskiego piśmiennictwa poświęconego relacjom fotografii i sztuki najnowszej<sup>72</sup>. Niekiedy jednak wyrażała swoje negatywne stanowisko wobec określenia „sztuka nowoczesna”, ponieważ, według niej, niewiele już ono mówiło, ale dostrzegała ważność fotograficznych przemian wychodzących poza reportaże. Nowe zainteresowania Czarторыskiej skupiły się na relacjach fotografii i awangardy, w różnych jej odmianach, czego bardzo udanym podsumowaniem była książka *Przygody plastyczne fotografii* (1965) prezentująca związki fotografii ze sztuką, głównie modernistyczną, w wydaniu światowym i polskim<sup>73</sup>.

Jako jedyny krytyk polski w tym okresie miała bardzo dużą świadomość potencjału ideowego fotografii, ponieważ dogłębnie zaczęła interesować się towarzyszącą jej myślą teoretyczną. W tekście *Sztuka – Fotografia – Rzeczywistość* z 1961 roku pisała: „Nie należy więc zdjęcia fotograficznego traktować wyłącznie jako dzieła sztuki plastycznej, jest bowiem czymś bogatszym o dokumentalność i wiarygodność – i jednocześnie zubożonym z powodu jego pochodzenia z »narzędzia«, z kamery”<sup>74</sup>.

W 1962 roku ukazała się książka Ligockiego *Fotografia i sztuka*, będąca podsumowaniem jego kilkuletnich poglądów, publikowanych przede wszystkim na łamach „Fotografii”. Krytykował artystyczną koncepcję Jana Bułhaka, ponieważ jego zdaniem utwierdził on fałszywe pojęcie o artyzmie fotografii-sztuki. Ligocki uważał również, że fotografia może być sztuką. Jej artystyczność łączył jednak głównie z reportażem, którego zupełnie nie było w teoretycznym programie Bułhaka. Wartości fotografii jako sztuki o humanistycznych założeniach poszukiwał później w idei fotografii totalnej, mającej być według niemieckiego teoretyka Karla Pawka „nowym uniwersalnym językiem”. Idea ta wywodziła się w dużej mierze z koncepcji ekspozycji *The Family of Man*. Jeśli już posługiwał się pojęciem awangardy, to w sposób doktrynalny i mechaniczny. W ten sposób interpretował również reportażowe prace Zofii Rydet, które później poka-

<sup>72</sup> Por.: Urszula Czarторыska. *Listy do rodziców (1951–1957). Teksty (1954–1960)*, opr. M. Kitowska-Łysiak i K. Leśniak, KUL, Lublin 2010.

<sup>73</sup> Książka *Przygody plastyczne fotografii* w momencie swego wydania była pozycją wyjątkową i to nie tylko w Polsce. Prezentuje ona dogłębne spojrzenie na bardzo istotny problem relacji fotografii do sztuki i vice versa. Później pojawiły się różne opracowania, a także organizowano wystawy (np. *Malerei und Photographie im Dialog*, Kunsthau Zürich/Bern, 1977) w podobny sposób podchodzące do zagadnienia. Por. także książkę o podobnej problematyce, ale zawierającą np. informacje o fotografii włoskich futurystów, co było wyjątkowe w tym czasie: O. Stelzer, *Kunst und Fotografie*, München 1966; H. i A. Gernsheim, *Creative Photography. 1826 to the Present*, Detroit 1963; D. van Coke, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque 1967. Wyjątkowa jest do chwili obecnej pozycja A. Scharfa, *Art and Photography*, London 1968; ważne są też opracowania M. Weaver, *The Photographic Art* (London and New York 1986) oraz *The Art of Photography 1839–1989* (London 1989); Jean-Luc Daval, *La photographie. Histoire d'un Art*, Paris 1982; M. Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Köln 1997.

<sup>74</sup> U. Czarторыska, *Sztuka – Fotografia – Rzeczywistość*, „Fotografia” 1961, nr 7, s. 227.

zane zostały na ekspozycji *Mały człowiek*, w czym zbliżył się także do poglądów zarówno Boguckiego, jak i Dłubaka. W innym tekście, *Widok z okna na świat* (1957), Ligocki był przekonany o istniejącym podziale fotografii światowej na dwa nurty<sup>75</sup>. Pierwszy to nurt analizy formalnej, odwołujący się do problematyki malarstwa sztalugowego. Drugi opierał się na szukaniu fotograficznych środków nowoczesnego obrazowania, a polegał na „chwytaniu na gorąco” momentów typowych zarówno dla zjawisk przyrody, jak i życia człowieka, w czym widać nawiązanie do koncepcji Cartiera-Bressona.

Jak widać, taki prosty podział zastosowany przez Ligockiego odnosił całość problemu do porównań z tradycyjnym obrazem sztalugowym, co było już wtedy anachronizmem, ponieważ fotograficzna *praxis* już w okresie międzywojennym weszła w dużo bardziej skomplikowane relacje z nową sztuką, a także z antysztuką z kręgu awangardowego. Gliwicki krytyk wierzył, że fotografia powinna przede wszystkim oddziaływać społecznie za pomocą własnych środków wyrazu, jak to czyniła *Rodzina człowiecza* i późniejsze pokazy Pawka. Takie rozumienie fotografii pasowało do jego ogólnej koncepcji, która ukształtowała się już w latach 50. w okresie realizmu socjalistycznego.

Doktrynalne zawężenia pojęcia artystyczności fotografii do reportażu lub łączenie awangardowości z reportażem w koncepcjach teoretycznych lub krytycznych okazało się zbyt wąskie i nieprzekonujące. Z dzisiejszej perspektywy reprezentowanej np. przez Naomi Rosenblum w *Historii fotografii światowej* (wyd. polskie 2005) istnieje miejsce dla różnych koncepcji: dokumentalnych, w tym reportażowych, modernistycznych i związanych z awangardą, a nawet z zapisem cyfrowym, który technologicznie diametralnie zmienił fotografię.

Wartość *Fotografii i sztuki* polega głównie na podkreśleniu znaczenia dla koncepcji Moholya-Nagya (książka *Malerei, Photographie, Film*, 1925), który starał się wykorzystywać wartości czysto fotograficzne do sztuki awangardowej, a precyzując – wychodzącej z założeń konstruktywizmu. Nb. autor *Fotografii i sztuki* mylnie utożsamiał węgierskiego artystę z fotograficzną Nową Rzeczowością, podobnie jak czynił to w okresie międzywojennym Bułhak. Ligocki był przekonany, że fotografia znalazła swe terytorium i nie powinna rywalizować z innymi dziedzinami sztuki – z malarstwem, grafiką i filmem. Nowoczesną kompozycję pojmował zaś, co było dość charakterystyczne dla krytyków związanych z „Fotografią”, z abstrakcyjnym układem form.

<sup>75</sup> A. Ligocki, *Widok z okna na świat*, „Fotografia” 1957, nr 4, s. 74.

W inny sposób Lech Grabowski próbował określić wartości reportażu, będącego dla niego nowoczesnością, operującego skrótem, syntezą, pomysłem i zmuszającego widza do współdziałania, czyli odczytywania intencji autora.

Według niego reportaż silnie opiera się na aluzji, a jako dziedzina sztuki poszukuje prawdy, jednocześnie we wszechstronny sposób pokazując uroki świata poprzez piękną formę. Równocześnie Grabowski jako krytyk bronił artystycznej spuścizny po Bułhaku, uznając ją za jeden ze składników nowoczesności. Podkreślał, że piktorializm silnie rozwinął się w Polsce w latach 40. (Tadeusz Wański) i 50., ale zaznaczył również inną istotną kwestię, a mianowicie załamywanie się doktryny piktorializmu pod naporem nowoczesności. Postulował umieszczenie realizacji naśladowujących grafikę poza obszarem fotografii<sup>76</sup>.

W 1957 roku w artykule *Na tropie współczesności* podkreślił, że rezygnacja z malarskiego piktorializmu może być zastąpiona nowoczesnością wyrażającą się poprzez innego rodzaju graficzność, gdyż taka jest w gruncie rzeczy istota piktorializmu. Pisał: „Awangarda akcentuje każdy środek przydatny w walce o nową sztukę, chociażby służył tylko zgorszeniu tradycjonalistów”<sup>77</sup>. Później Grabowski ostrzegał przed upowszechnieniem nowoczesnego widzenia, będącego, według niego, eklektycznym wpływem współczesnego malarstwa na reportaż, operującym głównie kontrastem form, przerysowaniami perspektywicznymi, czyli przerostem formy nad treścią.

Jak wynika z przytoczonych tekstów, pojęcie nowoczesności zawierało w sobie wiele wzajemnie sprzecznych interpretacji. Np. Grabowski w artykule *Umiejętność patrzenia. O IX Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki z 1960 roku* analizował zdjęcia Tadeusza Rolkego i Ireny Elgas-Markiewicz jako przykłady nowoczesności „dojrzałej” (pozytywnej). Pisał: „Nowoczesność przestała być dla większości autorów formą epatowania zdumionego i ogłupiałego widza. Istnieje jednak w dalszym ciągu. Jest dla wielu obrazów czymś bardzo istotnym. Czymś, co kształtuje tworzywo obrazu. Jest miarą dojrzałości autorów, wiedzą w posługiwaniu się środkami dla pokazania i charakterystyki współczesności”<sup>78</sup>.

Konkluzja jest logiczna i prozaiczna. Nowoczesność poprzez formę miała pokazywać kształtujący się na nowo w drugiej połowie lat 50. model współczesności. Pojęcie to było bardzo pojemne i zawierało w sobie także różnorodne

<sup>76</sup> L. Grabowski, *Historia i współczesność (W X rocznicę śmierci J. Bułhaka)*, „Fotografia” 1960, nr 3, s. 79.

<sup>77</sup> Tegoż, *Na tropie współczesności*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 13.

<sup>78</sup> Tegoż, *Umiejętność patrzenia...*, dz. cyt., s. 43. Należy zaznaczyć, że wcześniej pojęcie nowoczesności łączył on z nazwiskami Puchalskiego, Styczyńskiego (fotografika aktywnego w okresie socrealizmu), Wrocławskiego, co wskazuje na daleko posunięte analogie z konkluzjami nt. Boguckiego. Nowoczesność dla Grabowskiego miała być „drapieżna” i „dynamiczna”, co z kolei naprowadza na ślady myślenia modernistycznego (zob. L. Grabowski, *Nowoczesność pilnie poszukiwana*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 3).

możliwości interpretacyjne, dotyczące zarówno kształtowania samego fotograficznego obrazu wizualnego, jak i krytycznej myśli na ten temat, która także ulegała różnym przemianom. Zazwyczaj wypowiadano się przeciw nowoczesności inspirowanej malarstwem, spoglądając na bliższe medialnie gatunki sztuki, jak film czy literatura.

Sprawa nie jest jednak wcale taka prosta i jednoznaczna, jak się to wydawało w drugiej połowie lat 50. W dekadzie lat 80. w myśli teoretycznej zaczęto podkreślać zależności i analogie z teatrem i scenografią w związku z gwałtownym rozwojem fotografii inscenizowanej (*staged photography*), odrzucającej tzw. fotograficzność (fotogeniczność), czyli jej naturalne formy wypowiedzi twórczej (określone przez specyfikę medium), na korzyść różnorodnych zapożyczeń z ekspresyjnego malarstwa, rzeźby i teatru<sup>79</sup>.

*Nowoczesność – problem stale aktualny*. Tak brzmiał tytuł tekstu artysty fotografa Zbigniewa Łagockiego z 1960 roku. Zwrócił w nim uwagę, że z dotychczasowej rywalizacji odbywającej się na polu fotografii wyszły zwycięsko tzw. abstrakcja, czyli tendencja wywodząca się, jeśli nie z awangardowej, to z pewnością z nowoczesnej koncepcji sztuki i z tzw. reportażu o „[...] wartościach bliższych literaturze niż plastyce”<sup>80</sup>.

Interesujące jest zagadnienie funkcjonowania pojęcia nowoczesności w plastyce i fotografii oraz szukanie między nimi zależności. Józef Mroszczak w wypowiedzi o ekspozycji *Polska w fotografii artystycznej* (1960) stwierdził, że była ona bardziej współczesna niż analogiczne dążenia do uchwycenia tego

<sup>79</sup> Szerokie zjawisko fotografii inscenizowanej (ang. *staged photography* i *arranged photography*; niem. *inszenierende Fotografie* – fotografia inscenizująca) jest tendencją dominującą od drugiej połowy lat 80. do końca lat 90. XX wieku, choć jej antenatów można odnaleźć już w fotografii rozwijanej pod wpływem malarstwa akademickiego w drugiej połowie XIX wieku, później w twórczości dadaistów i surrealistów, a kończąc na tendencji z lat 60. i 70., określanej jako *performance as photography*, oczywiście związanej z neoawangardową koncepcją sztuki. Teksty teoretyczne nt. fotografii inscenizowanej powstały już w latach 70. (A.D. Coleman, *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, 1979; B. Brock, *Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivation*, 1972 [w:] W. Kemp, *Theorie der Fotografie...*, dz. cyt., s. 236–245) oraz w latach 80. XX wieku (A. Müller-Pohle, *Fotografia inscenizująca*, tł. S. Wojnecki [w:] *Inszenizacje. Współczesna fotografia w Republice Federalnej Niemiec*, Stara i Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1988, s. 8–9, kat. wyst.). Istotne jest, że fotografia inscenizowana złamała i zniszczyła awangardowy puryzm i czystość medialną wywodzącą się z minimal artu i konceptualizmu na korzyść różnych, z modernistycznego punktu widzenia nawet sprzecznych ze sobą, inspiracji i nawiązań (cytat, pastisz) – amerykańskiej komedii slapstickowej z lat 30. i 40., komiksu, surrealistu (René Magritte i in.). W rezultacie powstawały realizacje intermedialne oparte na parodii, satyrze, nierealności (tj. widmowości) i przede wszystkim symulacji ilustrowanej sceny, łączone z postmodernizmem artystycznym i podważające jednocześnie wiarygodność dokumentalną zdjęcia (por.: K. Honnelf, *Staging Reality or the Power of Photography* [w:] tegoż, *Contemporary Art*, Köln 1992, zwł. s. 185; L. Lechowicz, *Awangarda, postmodernizm i fotografia lat 80.*, „Kresy” 1992, nr 9–10).

<sup>80</sup> Z. Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny*, „Fotografia” 1960, nr 3, s. 75.

problemu w plastyce<sup>81</sup>. Zaś znany portrecista Marek Holzman nie bez racji powiedział, że „fotografia staje się świadkiem koronnym czasów współczesnych, w momencie, kiedy z tego postulatu rezygnuje malarstwo, na korzyść gry z formą [...] i szokowania nią”<sup>82</sup>.

Być może wypowiedzi Mroszczaka i Holzmana były zbyt jednostronne, ale są ciekawym dokumentem porównania, a nawet konfrontacji dwóch sposobów patrzenia na zadania stojące przed postulatem nowoczesności, do którego sztuka i różne formy twórczości muszą się odnieść. Ich zdaniem właśnie fotografia, a nie malarstwo, mogła podołać postulatowi nowoczesności.

To ważne pojęcie zazwyczaj niesłusznie utożsamiano z wpływem najnowszej sztuki (malarstwo abstrakcyjne), rzadziej łączono z oddziaływaniami nowej fotografii z okresu dwudziestolecia międzywojennego bądź odnoszono do humanistycznego reportażu, co też było prawidłowe.

Wypada także określić stosunek krytyki wobec abstrakcji, będącej nowym zjawiskiem estetycznym w polskiej fotografii. Z różnych pozycji analizowali ten problem publicyści piszący na łamach „Fotografii”. Dłubak, jako redaktor naczelny, inaczej postrzegał nowe problemy teoretyczne dotyczące abstrakcji w fotografii, ponieważ był nie tylko praktykiem w zakresie fotografii i malarstwa, ale i teoretykiem sztuki nawiązującym do myśli konstruktywizmu polskiego<sup>83</sup>. Jak sądzę, krytykom zajmującym się najnowszą fotografią brakowało materiału porównawczego z twórczością europejską czy światową, co świadczyło o izolacji kultury polskiej. Do wyjątków należał bardzo interesujący tekst Jeana-Jacques’a Lebel’a o Man Rayu („Fotografia” 1959, nr 11). Krytycy dopuszczali istnienie abstrakcji w fotografii tylko wówczas, kiedy zdjęcie zachowywało według nich swój mimetyczny, bliski realizmowi charakter wobec rzeczywistości, wykluczając rozwiązania graficzne (np. drapanie czy ingerowanie w negatywy) czy wykazujące wpływ malarstwa. Przekroczenie granicy medialnej innej dyscypliny twórczej oceniano jako swoisty unik czy kapitulację. Nie dopuszczano nawet myśli o możliwości istnienia obszaru pogranicza między fotografią a grafiką, odrzucając tradycję z okresu międzywojennego, np. Karola Hillera czy Brunona Schulza<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> J. Mroszczak [wypowiedź], *5 x o Jubileuszowej*, „Fotografia” 1960, nr 1, s. 15.

<sup>82</sup> M. Holzman [wypowiedź], *5 x o Jubileuszowej*, dz. cyt., s. 15.

<sup>83</sup> M. Ziółkowska (red.), *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013.

<sup>84</sup> L. Grabowski pisał: „Nadeszła pora, aby rozdzielić fotografię i grafikę fotograficzną. Ta ostatnia odchodzi coraz dalej w nową nieznaną dziedzinę” (L. Grabowski, *Umiejętność patrzenia...*, dz. cyt., s. 43).

Akceptowano jednak prace makrofotograficzne, czyli de facto abstrakcje, nie nazywając jednak takich realizacji abstrakcją, ewentualnie posługując się tym terminem z braku innego, lepszego<sup>85</sup>.

Wychodząc z założenia, że fotografia jest przede wszystkim sztuką realiów i codzienności, Grabowski proponował nazwę „makrofotografia” na określenie silnych zbliżeń i powiększeń. Początkowo nawet bronił pojęcia abstrakcji (tekst *Na tropie współczesności*, 1957), ponieważ jest ona „[...] humanistyczna w równym stopniu jak może nim być i wizerunek człowieka”, co można interpretować jako zdecydowane opowiedzenie się za sztuką abstrakcyjną<sup>86</sup>. Wszelkie manipulacje negatywem, wraz z jego rysowaniem i przekształcaniem, postulował nazwać nową gałęzią grafiki – grafiką fotograficzną.

Bardziej otwarte stanowisko prezentowali Czartoryska i Bogucki, którzy zwrócili uwagę na twórczość kilku artystów (m.in. Marka Piaseckiego, Andrzeja Pawłowskiego, Bronisława Schlabsa) działających na pograniczu różnych dyscyplin i absolutnie nieprzypinujących wagi do tzw. czystości medialnej, określanej mianem fotograficzności. Warto jednak nadmienić, że w 1957 roku, czyli na początku swej kariery krytyka fotografii, Czartoryska reprezentowała inny pogląd. Określiła fotografię jako plastykę częściowo zmechanizowaną, która własnej samoświadomości szukała w reportażu<sup>87</sup>.

## Podsumowanie

Reasumując, można powiedzieć, że krytyka polska rozwijała swe rozważania na temat artyzmu fotografii i jej wartości przede wszystkim w oparciu o kategorię realizmu i reportażowej dokumentalności. Starła się je odnieść do pojęcia nowoczesności, które funkcjonowało oczywiście w plastyce i kulturze tych lat. Nie zauważono jednak, że między reportażem i jego formami a tradycją malarstwa abstrakcyjnego i metaforycznego, de facto próbującego odnieść się do tradycji surrealizmu, istniała ogromna różnica.

Aleksander Wojciechowski pisał: „Po odesłaniu do lamusa sztuki opisującej rzeczywistość powstała pustka. W próżnię tę natychmiast wdarła się

<sup>85</sup> L. Grabowski, „Abstrakcja” – wielka przygoda fotografii współczesnej, „Fotografia” 1959, nr 4, s. 171.

Na temat zdjęć Bożeny Michalik autor napisał: „Odnoszenie słowa »abstrakcja« do niej to nieporozumienie”. Prace Michalik prezentowały, co najwyżej, nowoczesność powstałą pod wpływem abstrakcji informel. Brakowało jej, podobnie jak i innym członkom grupy Podwórko, głównie świadomości w formach rozwoju najnowszej sztuki oraz radykalizmu w przeprowadzanym eksperymencie twórczym.

<sup>86</sup> L. Grabowski, *Na tropie współczesności*, dz. cyt., s. 13.

<sup>87</sup> U. Czartoryska, *Dokąd zmierza fotografia artystyczna*, „Fotografia” 1957, nr 9, s. 214.

kosmopolityczna twórczość abstrakcyjna. Dlatego »nowoczesność« posiada charakter naśladowczy, polegający na mechanicznym przeszczepianiu na nasz grunt zachodnioeuropejskiej mody»<sup>88</sup>.

Nowoczesność w plastyce polskiej polegała na sprzeciwie wobec sztuki akademickiej i dziewiętnastowiecznego impresjonizmu, a wyrażała się nie tylko poprzez malarstwo typu informel i tasyzm, ale także sięgała do abstrakcji i surrealizmu. Na takiej podstawie próbowano tworzyć własne artystyczne widzenie współczesnego obrazu świata. Wojciechowski, wówczas reprezentatywny krytyk zajmujący się malarstwem, nie znał przemian fotografii i nie interesował się nimi. Dlatego nie wiedział, że po rezygnacji z realizmu socjalistycznego powstała luka dotycząca opisu współczesności wypełnił częściowo reportaż, co odpowiadało zarówno władzy, artystom, jak i publiczności, która oczekiwała tego rodzaju twórczości.

Zupełnie inaczej ten ważny problem, niezwykle trudny do oceniania, interpretował Przyboś. „Oto jest kryterium nowoczesności w sztuce – pisał w artykule pt. *O nowoczesności* (1956) – przydatność powszechna, zastosowalność jej tak szeroka, jakiej w tym stopniu nie znały ubiegłe wieki. Nowoczesnym jest to, co w swoich ostatecznych konsekwencjach służy bezpośrednio codzienności ludzkiej»<sup>89</sup>. A więc prezentował pogląd wynikający z nastawienia utylitarne, propagowanego w okresie międzywojennym przez tych konstruktywistów, dla których cała twórczość służyć miała zaspokajaniu najważniejszych potrzeb społeczeństwa<sup>90</sup>.

Do fotografii-sztuki z obszaru twórczego eksperymentu i oddziaływań koncepcji sztuki najnowszej dopuszczano jedynie makrofotografię (np. prace Dłubaka z 1948 roku), odrzucając prace z pogranicza grafiki i malarstwa (np. Bronisława Schlabsa), ponieważ nie mieściły się one w jego pojęciu fotografii<sup>91</sup>.

Najważniejsze z dzisiejszego punktu widzenia są poglądy Boguckiego i Czarotoryskiej, którzy w odróżnieniu od innych piszących w tych latach o fotografii

<sup>88</sup> A. Wojciechowski, *VIII. Eksplozja nowoczesności 1956–1960* [w:] tegoż, *Młode malarstwo...*, dz. cyt., s. 68.

<sup>89</sup> J. Przyboś, *O nowoczesności*, „Nowa Kultura” 1956, nr 4, s. 4.

<sup>90</sup> Zwolennikami poglądu o utylitarnej funkcji twórczości w Rosji radzieckiej byli: Władimir Tatlin, Aleksander Rodzenko i El Lissitzky (por.: A. Turowski, *Wielka utopia awangardy*, Warszawa 1990 oraz P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993). W Polsce w latach 20. XX wieku rzecznikami utylitaryzmu pozostawali: Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnowerówna, choć nie obcy był on także później w latach 30. liderowi polskiej awangardy Strzemińskiemu (pozostającemu w latach 20. w konflikcie ze Szczuką), który tylko inaczej interpretował jego funkcję (por.: Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 110 i n.).

<sup>91</sup> Jest to o tyle dziwny pogląd, że heliografiki o trochę podobnym charakterze artystycznym (związki z grafiką, a także rysunkiem i malarstwem) wykonywał od końca lat 20. do końca 30. Karol Hiller, przedstawiciel łódzkiej awangardy.



starali się analizować i wysoko oceniali twórczość wychodzącą poza czystość gatunkową fotografii (*pure photography*), określanej mianem sztuki, czyli poza literacką i humanistyczną wersję ówczesnego reportażu (np. Zdzisława Beksińskiego, Marka Piaseckiego, Bronisława Schlabsa).

Krytyków z czasopisma „Fotografia” wspierał swymi tekstami Zbigniew Dłubak, członek Grupy 55, zainteresowany malarską metaforą artysta o awangardowych poglądach i aspiracjach, występujący w roli teoretyka sztuki<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> W tych latach wpływ Dłubaka na polską fotografię był bardzo istotny, gdyż był on jednocześnie redaktorem naczelnym „Fotografii”, artystą fotografem, a także znanym malarzem. Jego wpływ trwał aż do początku lat 80., kiedy po wprowadzeniu stanu wojennego, a także z przyczyn osobistych (pozapolitycznych), wyjechał z Polski do Francji.

ROZDZIAŁ III

# **Myśl teoretyczna i autokomentarz**

Dla zrozumienia fotograficznej *praxis* powstającej w kręgu fotografii nowoczesnej lat 50., czasem pretendującej do miana awangardowości (Zbigniew Dłubak), niezbędne jest przeanalizowanie myśli teoretycznej i autokomentarza, który jej towarzyszył<sup>1</sup>.

W latach 40. poza tekstami Dłubaka nie istniała w Polsce myśl teoretyczna związana z postulatami awangardyzmu. W latach 50., podobnie jak w całej swej twórczości, Dłubak jako formę sztuki inaczej traktował fotografię, a inaczej malarstwo. Były to dla niego dwa obszary aktywności twórczej, przed którymi stawiał inne zadania z powodu ich różnych właściwości medialnych. Taka postawa nie jest wyjątkowa w historii awangardy. Można przypomnieć Man Raya i jego słynną deklarację: „Maluję to, czego nie można sfotografować, czasem z imaginacji albo snu lub impulsu podświadomości. Fotografuję rzeczy, których nie potrafię namalować, rzeczy, które są już w życiu”<sup>2</sup>.

Od końca lat 40. Dłubak był przeświadczony o wspólnych horyzontach sztuki, nauki i techniki. Taka deklaracja należy do podstawowych postulatów myśli modernistycznej i może stanowić krok do tworzenia twórczości awangardowej. W okresie powojennym podobne poglądy, mające swe źródła w tradycji Bauhausu, a wcześniej w konstruktywizmie i futuryzmie, popularne były w USA (György Kepes) i w Anglii, gdzie zaistniały warunki rozwoju społeczeństwa konsumpcyjnego i technologicznego, co łączyło się z możliwościami rozwoju popartu w sztukach plastycznych już w latach 50.

---

<sup>1</sup> Na temat roli autokomentarza zob.: *Autokomentarz artysty*, Warszawa 1987 (zeszyt naukowy ASP nr 2/20).

<sup>2</sup> Słowa Man Raya cytuję za: P. Hill & T. Cooper, *Dialogue with Photography*, rozdz. *Man Ray*, Manchester 1992, s. 17.

## Zbigniew Dłubak. Dylematy wokół pojęcia „metafora”

Myśl teoretyczną wyrażoną w tekstach Dłubaka z lat 50. cechuje chwiejność poglądów oraz próba określenia na nowo postawy awangardowej, ponieważ ta z końca lat 40. stała się w nowej rzeczywistości po 1956 roku już tylko niezrealizowanym postulatem czy kolejną wersją utopii artystyczno-społecznej realizowanej w zgodzie z przekonaniami lewicy politycznej<sup>3</sup>. Ale wcześniej, jak słusznie zauważył Lech Lechowicz, właśnie Dłubak „grzebie” (określenie Lechowicza) socrealizm, określając go niestrawną tradycją” reprezentującą „martwość i zły smak, który unicestwił wszelką myśl awangardową”<sup>4</sup>.

Istotną sprawą jest pogląd wyrażony przez Dłubaka w artykule *O dziedzicznych obciążeniach naszej fotografii* z 1956 roku, w którym zadeklarował swą niechęć do efektów formalnych, m.in. do stosowania różnych punktów widzenia i różnej skali. „Eksperymenty te – pisał – pozostawione samym sobie prowadzą do pustki i do nowego szablonu”<sup>5</sup>. Jako teoretyk odciął się w ten sposób od dziedzictwa zarówno realizmu fotograficznego, jak też, co istotne, nowej fotografii lat 20. i początku 30. W kolejnym artykule, *Drogi poszukiwań* z 1956 roku, odrzucił także możliwość istnienia dwóch dróg rozwoju w fotografii. Pierwszej, pesymistycznej, opierającej się na zwątpieniu w poznawcze możliwości fotografii, drugiej, wyrażonej za pomocą abstrakcyjnej formy, w której „[...] obraz traktowany jest jak podmiot mający samodzielny byt, nie naśladuje niczego, nie odwołuje się do przedmiotów i spraw nie wchodzących w skład jego samego [...]”<sup>6</sup>.

Dla twórczości awangardowej musiał on jednak znaleźć inne obszary działania i konkretyzacji obrazu fotograficznego. Przede wszystkim postulował

<sup>3</sup> Taki pogląd poszukiwania nowej awangardy, co jest typowe dla całej twórczości tego wybitnego teoretyka, wyraził Dłubak w tekście *Drogi poszukiwań I*, „Fotografia” 1956, nr 11, s. 2.

<sup>4</sup> Z. Dłubak, *O fotografice nowoczesnej i awangardowości*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 4; cyt. za: L. Lechowicz, *Miejsce, funkcje, wartości fotografii w polskiej myśli teoretycznej 1945–1956* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Warszawa 1988 s. 19–20 (biuletyn ZPAF-u).

<sup>5</sup> Z. Dłubak, *O dziedzicznych obciążeniach naszej fotografii*, „Fotografia” 1956, nr 8, s. 2. Tekst jest osobistym rozrachunkiem z realizmem socjalistycznym, w który także był zaangażowany, choć nie należał do jego zagorzałych zwolenników.

<sup>6</sup> Tegoż, *Drogi poszukiwań*, dz. cyt., s. 2. Warto zauważyć, że koncepcja autonomizacji fotografii bliska jest ogólnym poglądom zarówno Władysława Strzemińskiego z okresu malarstwa unistycznego, jak też Clementa Greenberga na temat abstrakcyjnego ekspresjonizmu (por.: C. Greenberg, *Modernistic Painting*, „Art and Literature” 1963, Spring [w:] *The New Art*, ed. G. Battock, s. 596–600, New York 1973). Por. także: C. Greenberg, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, tł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.



**Zbigniew Dłubak**, z cyklu *Egzystencje*, 1959–1966,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 59,5 × 50 cm  
Wł. Muzeum Sztuki w Łodzi

odwołanie się do metafory fotograficznej, co bardziej odpowiadało cyklowi *Krajobrazy niż Egzystencjom* (1959–1966)<sup>7</sup>. Proponował, nie dość klarownie, włączenie do niej odkryć przyrodniczych (sic!) oraz osiągnięć filozoficznych, co oczywiście jest zbyt ogólnym, by nie powiedzieć banalnym dezyderatem<sup>8</sup>. W tym pierwszym postulatcie należy dostrzec wpływ oddziaływania tradycji fotografii przyrodniczej, która w takim aspekcie była bardzo popularna w latach 50. i stanowiła część programu fotografii ojczystej Bułhaka, a z drugiej strony sukces, choć krótkotrwały, tego rodzaju fotografii w popaźdźnikowych pracach Fortunaty Obrąpalskiej.

Dłubak na temat własnej twórczości fotograficznej z lat 50. w rozmowie z Elżbietą Janicką, opublikowanej pod znamienym tytułem *W fotografii czułem się, jakbym zaczynał od początku*, stwierdził: „Artystycznie był to dla mnie okres jałowy. Trochę fotografowałem, nie kontynuując jednak doświadczeń z lat 40. Uznałem je za dojrzałe i wyczerpane. Podjąłem zupełnie inne próby, których do tej pory nie miałem okazji ujawnić i które istnieją tylko w postaci negatywów. Były to głównie pejzaże – kilkadziesiąt zdjęć neutralnego krajobrazu.

E. Janicka: Czy w okresie Grupy 55 zajmowałeś się fotografią? [...] Z. Dłubak: Właściwie nie, jeśli nie liczyć studiów pejzażowych w mieście i poza miastem będących kontynuacją prób z początku lat 50. W okresie Grupy 55 fotografowałem mało systematycznie i bez wyraźnego artystycznego planu. Zajmowałem się głównie malarstwem. W fotografii czułem się, jakbym zaczynał od początku. Prace z lat 40. były gwałtownym skokiem do przodu, niebywałą erupcją wyobraźni, rezultatem po części szczęśliwego trafu, po części – odwagi. Brakowało w nich samoświadomości, teoretycznej podbudowy, myślowej dyscypliny. [...] Już po rozpadzie Grupy 55, w 1959 roku, przystąpiłem na powrót do intensywnych prac fotograficznych z myślą o serii *Egzystencje*. [...] Przedstawały one mało znaczące i mało efektowne fragmenty rzeczywistości – wycinki pracownianego wnętrza, banalne przedmioty: listwy, kąt z blejtramami, podłogę, kaloryfer. Do tego dołączyły zdjęcia robocze wykonywane przy okazji rysunkowych studiów z modelu. Modelkę fotografowałem dokładnie tak, jak wcześniej przedmioty, czyli fragmentarycznie, banalnie i niejako przypadkowo – absolutnie wbrew regułom aktu tak zwanego artystycznego. W efekcie zgromadziłem duży cykl zdjęć, który w 1967 roku częściowo wykorzystałem do zaaranżowania wnętrza instalacji

<sup>7</sup> Tegoż, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 7, s. 2–3.

<sup>8</sup> Tegoż, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna*, „Fotografia” 1959, nr 7, s. 316.

*Ikonosfera I. Egzystencje* były tworem roboczym, szkicowym. Zajmowałem się nimi bez specjalnej dbałości”<sup>9</sup>.

Istotne są tutaj przynajmniej dwa aspekty. Cykl *Krajobrazy*, bo o nim mówił Dłubak, nie był wystawiony i istniał w sferze koncepcyjnej, czyli w postaci negatywów. Podobnie było z *Egzystencjami*, które w pełnej postaci, ale w zmiennej materii pojawiły się w 1967 roku w formie *Ikonosfery I*. Ta seria była też, zdaniem artysty, „szkicowa”. Słowa o „mało znaczącej rzeczywistości”, „wycinkowości” i przede wszystkim przeciwstawieniu się formie artystycznego aktu można łączyć z oddziaływaniem zdjęć Beksińskiego, który także w aktach z końca lat 50., ale nie tylko, atakował artystyczność fotografii.

Istotne jest, że Dłubak posługiwał się piktorialnym pojęciem „fotografika”, które rozumiał jako dziedzinę artystyczną w szerszym zakresie zjawiska sztuki. Terminu tego używał również do określenia sztuki nowoczesnej, co budzi szereg zastrzeżeń. Stosował także, podobnie jak w latach wcześniejszych, określenie „fotogram” oznaczające artystycznie wykonane zdjęcie, co świadczy o presji i sile teorii piktorializmu, a z drugiej strony o słabej znajomości prac Moholya-Nagya, który od lat 20. stosował właśnie termin „*photogram*” oznaczający fotografię bezkamerową o charakterze awangardowego eksperymentu.

Pod pojęciem fotografii artystycznej Dłubak rozumiał w tych latach przede wszystkim reportaż, który „[...] dochodzi do metafory, jednak chyba w pełni jej nigdy nie osiąga”<sup>10</sup>. Metafora powinna wzruszać i w ten sposób przekraczać dosłowność. Wówczas fotografia może stać się sztuką. W tekście, który można łączyć z oddziaływaniem ówczesnej krytyki, pt. *O metaforze fotograficznej*, pisał: „Kaźde wyjście poza dosłowność i ilustrację w kierunku tworzenia związku jednostkowego na sprawy szersze, znaku mówiącego więcej

<sup>9</sup> „W fotografii czułem się, jakbym zaczynał od początku”. Ze Zbigniewem Dłubakiem o latach 50. rozmawia Elżbieta Janicka [w:] *Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 19 i 21. Cyklowi *Egzystencje* nadano *ex post* zbyt dużą rangę artystyczną, ponieważ ani w latach 50., ani w 60. nie był wystawiany, a jego bardzo duże znaczenie określiły takie książki, jak: A. Kępińska, *Nowa sztuka Polska w latach 1945–1978* (Warszawa 1981) czy wystawa *Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.* (Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005), która była bardzo ważną prezentacją historyczną. Cykl *Egzystencje* wyraźnie składa się z dwóch części: wcześniejszej, dotyczącej „szarej rzeczywistości pracowni artystycznej” i późniejszej, przedstawiającej zupełnie inaczej wielokrotnie fotografowane w krótkich odstępach czasu ciało modelki z charakterystycznym zmiennym widzeniem perspektywicznym, stylistycznie zbliżonej do multiplikacji popartowskiej.

<sup>10</sup> Tegoż, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? III. Abstrakcja a dokumentalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 318. Autor, co warto zaznaczyć, akcentował, że trudność osiągnięcia metafory w reportażu jest jego poważną wadą. Nie dostrzegał, że zdecydowanie łatwiej można się do niej zbliżyć za pomocą aranżacji czy inscenizacji, sięgając do tradycji surrealizmu.

niż to, co zostało bezpośrednio przedstawione w fotogramie, ma charakter metafory”<sup>11</sup>. Powoływał się przy tym na malarstwo, które istotnie w tym czasie odwoływało się do wieloznacznego pojęcia metafory, czego podsumowaniem była wystawa przygotowana przez Ryszarda Stanisławskiego. Dłubak zdawał sobie sprawę, że w niektórych wypadkach fotografia mogła pogłębić aspekt dokumentalności obrazu wizualnego. Dopuszczał istnienie metafory nie tylko w reportażu, ale także, co interesujące, w fotomontażu tworzonym w XX wieku w działalności z pogranicza fotografii i grafiki. Mimo wszystko opowiadał się za czystością formy, co pomogło mu w latach 70. XX wieku szybko przejść na pozycje sztuki fotomedialnej wywodzącej się z konceptualizmu<sup>12</sup>. W tym zaś postulatcie należy dostrzec tradycję konstruktywizmu polskiego spod znaku Henryka Stażewskiego i Władysława Strzemińskiego oraz Katarzyny Kobro.

Pojęcie metafory, tak popularnej w środowisku malarzy i fotografów końca lat 50., niewątpliwie wywodziło swój rodowód z języka i założeń teoretycznych nowoczesnej poezji polskiej. W kręgu Awangardy Krakowskiej lat 30. poszukiwano nowoczesnej metafory, gdyż sfera religijna pozostawała poza zainteresowaniami takich poetów, jak: Jalu Kurek, Jan Brzękowski, Tadeusz Peiper czy Julian Przyboś, którzy byli wyrazicielami modernizmu, w tym futuryzmu i konstruktywizmu. Peiper w swej stechnicyzowanej poezji dopuszczał tylko jednoznacznie działające metafory, żeby – jak przypuszczam – oddalić się od sfery symbolu<sup>13</sup>.

Jeden z najważniejszych przedstawicieli hermeneutyki, Paul Ricoeur, w słynnym eseju *Metafora i symbol* pisał: „Po pierwsze, prawdziwe metafory są nieprzekładalne. Tylko metafory substytucji poddają się przekładowi, który może przywrócić sens literalny. Metafory napięcia nie są przekładalne, ponieważ tworzą one swe własne znaczenie. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie

<sup>11</sup> Z. Dłubak, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2. Dłubak pragnął przekroczyć kategorię znaku na korzyść myślenia symbolicznego, gdyż słowo „metafora” w tym znaczeniu zawierało także tego typu myślenie. Por.: S. Morawski, *Posłowie* [w:] H.G. Gadamer, *Aktualność piękna* (tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 93), gdzie Morawski pisał: „Symbol to zjawisko analogiczne do znaku ze względu na znaczenie ustanowione [...], który stanowić ma właściwość dzieła sztuki”.

<sup>12</sup> Być może było to bardzo ogólne i incydentalne przywołanie koncepcji Witkacego. Właśnie znaczenie czystej formy w reportażu podkreślił w recenzji wystawy Ireny Jarosińskiej, osoby blisko z nim związanej, z którą wykonywał niekiedy wspólne zdjęcia. Por.: Z. Dłubak, *O fotografice i wystawie Ireny Jarosińskiej*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 47, s. 6.

<sup>13</sup> Zależności między środowiskiem poetyckim a kręgiem sztuki wizualnej, w tym filmu eksperymentalnego, w okresie dwudziestolecia międzywojennego i przede wszystkim po II wojnie światowej należą do mało znanych przykładów współpracy i wzajemnego oddziaływania. Dlatego pojęcie metafory jest tak istotne dla zrozumienia sztuki polskiej po II wojnie światowej.



mogą one być parafrazowane, lecz że taka parafraza nie może wyczerpać znaczenia stanowiącego innowację”<sup>14</sup>. W ten sposób nastąpiło zbliżenie do określenia „symbol”, ale Ricoeur, odwołując się do Arystotelesa, w następujący sposób wyjaśnił „poetykę” metafory: „Metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii”<sup>15</sup>. Czyli jest ona skomplikowaną procedurą językową. Symbol związany jest zaś z pojęciem kosmosu, „tajemniczym doświadczeniem mocy” z immanentnie zawartym elementem nieredukowalnym, a metafora jest tylko „inwencją dyskursu” i, co istotne, „tylko językową powierzchnią symboli”<sup>16</sup>. Ale należy zaznaczyć, że pomiędzy metaforami a symbolami zachodzą skomplikowane zależności analizowane m.in. przez Kanta, a następnie Maxa Blacka (metafora jako model).

Dłubak, co interesujące, odrzucił z kilku powodów surrealizm, który tworzył w 1948 roku w fotografii i do którego odwoływał się w malarstwie z drugiej połowy lat 50.<sup>17</sup> Czynił to ze względu na mniejszą aktywność artystyczną na zachodzie Europy, co istotnie było prawdą, oraz z powodu niemożności uprawiania go w Polsce ze względów ideowo-społecznych. Polska nie była krajem burżuazyjnym, jak np. Francja, a obowiązująca ideologia nie potrzebowała, przynajmniej teoretycznie, istnienia kontestacji, protestu, skandalizowania i walki z ustalonymi normami. Znane są zainteresowania i mariaże surrealistów francuskich z komunizmem w latach 30., które szybko zakończyły się całkowitym niepowodzeniem.

Powróćmy na moment do analizy jego malarstwa z końca lat 50., które często określane jest jako surrealistyczne. Mimo że w swej twórczości malarzkiej inspirował się określonymi efektami malarstwa surrealistycznego, także w wersji abstrakcyjnej czy zbliżonej, to zdawał sobie sprawę, że tego typu twórczość może prowadzić do „egzystencjalnego bezwładu”, z którym nie mógł się zgodzić, ponieważ jedynym tego wynikiem mogło być tylko poczucie samotności, smutku. Słusznie akcentował, że „[...] rzetelne nowatorstwo w sztuce fotograficznej nie wynika z podchwycenia jakichś motywów malarzkiego surrealizmu czy abstrakcjonizmu, ale z tej nowoczesności odczuwania

<sup>14</sup> P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, „Literatura na Świecie” 1988, s. 239.

<sup>15</sup> Tamże, s. 251–252.

<sup>16</sup> Tamże, s. 254. Swój wywód francuski filozof kończył w następujący sposób: „Niemniej symbol zawiera więcej niż metafora. Metafora jest tylko procedurą językową – tą dziwną formą orzekania – w której zdeponowana jest siła symbolu”.

<sup>17</sup> Z. Dłubak, *O fotografii „nowoczesnej” i awangardowości*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 4.

i rozumienia zjawisk życia, która precyzuje się w nauce, i w technice, w różnych dziedzinach sztuki i w obyczaju społecznym”<sup>18</sup>.

W związku z powyższym Dłubak, odrzucając abstrakcję i surrealizm, pisał: „Pozostają zatem te próby i eksperymenty, które mają charakter odkrywczy i w jakikolwiek sposób wzbogacają nasze poznanie świata, rozszerzają nasze widzenie w znaczeniu dosłownym i przenośnym”<sup>19</sup>. Takie postulaty miał realizować reportaż włącznie z fotografią przyrodniczą, co było utopią, ale przede wszystkim błędem teoretycznym w dialektyce procesu sztuki modernistycznej i awangardowej.

Słusznie zdawał sobie przy tym sprawę z „wad” reportażu, które wzbudzały jego podstawowe wątpliwości programowe – czy w ogóle fotografię można traktować jak sztukę?<sup>20</sup> Reportaż łączył z nowoczesnością, podobnie jak inni krytycy związani z „Fotografią”. Można snuć rozważania, że postrzegaliśmy łatwość wykonania ujęć reporterskich bez szczególnej świadomości, co powodowało, że np. Henri Cartier-Bresson klasyfikował fotografię jako rodzaj rzemiosła, nie zaś sztuki, właśnie z powodu łatwości wykonywania efektownych zdjęć.

Dłubak zdawał sobie sprawę z ogólnych możliwości i zadań awangardy, które w latach 50. trzeba było na nowo zdefiniować, a które zmieniły się wobec przemian realiów politycznych na początku lat 60. Wiedział, że jej celem jest poszukiwanie i rozszerzanie technicznych możliwości. Fotografia miała być dla niego notatką wykazującą analogie raczej nie z plastyką, lecz z literaturą i teatrem, „[...] gdzie opis, czy odtwarzanie sytuacji jest ważnym czynnikiem formy”<sup>21</sup>. A więc odwoływał się do mimetycznej funkcji fotografii, nie zaś jej intermedialnej roli, jaką także mogła z powodzeniem pełnić.

Zdaniem Adriana Marino, wyrażonym w artykule *Avant-garde: rupture, renversement, destruction*, z którym się zgadzam, dialektyka awangardowa zakłada „zerwanie i odwrócenie” w celu zniszczenia dawnych wartości<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tegoż, *Czy istnieje fotografika...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>21</sup> Tegoż, *Drogi poszukiwań*, dz. cyt., s. 3. W pewnych fragmentach te poglądy zbliżają się do stanowiska Jerzego Lewczyńskiego z tych lat, a także do sugestii związku fotografii z określonym czasem, jakie sformułował Roland Barthes w *Świetle obrazu* (tł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 153), gdzie pisał: „Jest teatrem [fotografia – przyp. K.J.] w zmienionej naturze, gdzie śmierć nie może „ogłądać” siebie, zastanawiać się nad sobą czy uzewnętrznić się”. Oczywiście między dialektycznym marksistą – Dłubakiem a fenomenologiem wyrosłym ze strukturalizmu – Barthes'em różnice w interpretacji obrazu fotograficznego są zasadnicze.

<sup>22</sup> A. Marino, *Avant-garde: rupture, renversement, destruction* [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1978, t. XXI, z. 2, s. 21–29.

Reasumując dotychczasowe konkluzje, stwierdzam, że myśl teoretyczna Dłubaka z lat 50. jest tylko awangardą postulowaną, ponieważ w tym czasie należał on do oficjalnego establishmentu, pełniąc m.in. funkcję redaktora naczelnego „Fotografii” (do 1972). Nie ma w jego tekstach nic z ducha bojowości, prowokacji czy skandalu. Dłubak podkreślał, że awangarda polega na oderwaniu od ustalonych norm, a poszukiwać powinna nowej formy i treści<sup>23</sup>. Wywołuje ona sprzeciw i wyrasta z określonych stosunków społecznych. Nie należy zapominać, że redaktorem naczelnym „Fotografii” był już od 1953 roku oraz że publikował swe teksty w ramach skomplikowanego systemu aparatu państwa nazywanego socjalistycznym, z prężnie działającym mechanizmem cenzury. Z jednej strony zerwał z doktryną realizmu socjalistycznego, z drugiej, poprzez humanistyczny reportaż, kontynuował jego dziedzictwo.

### **Zdzisław Beksiński. W obliczu kryzysu w fotografii artystycznej**

Inną pozycję, bardziej odwołującą się do spuścizny awangardy z kręgu surrealizmu oraz w mniejszym stopniu kinetyzmu lat 50., zajął Zdzisław Beksiński. Około 1960 roku zwątpił w swe dotychczas wyznawane idee awangardowe. Chcąc programowo oderwać się od abstrakcyjnej sztuki nowoczesnej (awangardowej), skierował się na tory twórczości zmierzającej do postmodernizmu artystycznego, będącego bezpośrednią reakcją na twórczość modernistyczną pozostającą z nią nie tylko w dialogu, ale organicznym, formalnym związku<sup>24</sup>. Dodajmy, nieudany i stojącym, w przeciwieństwie do okresu awangardowego jego twórczości, na niskim poziomie artystycznym, co jest cechą wielu prac z zakresu postmodernizmu artystycznego<sup>25</sup>. W przypadku tego wybitnego artysty twórczy styl postmodernistyczny czytelny okazał się w malarstwie rozwijanym od lat 70., a zwłaszcza 80., kiedy ostatecznie nastąpiło pożegnanie nie tylko nowoczesności, ale także ezoteryczności (kontakty z katowickim malarzem Andrzejem Urbanowiczem). Coraz silniej krystalizował się jedyny w swoim rodzaju styl sięgający do mozaiki kierunków i tendencji, także do ekspresjonizmu i surrealizmu, ale pobieżnie traktowanego,

<sup>23</sup> Z. Dłubak, *O fotografii „nowoczesnej”...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>24</sup> Pisałem na ten temat szczegółowo w tekście *Między postawą awangardową a postmodernizmem* [w:] *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993 (kat. wyst.).

<sup>25</sup> O tym zjawisku, odnośnie do np. Jeffa Koonsa, pisał S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999, s. 102–107.

oraz do renesansu, baroku etc. Jednocześnie dla Beksińskiego przestała być ważna jakakolwiek wymowa ideowa jego płócien, którą co najwyżej łączył z kategorią „persyflażu”.

Jak można zrekonstruować poglądy teoretyczne Beksińskiego? W 1958 roku w „Fotografii” opublikował artykuł pod znamienym tytułem *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*<sup>26</sup>. Jest to najważniejszy tekst z tych lat na temat fotografii o awangardowym rodowodzie i o ogólnej sytuacji w fotografii polskiej. Diagnoza przedstawiona przez Beksińskiego była bardzo wszechstronna, interesująca poznawczo i, co ciekawe, wiele z przedstawionych w niej tez jest aktualnych do dziś, ponieważ możemy spytać o kres obrazowania neoawangardowego, zastanawiać się nad atrakcyjnością „nowego dokumentu”, który jest ważną tendencją XXI wieku w fotografii polskiej. W dalszym ciągu możemy myśleć nad statusem fotografii i jej miejscem nie tylko w historii sztuki nowoczesnej, ale też antropologii obrazu czy kultury wizualnej. Właśnie Beksiński zdawał sobie sprawę, że obraz fotograficzny należy na nowo określić i zrealizować artystycznie, ale w formie sięgającej do koncepcji awangardowej.

Fotografia artystyczna, zdaniem Beksińskiego, przeżywała w drugiej połowie lat 50. kryzys. Nie zgadzał się z popularnym wtedy poglądem, że najwartościowszy i z największymi szansami na przyszłość jest reportaż artystyczny. Zaznaczył, że ma „[...] większe lub mniejsze zastrzeżenia w stosunku do wszystkich innych kierunków współczesnej fotografii, z których jedne mają jeszcze [...] pewne szanse krótkotrwałego rozwoju, inne uległy już dawno całkowitemu wyeksploatowaniu”<sup>27</sup>. Zadawał sobie pytania: czy fotografika jest sztuką, czy też nie sprawia pozorów sztuki, szantażując tragizmem (reportaż), czy w powierzchowny sposób eksploatuje zdobycze malarstwa nadrealistycznego?

Pisał o swym niedosyć twórczym, porównując efekty fotografii z malarstwem. Ograniczenia w fotografii stawiała, jego zdaniem, technika, która nie pozwalała mu na pełnię wypowiedzi. „Dlatego – argumentował – [...] w zupełnej prawie niezdolności do samodzielnej kreacji artystycznej leży przyczyna, dla której fotografika staje przed brakiem perspektyw i by nie wpaść w zupełny naturalizm, czyni zapożyczenia z malarstwa lub literatury”<sup>28</sup>. W związku z tym sądził, że w całym rozwoju fotografii artystycznej zmieniała się jedynie tema-

<sup>26</sup> Z. Beksiński, *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia” 1958, nr 11.

<sup>27</sup> Tamże, s. 540.

<sup>28</sup> Tamże.

tyka opierająca się na naturalizmie. Nie ma więc mowy o jakimkolwiek rozwoju. Taki pogląd, choć interesujący, wydaje się być dużym uproszczeniem.

Nie dostrzegał większych szans rozwoju dla reportażu i abstrakcji w fotografii jako tendencji już wyeksploatowanych. Interesujące jest, że sam uprawiał twórczość abstrakcyjną w fotografii, co było bardzo istotne dla całej fotograficzno-malarskiej koncepcji Bronisława Schlabsa oraz dla ważnego dla Beksińskiego twórcy, jakim był Marek Piasecki i w mniejszym stopniu Lewczyński. Tak więc Beksiński wskazywał „błędne drogi nowoczesności” swym najbliższym artystycznie przyjaciółom i nielicznym zwolennikom. Nie bał się jednak ryzyka artystycznego.

Szansę, aby fotografika przekształciła się w pełnoprawną sztukę, widział w zestawach i rozwoju techniki fotogramu. Przede wszystkim ważne miały być prace składające się z kilku zdjęć. Zestawy w założeniu miały mieć wspólne cechy z sekwencją filmową, co można odnieść do kilku eksperymentów z pogranicza fotografii z okresu międzywojennego, jak *Ekstaza miłości* Salvadora Dalego, czy do przedstawienia taśmy filmowej bezpośrednio na zdjęciu w postaci techniki fotogramowej, co wykonywali László Moholy-Nagy oraz Janusz Maria Brzeski. Warto przypomnieć pokazanie związków filmu i fotografii w kilku sekwencjach słynnego filmu Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929). „Istotną cechą – zauważył Beksiński – odróżniającą go od filmu, byłoby niezmiennie trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów”<sup>29</sup>. Był to dla Beksińskiego nowy rodzaj montażu fotograficznego, w którym także widział szansę rozwoju. Twierdził: „[...] dotychczasowa fotografika dawała nam wyłącznie wierne wizerunki świata. Czas już na wyciągnięcie wniosków, na zestawienie poszczególnych wizerunków, na stworzenie interpretacji świata i pełnowartościowej sztuki fotograficznej”<sup>30</sup>. A więc widział nie tylko kryzys, ale szansę rozwoju. Jego pomysł scalania dotychczasowych osiągnięć z różnych kierunków, zazwyczaj ze sobą sprzecznych, był utopijny. Idea ta została jednak podjęta w innym charakterze w jego późniejszej twórczości malarskiej.

Druga droga wyjścia z kryzysu miała się opierać na zdobyczach kinetyzmu: fotogramy, światłogramy, kineformy, zdjęcia w promieniach Roentgena, w świetle stroboskopowym, które, co zaznaczył, nazwał ogólnie fotogramami<sup>31</sup>. Odparł także zarzut upodobnienia się tego typu twórczości do malarstwa

<sup>29</sup> Tamże, s. 541–542.

<sup>30</sup> Tamże, s. 542.

<sup>31</sup> Tamże. Interesujące jest, że autor wyraził postulaty zbliżone do awangardowej fotografii Lászla Moholy-Nagya dotyczące „nowego widzenia”, znane z kilku tekstów, m.in. *Fotografia jako współczesna*

i grafiki. „Poszczególne gałęzie sztuki – pisał dalej Beksiński – nigdy nie były od siebie oddzielone murami i nigdy nie istniały w stanie czystym. Wzajemne przenikania dyscyplin podobnych i zacieranie się różnic na peryferiach nie jest absolutnie dowodem na brak perspektyw rozwoju tych dyscyplin, czy też dowodem ich niższego poziomu”<sup>32</sup>. Wyraził pogląd o nieistnieniu sztywnych granic poszczególnych dyscyplin artystycznych, a w szczególności fotografii, w czym można przyznać mu rację. Technika luminogramu, nazywana przez Beksińskiego fotogramem, popularna była w latach 20. i 30. XX wieku, a potem w latach 50. w Europie Zachodniej. Również w Polsce w technice tej interesujące dokonania miał Pawłowski, nie mówiąc o międzywojennej twórczości Janusza Marii Brzeskiego czy Stefana i Franciszki Themersonów.

Kolejna z przedstawionych przez Beksińskiego dróg przewyciężenia kryzysu miała polegać na zerwaniu z tradycyjną techniką fotografii i przekształceniu fotografiki w sztukę abstrakcyjną nieodwołującą się do rzeczywistości. Wyraził jednak możliwość nieprzewyciężenia kryzysu, czego skutkiem miało być odejście sztuki fotograficznej w zapomnienie.

Beksiński podjął bardzo ważną próbę określenia najnowszego awangardyzmu (choć ani razu nie użył słowa „awangarda”), którego celem miało być przewyciężenie kryzysu panującego w artystycznym obszarze fotografii. Zestawy, jak również kinetyzm, były bez wątpienia propozycją ważną i aktualną, bardziej interesującą od wielu poszukiwań w zakresie informelu i malarstwa materii, które szybko, bo już w pierwszej połowie lat 60., stały się zakademizowaną manierą twórczości obozu polskich nowoczesnych.

Beksiński w fotografii opowiedział się za formą ekspresjonistyczną. W zasadzie nie cenił abstrakcji, którą sam przez pewien czas wykonywał, a następnie zarzucił. Od początku 1958 roku wątpił w twórczy rozwój swojej fotografii. Twierdził: „[...] proces twórczy następuje u mnie przeważnie w sposób malarzski: najpierw obmyślam, następnie realizuję”<sup>33</sup>. Po opublikowaniu artykułu *Kryzys w fotografii i możliwości jego przewyciężenia* w listach do Lewczyńskiego i Schlabsa wyrażał nurtujące go w dalszym ciągu wątpliwości: „Fotografia jako taka nie może być sztuką i to leży w samej jej istocie. W ogóle zamiar wykonania artystycznego zdjęcia kryje sprzeczność i jest największą

---

obiektywna forma widzenia/Fotografie – Die objektive Sehform unsere Zeit, tł. T. Szulc, „Film Artystyczny” 1937, nr 1.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Z. Beksiński, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 27.01.1958 [oryginał był w posiadaniu J. Lewczyńskiego, podobnie jak inne cytowane listy, jeśli nie zaznaczono inaczej].

bzdurą, jaką można sobie wyobrazić”<sup>34</sup>. Odważne tezy, a przede wszystkim ich materializacja w postaci zdjęć i całych serii, w rezultacie stawiały jego twórczość poza ówczesną sztuką fotografii, na czele przemian określanych mianem awangardowych. Niemniej istniała w nim potrzeba realizowania „pozoru sztuki”, dlatego należał do Związku Polskich Artystów Fotografików, a potem do Związku Polskich Artystów Plastyków. Ostatecznie dialektyka jego rozwoju artystycznego zmusiła go do porzucenia fotografii, ponieważ nie przewyciężył zdiagnozowanego przez siebie kryzysu.

Uważał, że sztuka nowoczesna, utożsamiana przez niego z abstrakcją, jest już nieistotna. Interesujące są jego poglądy dotyczące idei sztuki. Całość poszukiwań w fotografii wywodziła się według niego z dwóch podstawowych sztuk: plastyki i muzyki, będących sztukami naczelnymi oddziałującymi na inne<sup>35</sup>. Twierdził, że „sztuka beztreściowa”, reprezentowana np. przez Strzebińskiego, Kazimierza Malewicza czy Pieta Mondriana, przemija. Miał w tym momencie na myśli abstrakcję geometryczną, której nie lubił, podobnie jak tasyzmu<sup>36</sup>. Wartość dzieła sztuki nie zależy od hegemonii treści i formy, lecz głównie od geniuszu twórcy<sup>37</sup>. Na marginesie można zauważyć, że w tym miejscu Beksiński nawiązywał do niektórych poglądów Fryderyka Nietzschego na temat „mocy twórczej” i geniuszu artystycznego, które w dużym stopniu podjęte były przez artystów Młodej Polski z kręgu Stanisława Przybyszewskiego. Podobnie atakowanie światopoglądu chrześcijańskiego było istotnym akcentem poglądów Nietzschego, jak i Beksińskiego, których twórczość łączy liczne związki z postmodernizmem – filozoficznym i artystycznym. Zasadnicza różnica polega na tym, że niemiecki filozof czynił to w sposób zdecydowany i bezkompromisowy, a polski artysta w fotografii w sposób zawołowany, natomiast bardziej zdecydowanie w malarstwie od lat 60. aż do końca swej twórczości.

Beksiński był już w tym czasie artystą o wielu wewnętrznych sprzecznościach i rozterkach. Początkowo uważał się za „nowoczesnego”, później to samo określenie drażniło go, podobnie jak słowo „awangardowy”, które było dla niego protestem przeciw zastanej rzeczywistości<sup>38</sup>. Sam pragnął stworzyć

<sup>34</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 29.09.1958.

<sup>35</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 30.12.1957.

<sup>36</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 3.12.1957.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 19.01.1959 oraz 31.12.1959. Warto jeszcze raz podkreślić, że wręcz nie znosił on reportażu ani poszukiwania w fotografii obiektywności, w związku z dyskusją na temat, czy fotografia powinna być i czy jest „subiektywna”, czy wręcz przeciwnie – „obiektywna”.

nową koncepcję sztuki, która miała się charakteryzować „solidną formą”, ponieważ dostrzegał nieprzywiązywanie wagi przez awangardę do koncepcji samej formy. Jego celem miało być stałe i uporczywe zbliżanie się do doskonałości reprezentowanej jego zdaniem przez Franza Kafkę, Paula Klee, Tomasza Manna, a wcześniej Jana Vermeera van Delft<sup>39</sup>.

Jako artysta o rodowodzie bliskim awangardzie czy – precyzując – wychowanym na jej tradycji i historii, programowo nie liczył się ze względami natury religijnej, politycznej i moralnej, co realizował w zestawach. Takie zapatrywania przybliżyły go jednocześnie do postmodernizmu, którego zapowiedzi występowały już w latach 50. XX wieku w ramach większej metanarracji modernistycznej zarówno na świecie, jak i w Europie. Dopiero w końcu lat 70. samoistnie ukształtowały się w indywidualny styl (malarstwo metaforyczne), będący nowego rodzaju dyskursem, który zakwestionował (a raczej próbował to uczynić) dorobek modernizmu, przede wszystkim w wydaniu filozoficznym i artystycznym.

Beksińskiego w jego twórczości fotograficznej nie interesowało przedstawienie problemu nowości i oryginalności, ale wydobywanie niepokoju, który go prześladował<sup>40</sup>. Ciągłe pojawiały się u niego wątpliwości, czy fotografia jest sztuką. W jednym z jego listów pisanych do Lewczyńskiego padło ważne oskarżenie pod jej adresem. A mianowicie, że fotografia „pasożytuje” na malarstwie i muzyce<sup>41</sup>. Czasami, ale rzadko, pojawiały się myśli o możliwości odrodzenia sztuki, do czego, jego zdaniem, przyczynił się już Klee<sup>42</sup>. Beksiński od samego początku swej twórczości nie znosił żadnych obowiązujących dogmatów. Na początku lat 60. był przeświadczony, że znalazł wyjście z abstrakcji. Całą twórczość starał się poświęcić obsesji śmierci i przemijania. Jednakże jego wypowiedź artystyczną aż do końca lat 60. (rzeźba, grafika, rysunek) można łączyć z tradycją awangardową, mimo postulowanego zerwania z nią.

<sup>39</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 5.01.1959.

<sup>40</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 20.12.1958.

<sup>41</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 18.02.1958. Jest to sformułowanie istotne w kwestii dyskusji o postmodernizmie, gdyż tacy moderniści jak Adorno czy Morawski używali go krytycznie wobec świata konsumpcji i postmodernizmu artystycznego, a zastosowane było przez Beksińskiego odnośnie do fotografii jako formy działania artystycznego w podobnym kontekście, choć oczywiście bez tak szerokich implikacji kulturowych.

<sup>42</sup> Tenże, list do J. Lewczyńskiego i B. Schlabsa, Sanok, 10.03.1958.



## **Jerzy Lewczyński. Między liryzmem a burzeniem tradycyjnej struktury fotografii**

Zdzisław Beksiński pełnił rolę teoretyka w ramach działania nieformalnej grupy, w skład której wchodził jeszcze Schlabs i Lewczyński. W 1960 roku ten ostatni także wyraził pogląd, że fotografia nie jest sztuką, a jedynie wtórnie imituje literaturę i plastykę. Chciał tak uprawiać twórczość fotograficzną, aby mogła być ona warsztatem doświadczalnym. Takie myślenie jest pochodzenia awangardowego. Można przypomnieć praktykę Bauhausu, który w swej istocie był intermedialnym laboratorium form. Lewczyński pisał: „Nie wiem, czy czujecie to samo co ja, ale coraz bardziej jestem przekonany, że fotografia to nie żadna sztuka, a jedynie jakieś wtórne odbicie literatury lub plastyki i wobec tego nasza »twórczość« nie może być wyłącznie fotograficzna. Nie znaczy to, że najlepiej jest uprawiać malarstwo lub pisanie powieści, ale trzeba robić coś takiego, gdzie fotografia może służyć jako warsztat pomocniczy lub doświadczalny”<sup>43</sup>.

W imieniu trójki fotografów (swoim, Beksińskiego i Schlabsa) Lewczyński napisał krótki tekst do katalogu wystawy mającej miejsce w 1958 roku w Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło prowadzonej przez Mariana Bogusza, którego rola w polskim życiu fotograficznym jest niezbadana, choć w pełni na to zasługuje. Lewczyński podkreślił w nim chaos panujący w ówczesnej fotografii, dotyczący zarówno treści, jak i formy, co świadczyło jego zdaniem o „znużeniu fotografików w pogoni za dobrym obrazem”. Tekst ten nie jest niczym niezwykłym, brakuje mu awangardowego animuszu, ale zaakcentował w nim charakter ich działań: „Wystawa nie daje odpowiedzi na nasze wątpliwości, jest jedynie próbą znalezienia jakichś ścieżek prowadzących do traktu, którym fotografia pójdzie w przyszłości”<sup>44</sup>.

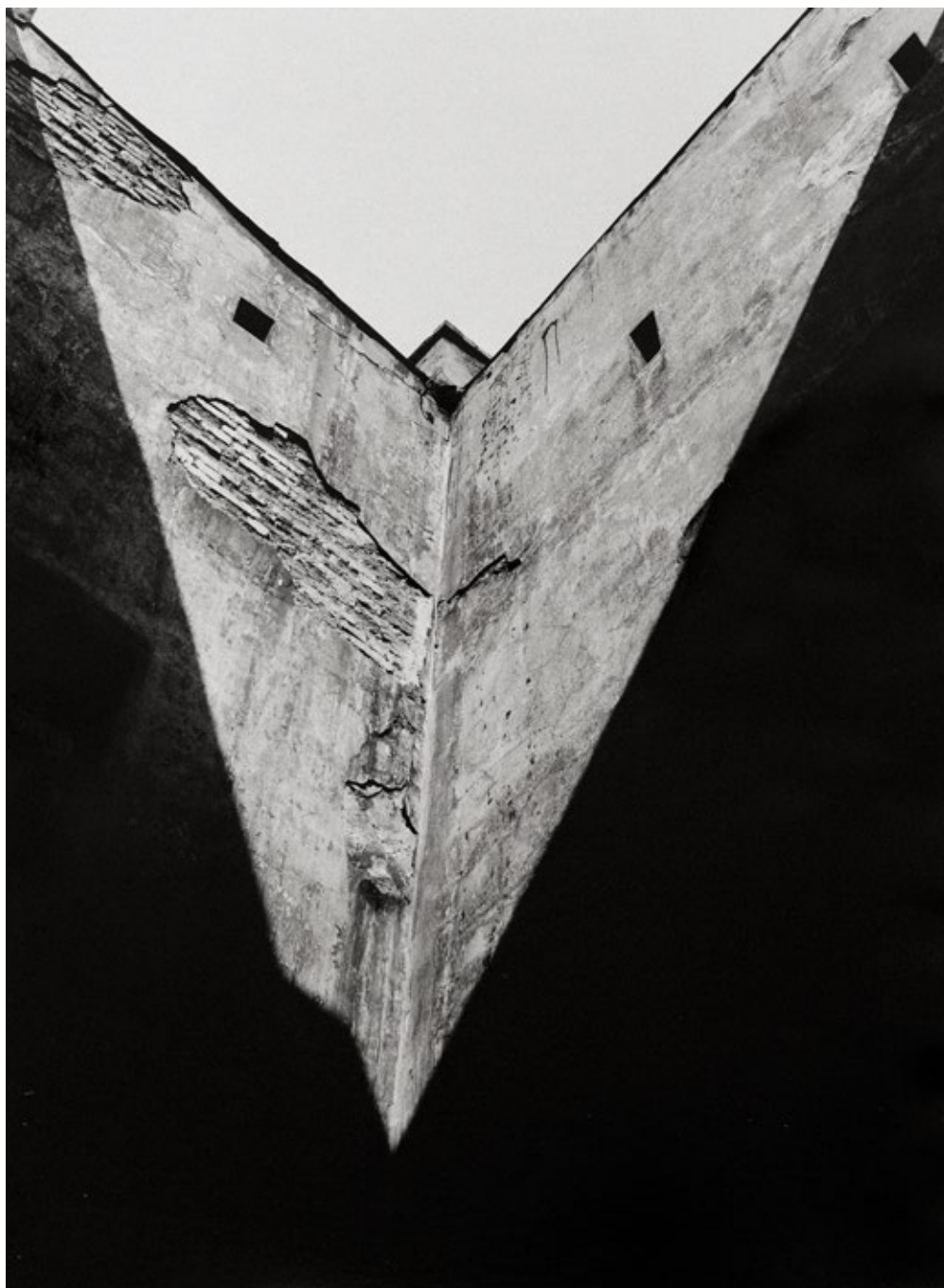
Z analizowanego okresu dotyczącego drugiej połowy lat 50. i początku lat 60. XX wieku zachowała się bogata korespondencja między Beksińskim, Lewczyńskim i Schlabsem. Na jej podstawie, a także w oparciu o późniejsze teksty Lewczyńskiego, można spróbować zrekonstruować jego poglądy na fotografię<sup>45</sup>. Teoretycznie Lewczyński był amatorem w zakresie wykształcenia, ale nie było wówczas w Polsce wyższego szkolnictwa fotograficznego, więc jego edukacja

<sup>43</sup> J. Lewczyński, list do B. Schlabsa i Z. Beksińskiego, Gliwice, 22.07.1960.

<sup>44</sup> Tegoż [tekst bez tytułu], *Wystawa fotografii*, Galeria Sztuki Nowoczesnej, Staromiejski Dom Kultury, lipiec 1958, s. nlb. (kat. wyst.).

<sup>45</sup> Tegoż, *Zamieniłem życie na fotografię*, „Fotografia” 1980, nr 3.





**Jerzy Lewczyński**, *Ukrzyżowanie*, 1956,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 23 × 17 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach

odbywała się w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym, a od 1956 roku w ZPAF-ie. W jego przypadku była to więc typowa droga rozwoju artystycznego poprzez GTF i ZPAF, choć bardzo szybko ukierunkowana na fotografię nowoczesną. Określenie „amator” jest więc w tym przypadku nie na miejscu.

Powrócę jeszcze do początków drogi nowoczesności Lewczyńskiego, gdyż jest to istotny fragment w mojej analizie. „Moim promotorem duchowym – wspominał Lewczyński – był Maciejko, który znał przed wojną fotografię Bauhausu i sam w takim stylu wykonywał zdjęcia”<sup>46</sup>. Po spotkaniu Lewczyńskiego z Beksińskim i Schlabsem w 1957 roku powstał ich niepisany program. „Była to – mówił Lewczyński – wyraźna chęć buntu wobec ówczesnej fotografii”<sup>47</sup>. Ważnym odwołaniem był problem II wojny światowej, co jest typowe dla tego pokolenia. Swoje prace łączył jednak już wówczas z kategorią [...] „fotografii mistycznej, która odwołuje się do spojrzenia nieżyjących już bohaterów, którzy może chcieliby być między nami. Te oczy osób nieżyjących ciągle wyrażają określone tęsknoty! Tylko my może nie potrafimy tego jeszcze odczytać. Wierzę w magię negatywu, który jest resztką światła, jakie np. sto lat temu padało na określoną twarz. Dzisiaj możemy to odczytać, zobaczyć istniejącą sto lat temu twarz. Tym właśnie różniłem się od ekspresjonisty, jakim był Beksiński”<sup>48</sup>. Ten fragment wypowiedzi jest ważny z kilku powodów. Unaoczniał podstawową różnicę między stylem Lewczyńskiego a Beksińskiego i mimo że wypowiedziany na początku XXI wieku, jest kontynuacją poglądów tego wybitnego artysty, jeśli porównamy jego mniej ważne prace z lat 70. czy 80. I sprawa najważniejsza – wielokrotnie artykułowana jest swoista wiara w magiczność fotografii, którą Lewczyński próbował przedstawić w wielu swych pracach w formie ekspresji oczu (*Kompozycja*, 1958; *Negatywy*, 1975). Interpretacja fotografii jako przekazu duchowego, z bardzo ważną ideą *punctum*, była paralelna z poglądami Rolanda Barthes’a z książki *Światło obrazu. Uwagi o fotografii (La chambre claire. Note sur la photographie)*<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Jerzy Lewczyński, wywiad autoryzowany, przeprowadzony przez K. Jureckiego w latach 2002–2003 [w:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003, s. 156.

<sup>47</sup> Tamże, s. 159.

<sup>48</sup> Tamże, s. 160.

<sup>49</sup> Warto też podkreślić, że Lewczyński w latach 80. i 90. świadomie odwoływał się do teorii Barthes’a ze *Światła obrazu...*, choć wiele jego wcześniejszych tez teoretycznych jest analogicznych do przemyśleń późnego Barthes’a. W tekście *Między Bogiem a prawdą* ([w:] Jerzy Lewczyński. *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, red. K. Jurecki, I. Zjeżdżałka, Wrzesień 2005), na s. 9 Lewczyński napisał: „Roland Barthes słusznie zauważył, że siła fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu”. Polskie tłumaczenie tytułu książki *Światło obrazu...* nie jest poprawne, gdyż wersja francuska, a także inne przekłady językowe zachowują w tytule określenie przyrządu optycznego zaprojektowanego w roku 1807 przez Williama Wollastona, jakim była *la chambre claire* (ang. *camera lucida*).

Lewczyński, wspominając dokonania swoje i Beksińskiego, podkreślił graniczność i „krańcowość” ówczesnych rozwiązań (określenie autora). Zwracał jednocześnie uwagę na to, że ich praktyki twórcze powstawały na podstawie „czysto fotograficznych rozwiązań”<sup>50</sup>. Poza kilkoma pracami Lewczyńskiego, który kolorował odbitki pozytywowe (*Projekt plakatu*, 1956), obaj twórcy wytyczali drogę nowoczesności, nie tylko przywołując międzywojenne badania medium, ale także zbliżając się do body artu i konceptualizmu.

### **Bronisław Schlabs.** **Sztuka nowoczesna będzie wyłącznie abstrakcją**

Poglądy teoretyczne Schlabsa można częściowo zrekonstruować na podstawie niepublikowanego wywiadu z 1958 roku przeprowadzonego z nim przez krytyka Henryka Kadena dla „Fotoramy”<sup>51</sup>.

W fotogramach, jak podkreślał Schlabs, interesowała go koncepcja plastyczna, nie zaś fotografia, która jeśli miała rozwijać wartości artystyczne, musiała zgłębiać problemy nurtujące epokę, wspólne dla wszystkich dziedzin sztuki. Nie interesował go już wówczas fotoreportaż, ponieważ nie miał on „osobistego piętna twórcy”, co wydaje się z dzisiejszej perspektywy dużym uproszczeniem<sup>52</sup>. Ekspozycja *Rodzina człowiecza*, jego zdaniem, nie reprezentowała w istocie rzeczy żadnego nowego stylu, tylko „dobry dokument człowieka na tle epoki”, a więc odmawiał jej artystyczności<sup>53</sup>. Schlabs miał jednak rację, przewidując, że aspiracje reportażu do określenia go jako dziedziny artystycznej zakończą się niepowodzeniem, mimo jego specyficznych wartości. Sądził, i w tym względzie także miał rację, że fotografia artystyczna pozostaje daleko za plastyką, ponieważ środowisko fotograficzne cechuje ogólnie niska

<sup>50</sup> Jerzy Lewczyński..., dz. cyt. Lewczyński miał na myśli kadrowanie oraz sposób tworzenia zestawów swoich i Beksińskiego.

<sup>51</sup> W. Kaden, rozmowa z B. Schlabssem, oryginalny maszynopis wywiadu był w posiadaniu B. Schlabsa w latach 80. Kserokopia znajduje się w archiwum K. Jureckiego.

<sup>52</sup> Z dzisiejszego punktu widzenia Schlabs nie uprawiał fotoreportażu, lecz dokument fotograficzny dotyczący życia miasta. Powstał on jako koncepcja twórcza, ale nie w pełni artystyczna, o modernistycznym rodowodzie w latach 20. XX wieku, początkowo w kręgu filmowym (John Grierson). Także termin stosowany w latach 50. i 60. należałoby interpretować jako reportaż ukazujący w serii jakieś wydarzenie, uzupełnienie tekstu dla gazety i jako dokument, czyli także pojedyncze zdjęcia, niekoniecznie serie bez tekstu, jako pracę artystyczną przeznaczoną na wystawę. Zdecydowanie więcej fotografów pracowało dla czasopism, co określano szerszym mianem fotografii prasowej. Na temat pojęcia dokumentu zob.: B. Rogers, *Dylematy dokumentaryzmu. Obraz brytyjskiej fotografii dokumentalnej 1983-1993*, tł. M. Świerkocki, Galeria „FF”, Łódź 1995 (kat. wyst.).

<sup>53</sup> W. Kaden, rozmowa z B. Schlabssem, 1958, maszynopis wywiadu.



**Bronisław Schlabs**, Bez tytułu, ok. 1957,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 13 × 18 cm  
Własność prywatna

kultura artystyczna i łatwość popadania w maniery. Notabene Kaden trafnie określił go jako artystę nowoczesnego i awangardowego.

## **Andrzej Pawłowski. Obrazy kinetyczne**

Można także spróbować zrekonstruować częściowo poglądy teoretyczne Andrzeja Pawłowskiego z lat 50. XX wieku na podstawie jego późniejszych tekstów. W 1964 roku w katalogu do ekspozycji, która odbyła się w Krzysztoforach w Krakowie, napisał: „Wydaje się absurdem, że artyści uprzywilejowani zdolnością wyobraźni, stawiają wyżej obserwację natury od swoich wyobrażeń”<sup>54</sup>, co realizował w swej twórczości od samego początku. Należy zaznaczyć, że taka postawa otwierała się zarówno na postulaty sztuki abstrakcyjnej, jak też metaforycznej (surrealistycznej).

W *Formie naturalnie ukształtowanej* napisał m.in.: „[...] człowiek może postępować tylko tak, jak postępuje przyroda, to znaczy zmieniać tylko formę materii”<sup>55</sup>. W ten sposób wyraził zainteresowanie nieustanną zmiennością formy o znaczeniu nie tylko dialektycznym, ale i materialistycznym, co konsekwentnie przeprowadzał w swej twórczości fotograficznej aż do wykonania cyklu *Ręce* z końca lat 60., którego tytuł w 1977 roku zmienił na *Genesis*. Niewątpliwie jest to przykład diametralnej przemiany w sensie rozumienia sztuki, która z fazy eksperymentu optycznego przeszła w formę stricte religijną związaną z pojęciem sacrum.

Pomysł *Formy naturalnie ukształtowanej* bliski był już konceptualizmowi. Opierał się na minimalizacji procesu twórczego połączonego z potencjalnym wykorzystaniem sił przyrody. Pawłowski stwierdził także, że celem sztuki jest przekształcanie „fikcji w fikcję” i „rzeczywistości w fikcję”<sup>56</sup>. A więc pragnął pozbawić swą kinetyczną sztukę z lat 50. wymiaru realności w znaczeniu, w jakim uprawiali rzeźbę konstruktywiści, np. Mieczysław Szczuka w latach 20., na rzecz iluzyjności, abstrakcji i zabawy. Konsekwentnie opowiadał się przeciw przedmiotowości w twórczości, podkreślając ważną rolę idei, a nie „materialności przedmiotów”.

<sup>54</sup> A. Pawłowski [wypowiedź], [w:] *Andrzej Pawłowski*, Galeria Krzysztofora, grudzień 1964, Kraków, s. nlb. (kat. wyst.).

<sup>55</sup> A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana* [w:] *Fragmety prac naukowo-badawczych, kwalifikacyjnych i magisterskich*, ASP Kraków, cyt. za: „Inicjacje” 1987, nr 6 (opr. i wybór J. Krupiński), s. 6.

<sup>56</sup> Tenże [wywiad], *Dzieła czy działanie*, „Kultura” 1973, nr 30, s. 529.



**Andrzej Pawłowski**, *Kompozycja 08-56*, ok. 1956, heliografia,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, rysunek  
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, fot. Piotr Ligier

## **Stan świadomości polskich artystów tworzących awangardę fotograficzną na przełomie lat 50. i 60. XX wieku**

Przytoczone analizy mają służyć jako materiał uzupełniający w zrozumieniu fotograficznej *praxis*. Teoria fotografii opracowana została *expressis verbis* tylko przez Zdzisława Beksińskiego i Zbigniewa Dłubaka. W innych przypadkach, które dotyczą także korespondencji Beksińskiego, możemy mówić o autokomentarzu artystycznym. Stan świadomości teoretycznej jest jednym z najbardziej istotnych przy tworzeniu świadomej działalności artystycznej. Na przeciwległym biegunie sytuuje się twórczość amatorska i nieprofesjonalna, ponieważ obywa się ona bez jakiegokolwiek refleksji, powstaje spontanicznie i intuicyjnie. Nie ma żadnych odniesień do sztuki nowoczesnej czy ponowoczesnej, formułuje swój język w obszarze dokumentu socjologicznego czy rodzinnego.

Najciekawsza i poszerzona o wiedzę typu historycznego jest koncepcja Beksińskiego. Do pewnego stopnia niekonsekwentna w swym entuzjastycznym nastawieniu do tradycji dokumentu fotograficznego, na niekorzyść przekraczania mimetycznych jakości fotografii, była teoria Dłubaka.

Należy się też zastanowić nad świadomością fotografików polskich czy artystów wykorzystujących fotografię w nowoczesnej sztuce w relacji do teorii europejskiej i amerykańskiej z tego czasu. Moim zdaniem tekst Beksińskiego *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przewyciężenia* pretenduje do zamieszczenia go w antologii światowej, gdyż autor zdiagnozował w nim sytuację kryzysu modernistycznego, jaki nastąpił także w wielu obszarach fotografii światowej w latach 70., również w związku z pojawieniem się popartu, a z drugiej strony twórczości takich fotografów, jak Diane Arbus, kwestionujących humanistyczne podstawy fotografii<sup>57</sup>. Porównując szczegółowo koncepcje popartu i np. Arbus, można oczywiście dostrzec bardzo istotne różnice. Przede wszystkim Beksiński sytuował się na gruncie ZPAF-u, czyli koncepcji fotografii artystycznej wywodzącej się z idei fotografii Jana Bułhaka, ale także własnej twórczości o niewątpliwie awangardowym programie.

W tym samym czasie w Republice Federalnej Niemiec Otto Steinert pragnął stworzyć nowy kierunek fotograficzny, sięgając do koncepcji Minora White'a i Edwarda Steichena, opierając się także na dorobku awangardy klasycznej (*I Subjektive Fotografie*) i na jej warstwie fotograficznej dotyczącej oczywiście

<sup>57</sup> W szerszym kontekście sztuk plastycznych zjawisko kryzysu modernizmu analizowała S. Gablik (*Has Modernism Failed?*, London 1984), krytykując go z pozycji sztuki ekologicznej, która w latach 80. XX wieku przeżywała swój rozkwit.



wybranych aspektów<sup>58</sup>. W rezultacie koncepcja fotografii subiektywnej teoretycznie pozwalała na różne manipulacje obrazem wizualnym, przede wszystkim dotyczące przetworzeń samego negatywu i wykorzystania jego kreatywnych możliwości. W ostatecznym rezultacie program ten przysłużył się nie restauracji fotografii awangardowej, ale podniesieniu statusu fotografii, której ranga zwiększyła się, by w latach 70., już w ramach koncepcji neoawangardowej, zostać uznaną za pełnoprawną formę artystyczną, o czym świadczyły kolejne pokazy, jak *Documenta* w Kassel z 1977 roku czy powstanie w europejskich muzeach wyspecjalizowanych działów fotografii, np. w Muzeum Sztuki w Łodzi, Działu Fotografii i Techniki Wizualnych (1978–2008).

W końcu lat 50. nowoczesność fotografii subiektywnej ustąpiła miejsca innemu przejawowi nowoczesności reprezentowanemu przede wszystkim w Niemczech przez koncepcję Karla Pawka, dla którego fotografia miała być środkiem poznania (*Erkenntnismittel*) o znaczeniu społecznym związanym z niepisanim programem politycznym socjalizmu, a według jego krytyków – komunizmu, nie zaś z programem polegającym na przeobrażeniu fotograficznego medium. Swoją teorię Pawek przedstawił m.in. w tekście *Die neuen Dimensionen der Fotografie*<sup>59</sup>. Najważniejszy w tej koncepcji jest fotografowany obiekt, abstrahując w tym przypadku od jego treści ideowej. Fotografowanie polegać miało na selekcji prowadzącej do wyabstrahowania motywu z życia i jego izolacji, co było oczywiście możliwością wynikającą z technicznego charakteru fotografii. Jest to pomysł wywodzący się z poglądów Henriego Cartiera-Bressona, Dorothei Lange i Homera Page'a, będący modernistyczną koncepcją dokumentu nazwanego później fotografią *life* lub *live*, w której akcentowano ruch postaci czy nawet całej sceny, w przeciwieństwie do statycznej koncepcji dokumentu, jak w zdjęciach Augusta Sandera. A więc w innej fotograficznej nowoczesności, proponowanej przez Pawka, nie było miejsca na tradycję awangardy czy nawet modernistyczną w formie grafizację obrazu.

Nowoczesność, według niemieckiego kuratora i teoretyka, miała polegać przede wszystkim na koncepcji reportażu społecznego upominającego się o prawa do demokratyzacji w walce o socjalizm, wolność dla kolonii; nie zawsze w zgodzie z obowiązującą polityką krajów kapitalistycznych, w tym przede wszystkim Stanów Zjednoczonych. Jego wystawy, np. *Kim jest człowiek* (1964), *W drodze do raju* (1973), *Dzieci tego świata* (1973) chętnie

<sup>58</sup> Zob. W. Kemp, *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1983, s. 83.

<sup>59</sup> Interpretację podaję za: W. Kemp, *Theorie der Fotografie III...*, dz. cyt., s. 122.

pokazywano także w Polsce. Zapraszał do wzięcia w nich udziału także polskich fotografów. Z dzisiejszego punktu widzenia program Pawka był bardziej programem politycznym niż stricte artystycznym. Z tego powodu określony został przez Ute Eskildsen jako realizm socjalistyczny, nie zaś fotograficzny<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> U. Eskildsen, „*Subjektive Fotografie*“ das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland [w:] „*Subjektive Fotografie*“. *Bilder der 50er Jahre*, San Francisco Museum of Modern Art, Museum Folkwang, Essen 1985, s. 13 (cat. of the exhib.).



ROZDZIAŁ IV

# **Praxis**

[ 1. ] **Zdzisław Beksiński – kryzys w fotografii i sztuce oraz próba wyjścia poza stadium fotografii artystycznej i awangardowej. W kierunku postmodernizmu**

[ 1a. ] **Zarys twórczości fotograficznej**

W 1956 roku Bronisław Schlabs nawiązał kontakt ze Zdzisławem Beksińskim, a na początku 1958 roku z Jerzym Lewczyńskim. Beksiński pisał: „Ogromnie spodobał mi się Pański [Schlabsa – przyp. K.J.] projekt stworzenia »grupy nowoczesnych« w fotografice polskiej, która jak dotychczas egzystuje na zasadzie »kochajmy się«. Do grupy takiej zgłaszam od razu swój udział. Naturalnie musiałyby być to grupa nie doktrynalna, lecz skupiająca wszystkich fotografików, którzy zamiast grzebania się w starych formach, pragną, eksperymentując w dziedzinie sztuki, odnaleźć się we współczesnym świecie”<sup>1</sup>.

Beksińskiemu bardzo podobało się zdjęcie Lewczyńskiego pt. *Ukrzyżowanie* zamieszczone w 1956 roku w „Fotografii” i zaproponował Schlabsowi przyjęcie go do nieformalnej grupy, która nigdy nie miała ściśle określonego programu. Myślano nawet o jej poszerzeniu, m.in. o Andrzeja Pawłowskiego i Marka Piaseckiego, z którym w końcu lat 50. nawiązano kontakt

---

<sup>1</sup> Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 30.12.1956. W latach 80. i 90. korzystałem z archiwum listów Schlabsa i Lewczyńskiego, które okazały się bardzo cennym materiałem historycznym. Dziwne jest, że do tej pory żadna instytucja, jak ZPAF czy Muzeum Historyczne w Sanoku, nie wydało drukiem tej okazałej korespondencji, która jest niezwykle ważnym materiałem źródłowym dla polskiej fotografii i sztuki awangardowej od lat 50. do początku 70., a także posłuży zrozumieniu mechanizmów życia artystycznego, jakie panowały w czasach PRL-u. Należy zaznaczyć, że Muzeum w Gliwicach wydało książkę *Zdzisław Beksiński. Listy do Jerzego Lewczyńskiego*, opracowała i wstępem opatrzyła Olga Ptak, Gliwice 2014.

towarzystwo-artystyczny<sup>2</sup>. Ale ostatecznie do tego nie doszło. Nieformalna grupa działała do początku lat 60. Nigdy nie nastąpiło jej formalne powołanie ani rozwiązanie.

Wszyscy trzej wymienieni przeze mnie fotograficy: Beksiński, Lewczyński i Schlabs, brali udział w 1957 roku w ekspozycji pod tytułem *Krok w nowoczesność* przygotowanej przez Schlabsa w Poznaniu pod patronatem Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego<sup>3</sup>. Wówczas jeszcze nie działali jako grupa twórcza. Oprócz przyjaźni łączyły ich wspólne zainteresowania surrealizmem i abstrakcją, a w przypadku Beksińskiego i Schlabsa stopniowe przechodzenie do rozwiązań malarskich, które – co jest istotne – pokazywali zawsze oddzielnie, separując fotografię od malarstwa. Wynikało to z braku określonej świadomości oraz postulowanej przez krytykę w tym czasie niezależności i autonomiczności poszczególnych dyscyplin artystycznych, wśród których pozycja malarstwa była niekwestionowana.

Warto wspomnieć, że po II wojnie światowej akademie, a także profesjonalni plastycy, a przede wszystkim malarze, z nieufnością podchodzili do zajmujących się malarstwem fotografów. Zaś członkowie ZPAF-u, w tym głównie Rada Artystyczna decydująca o przyjmowaniu nowych osób, z podejrzliwością odnosili się do działalności malarskiej i pozafotograficznej młodych adeptów związku<sup>4</sup>.

W licznych artykułach na temat twórczości Beksińskiego opisywano przede wszystkim jego dokonania na polu malarstwa. Tylko nieliczni pisali o uprawianej przez niego w latach 1953–1960 fotografii. Należeli do nich m.in.: Urszula Czartoryska, Juliusz Garztecki, Jerzy Olek i Adam Sobota, którzy wysoko

<sup>2</sup> Z. Beksiński w liście do B. Schlabsa (Sanok 16.01.1958) pisał: „[...] nie wiem tylko, czy Pawłowski będzie chciał z nami wystawiać. Uważa się pewnie za coś lepszego, tak wiekiem, jak i urzędem oraz doświadczeniem”.

<sup>3</sup> Używam terminu „fotograficy”, gdyż w drugiej połowie lat 50. Beksiński i Lewczyński byli członkami Związku Polskich Artystów Fotografików, który w tych latach był najważniejszym związkiem artystyczno-zawodowym programowo umożliwiającym uprawianie sztuki fotografii. Najpóźniej członkiem ZPAF-u został Schlabs, bo w 1962 roku. Poza tym byli oni także członkami teoretycznie bardziej amatorskich stowarzyszeń, jakimi były Gliwickie Towarzystwo Fotograficzne (Lewczyński) i Poznańskie Towarzystwo Fotograficzne (Schlabs).

<sup>4</sup> Takie stanowisko wynikało co najmniej z dwóch powodów: a) dążenia do jak najdalej posuniętej autonomii poszczególnych dziedzin i dyscyplin artystycznych, w tym także fotografii; b) emancypacji fotografii przechodzącej po raz kolejny w swej historii od twórczości nieartystycznej, wynikającej z tzw. rzemieślniczej fotografii zakładowej, do formuły fotografii sztuki (*art photography*). W 1958 roku w czasie komisji kwalifikacyjnej w Warszawie, decydującej o przyjęciach nowych członków do ZPAF-u, takie zastrzeżenia zgłoszono do plakatowej i kolażowej pracy Lewczyńskiego *Plakat reklamowy* (1957), (na podstawie informacji udzielonej K. Jureckiemu przez J. Lewczyńskiego w marcu 2005 roku). O buncie estetycznym nieformalnej grupy Lewczyński, Beksiński i Schlabs wobec piktorializmu ZPAF-u i PTF-u mówił Lewczyński w wywiadzie z K. Jureckim [w:] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, Łódź 2003.

ocenili działalność Beksińskiego w tej dyscyplinie artystycznej<sup>5</sup>. Podsumowaniem dla uznania fotograficznej twórczości Beksińskiego był udział jego prac na prestiżowej ekspozycji *Europa. Europa. Wiek awangardy w Europie Środkowo-Wschodniej*, która odbyła się w 1994 roku w Bundeskunsthalle w Bonn<sup>6</sup>. Inni, np. Wojciech Kiciński, Lech Grabowski, a szczególnie Alfred Ligocki, uważali jego twórczość fotograficzną za „błędne drogi nowoczesności” i zarzucali mu inspiracje malarstwem<sup>7</sup>. Niekiedy jednak Kiciński, Grabowski, a nawet Ligocki dostrzegali w zdjęciach Beksińskiego wiele innowacji. Takie swoiste rozdwojenie w ocenie (świadczące o braku sprecyzowanej koncepcji teoretycznej),

<sup>5</sup> Por.: U. Czartoryska, *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5; też: *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965, s. 86; J. Olek, *Penetracje fotograficzne*, Wrocław 1975; A. Sobota, tekst bez tytułu [w:] *Zdzisław Beksiński. Fotografie. Twórczość z lat 1953–1959*, BWA, Kłodzko 1991 (kat. wyst.); tegoż, *Polska fotografia artystyczna 1945–1984*, CBWA, Warszawa 1984 (kat. wyst.); tegoż, *Polska fotografie hledání 1955–1984* [w:] *Polská fotografie*, Uměleckoprůmyslové Muzeum, Praha 1986 (kat. wyst.); tegoż, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1993 (kat. wyst.). Była to najważniejsza historyczna prezentacja dorobku z lat 50. wraz z próbą rekonstrukcji pokazu zamkniętego „Antyfotografia” oraz z malowanymi w tych latach przez nich obrazami, a w przypadku Beksińskiego także z rzeźbami, które znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zob. także: K. Jurecki, *Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960*, „Fotografia” 1987, nr 1; tegoż, *Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej lat 50-tych oraz Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego* [w:] *Materiały spotkań „Fotografowie filozofujący” i „Fotografowie własnych dróg”*, Warszawa 1987 (biuletyn ZPAF); tegoż, *Malarstwo a fotografia w twórczości Zdzisława Beksińskiego* [poprawiona wersja tekstu z 1987 roku] oraz *Między postawą awangardową a postmodernizmem* [w:] *Zdzisław Beksiński od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993 (kat. wyst.); A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, BWA, Bielsko-Biała 2004. Książka Soboty zawiera bardzo wiele interesujących analiz dotyczących twórczości Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa. Obok pozycji U. Czartoryskiej *Przygody plastyczne fotografii* stanowi najbliższe mojej pracy interpretacje na temat istoty, wartości i osiągnięć nowoczesnej fotografii polskiej.

<sup>6</sup> Zaprezentowano trzy prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu: *Gorset sadysty* oraz zestawy *Delegat* i *Szczur*. We wcześniejszych najważniejszych ekspozycjach fotografii polskiej w ICP w Nowym Jorku w 1979 roku (*Fotografia polska; Featuring Original Masterworks from Public and Private Collections in Poland, 1839–1945, and a Selection of Avant-Garde Photography, Film and Video from 1945 to the Present*) oraz w jej wersji prezentującej wiek XX w Centrum Pompidou w Musée National d'Art Moderne w 1981 roku (*La photographie polonaise 1900–1981*) nie pokazano zdjęć Beksińskiego, choć autorka wstępów dotyczących fotografii awangardowej, U. Czartoryska w tekście *Twentieth Century Experimentation* [w:] *Fotografia polska: Featuring Original Masterworks...* (s. 38) pisała o dużym znaczeniu fotografii Beksińskiego, który korzystał ze zdjęć rodzinnych i anonimowych. Podobnie w artykule *Photographie d'avant-garde en Pologne* (s. 25), [w:] *La photographie polonaise 1900–1981* Czartoryska dokonała trafnej charakterystyki prac Beksińskiego, akcentując użycie w zestawach fotografii kryminalnych, medycznych i amatorskich. Fotografie Beksińskiego pokazane zostały również na ekspozycji poświęconej problemowi awangardy fotograficznej rozwijającej się od około 1955 roku po lata 80. Na wystawie *Polská fotografie* (Praga 1986) przygotowanej przez A. Sobotą cenzura czechosłowacka zmieniła tytuł ekspozycji, który miał odnosić się do fotografii nowoczesnej i awangardowej [na podstawie informacji od A. Soboty z 1992 roku].

<sup>7</sup> Por.: L. Grabowski, *Błędne drogi nowoczesności*, „Fotografia” 1958, nr 9 [artykuł poświęcony wystawie w Galerii Krzywe Koło]; W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9, gdzie autor słusznie łączył poszukiwania Beksińskiego, Lewczyńskiego i Schlabsa z buntem przeciw reportażowi (s. 426); A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 12.

widoczne szczególnie jaskrawo u Ligockiego, spowodowane było uznaniem przez niego reportażu, odnoszącego wówczas sukcesy w całej Europie, za najbardziej odpowiednią drogę dla rozwoju sztuki fotograficznej<sup>8</sup>.

Beksiński między 1956 a 1960 rokiem był aktywnym członkiem ZPAF-u, uczestnikiem ogólnopolskich i zagranicznych wystaw. Ostatni raz zaprezentował swe zdjęcia na wystawie w Kolonii w 1961 roku w Deutsche Gesellschaft für Photographie wraz z Lewczyńskim, Schlabsem i Piotrem Janikiem, którego udział był wynikiem pozakulisowego działania<sup>9</sup>. Krytyka niemiecka łączyła dokonania Polaków z ideami Ottona Steinerta i pisała o nich jako o „subiektywnych z Polski”<sup>10</sup>.

Początki zainteresowania Beksińskiego fotografią w stylu piktorialnym (Jan Bułhak, Tadeusz Wański) sięgają 1951 roku, kiedy studiował architekturę na Politechnice Krakowskiej, którą ukończył rok później. Bardziej dojrzała twórczość rozpoczęła się w 1953 roku<sup>11</sup>. W latach 1957–1959 powstały najbardziej interesujące prace wyrosłe na gruncie zainteresowań surrealizmem. W 1952 roku po ukończeniu studiów w Krakowie Beksiński powrócił do rodzinnego Sanoka. Nakaz pracy i względy osobiste nie pozwoliły mu podjąć próby zrealizowania jego zamierzeń, czyli przystąpienia do egzaminów wstępnych na studia reżyserii w szkole filmowej w Łodzi<sup>12</sup>.

Mimo obowiązującego w pierwszej połowie lat 50. kanonu socrealistycznego, Beksiński (w przeciwieństwie do Lewczyńskiego i Schlabsa) nie uległ jego wpływom. Co więcej, także później był przeciwnikiem tego rodzaju twórczości, o czym wielokrotnie pisał w listach do Schlabsa i Lewczyńskiego. Starając się o przyjęcie do ZPAF-u, którego był członkiem w latach 1957–1963, wykonywał zdjęcia w manierze piktorialnej, przypominające nastrojowe prace Tadeusza Wańskiego, ale trochę bardziej unowocześnione. Mimo rozmiękczo-

<sup>8</sup> Takie stanowisko zajął po rezygnacji z propagowania realizmu socjalistycznego w artykułach publikowanych od drugiej połowy lat 50. aż po lata 80. XX wieku, czego podsumowaniem były dwie książki Ligockiego: *Fotograficzne penetracje* (Kraków 1979; zwł. rozdział *Refleksje o wystawie Karla Pawka*) oraz *Czy istnieje fotografia socjologiczna?* (Kraków 1986).

<sup>9</sup> W kolejnej części pracy pt. *Polska recepcja „fotografii subiektywnej”* starałem się wyjaśnić, jak doszło do prezentacji prac Janika na prestiżowej ekspozycji w Kolonii w 1961 roku.

<sup>10</sup> H. Held, *Subjektive Fotografie aus Polen*, „Deutsche Zeitung” 1961, nr 97.

<sup>11</sup> Ich nazwiska pojawiają się w liście Beksińskiego do Schlabsa (Sanok, 10.01.1958), w którym czytamy: „Ciekaw jestem, jak się spodobają moje zdjęcia w ZPAF[ie] [...] Dałem 39 prac starych (takie rozmaite Wańskie i Bułhaki, jakie i Ty swego czasu robiłeś) oraz 93 prace nowsze z ostatnich 2 lat”. Taki bardzo szeroki zestaw przedstawił prawdopodobnie Beksiński na komisji okręgowej w czasie wstępowania do Okręgu Krakowskiego ZPAF.

<sup>12</sup> Informacja uzyskana przez autora od Beksińskiego podczas rozmowy przeprowadzonej w marcu 1986 roku w jego mieszkaniu w Warszawie.



nego obrazu stosował duże zbliżenia ukazujących przedmiotów<sup>13</sup>. Należy w tym przypadku dopatrywać się wpływów bardziej nowoczesnej fotografii z kręgu Nowej Rzeczowości, której oddziaływanie zaznaczyło się w latach 30. nawet wśród piktorialistów.

Pierwsze zachowane zdjęcia w formacie wystawowym, do których z pewnością przywiązywał znacznie większą wagę niż do wykonywanej trochę wcześniej fotografii o charakterze piktorialnym i rodzinnym (*W Tatrach*), pochodzą z 1953 roku (*Jean Arp*)<sup>14</sup>. Są to najczęściej portrety wykonane z tzw. żabiej perspektywy, z padającym od tyłu światłem. Z pewnością powstały z inspiracji filmem. Beksiński, mieszkając na dalekiej prowincji, w Sanoku, poszukiwał w samotności własnego indywidualnego stylu artystycznego, w czym w końcu lat 50. pomogła mu z pewnością znajomość ze znanym krytykiem sztuki Januszem Boguckim z Krakowa, z którym pozostawał w kontakcie; podobnie zresztą jak mieszkający w Poznaniu Schlabs. Boguckiego, jako wpływowego krytyka „Plastyki”, bardziej niż fotografia interesowała ich twórczość plastyczna, którą starał się promować<sup>15</sup>.

Fotograficzna działalność Beksińskiego rozwijała się w kilku określonych kierunkach. Najważniejszym z nich był ekspresjonizm widoczny w portretach, które charakteryzują się śmiałym kadrowaniem, „cięciem” portretowanej

<sup>13</sup> Tego typu fotografie znajdowały się w teczce personalnej Beksińskiego w archiwum ZG ZPAF w Warszawie (pl. Zamkowy 8) podczas kwerendy, jaką przeprowadziłem w 1986 roku. W maju 2011 roku od prezes ZPAF Jolanty Rycerskiej dowiedziałem się, że prace Beksińskiego zaginęły, gdyż nigdy nie były zinwentaryzowane.

<sup>14</sup> Wszystkie najważniejsze oryginalne fotografie Beksińskiego (*vintage prints*), poza zbiorami prywatnymi, znajdują się w Dziale Fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Przekazane zostały w darze przez autora wraz z innymi wczesnymi pracami: obrazami i rzeźbami, w momencie jego przeprowadzki z Sanoka do Warszawy, która nastąpiła w 1977 roku. Było to jedyne polskie muzeum, jakie zgodziło się wówczas przyjąć w darze całą wczesną twórczość tego interesującego artysty. Muzea nie chciały wówczas przyjmować do swych zbiorów fotografii, a dla Beksińskiego były to ważne prace.

<sup>15</sup> Pomimo swych wszechstronnych zainteresowań różnymi gatunkami artystycznymi Bogucki, znany krytyk sztuki związany z Grupą Krakowską, promował głównie malarstwo nowoczesnych, ale nie w dogmatycznym sposób. Świadczy o tym m.in. jego niechętny stosunek do krakowskiej *Wystawy sztuki nowoczesnej* z przełomu 1948 i 1949 roku (J. Bogucki, *Miejsce opuszczone przez dzięcioła, czyli sztuka majaczenia i dyscypliny*, „Odrodzenie” 1949, nr 5, s. 3). Interesowała go promocja malarstwa, w przypadku Beksińskiego pokazanego na *III Wystawie sztuki nowoczesnej* (1958 rok) wraz z przełomowym w jego karierze pokazem w Starej Pomarańczarni, w Galerii CAPRA w Warszawie z 1964 roku, a nie fotografii Beksińskiego i Schlabsa zaprezentowanych na ekspozycji z okazji Kongresu AICA. Tekst Boguckiego poświęcony Beksińskiemu, mimo wielu trafnych spostrzeżeń i analiz, nie porusza problemu znaczenia fotografii dla jego całej sztuki. Podobnie jak tekst o B. Schlabsie (maszynopis był w posiadaniu Schlabsa w latach 80.) napisany do katalogu wystawy przygotowanej przez Steinerta w Niemczech. Bogucki przedstawił w nim głównie jego malarstwo materii, w mniejszym zaś stopniu fotografię. Pisał: „[...] jest on dziś uczestnikiem najbardziej interesującego spośród ruchów współczesnej polskiej awangardy (myślę tu o kierunku łączącym pewne cechy ekspresyjnego malarstwa bezprzedmiotowego oraz poszukiwań strukturalnych z tendencją do tworzenia obrazu-przedmiotu”.

twarzy od góry, dołu, czasem z boku (*Studium, Portret Heleny*). Są one kontynuacją tradycji nowej fotografii z lat 20. i 30.; kojarzą się z jednej strony z tradycją surrealizmu, a z drugiej z konstruktywizmem w wersji Aleksandra Rodczenki. Zabiegi Beksińskiego były świadomą reakcją na estetykę reportażu i tradycyjną fotografię artystyczną, której ostoją organizacyjną w drugiej połowie lat 50. był ZPAF. Miały one w swym zamierzeniu niweczyć zasadę złotego podziału i ogólnie przyjęte kanony w dominującej wówczas estetyce polskiego piktorializmu, jak też w fotografii reportażowej.

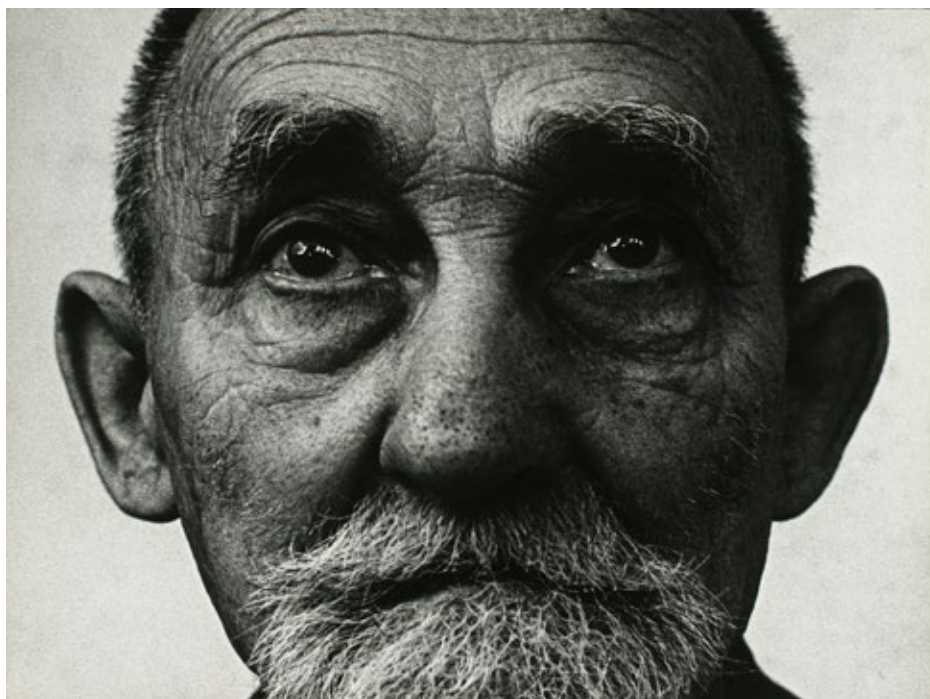
W niektórych portretach ekspresjonizm został szczególnie podkreślony, dochodząc do werystycznego naturalizmu (*Chwila, Stefan S.*), w czym można się także dopatrywać przejawów oddziaływania filozofii egzystencjalizmu propagowanej po II wojnie światowej we Francji m.in. przez Jeana-Paula Sartre'a, popularnej także w Polsce<sup>16</sup>. Chętnie eksponowane przez Beksińskiego defekty skóry, zmarszczki, podkrążone oczy podkreślają trud codziennego życia, ciężką egzystencję szarego człowieka, powszechnie utożsamianego z prowincją i zacofaniem cywilizacyjnym. Portretowane twarze, mimo niezwykłego wyrazu osiągniętego prostymi środkami artystycznymi, nic nie tracą na swej autentyczności. Bardzo ważną rolę odgrywa w tych zdjęciach światło, a właściwie reżyserowanie nim. Za jego pomocą Beksiński aranżował niesamowite przedstawienia, czasami oświetlając tylko czoło portretowanego (*Stary*), kiedy indziej pół twarzy (*Chłopiec*).

Innym razem z ciemnego tła wyłania się mocno oświetlona głowa. Najbardziej wartościowe pod względem artystyczności wydają się portrety – szare, prawie ciemne, na takim samym tle, świadomie ukazujące brzydotę portretowanego (np. *Stefan S.*). W takim sposobie ekspresjonistycznego przedstawiania twarzy jego twórczość zapowiada styl Krzysztofa Gierałtowskiego rozwijany od końca lat 60. XX wieku.

Ten rodzaj portretu, skłaniający się ku ekspresjonizmowi, ma swą tradycję w historii fotografii. Podobne efekty głęboko psychologicznego portretu, choć nie tylko o ekspresjonistycznym wymiarze, osiągnął Szwajcar Helmar Lerski w albumie *Köpfe des Alltags*<sup>17</sup>. Beksińskiego w większym stopniu interesował

<sup>16</sup> Interesujący i zagadkowy tytuł *Stefan S.* odnosił się do ówczesnego kierownika Muzeum Historycznego w Sanoku – Stefana Zbigniewa Stefańskiego. Beksiński fotografował w Sanoku, niewielkim mieście, ale zdjęcie wykonane jest bardzo specyficznie, gdyż ukrywa tożsamość portretowanego. Z tego powodu jego oryginalne prace z lat 50. są wyjątkowe pod względem technicznym o charakterze *unicum*. Tym terminem Walter Benjamin określał pierwsze dagerotypy. Por.: W. Benjamin, *Mala historia fotografii* [w:] *Walter Benjamin. Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 127.

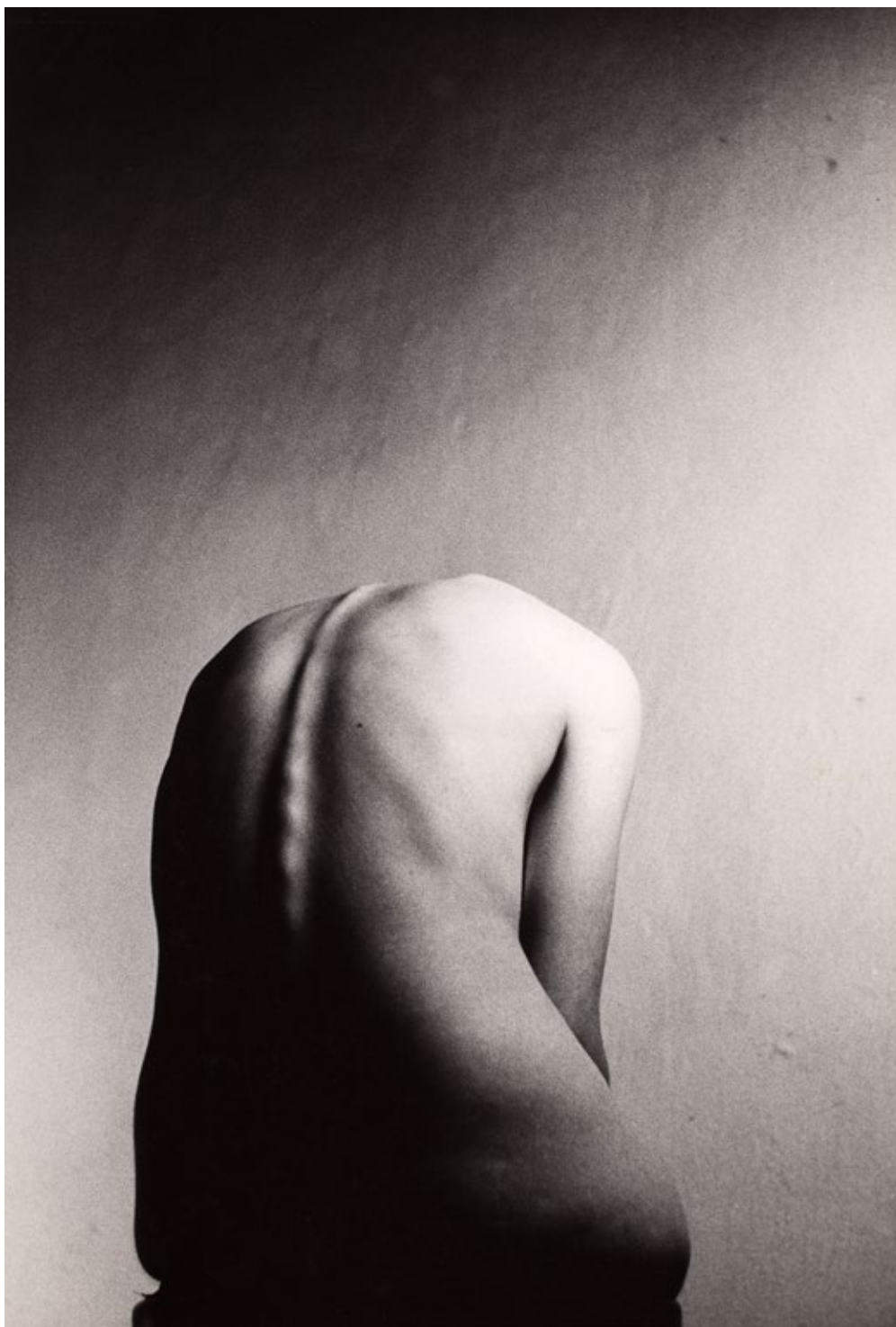
<sup>17</sup> H. Lerski, *Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen*, Berlin 1931. Fotografie Lerskiego, podobnie jak portrety Beksińskiego o realistyczno-ekspresjonistycznym wyrazie i charakterystycznym oświetleniu



**Zdzisław Beksiński**, *Chwila*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrowa, 36,5 × 28,7 cm  
Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu



**Zdzisław Beksiński**, *Strefa*, 1957, fotografia żelatynowo-srebrowa, 26,5 × 37,8 cm  
Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu



**Zdzisław Beksiński**, *Studium*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrowa, 38,1 × 23,2 cm  
Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

efekt niesamowitości przedstawienia, bliski surrealistycznej nierealności, mogący stać się także określoną wizją wylaniającą się z podświadomości, do której pokładów programowo się odwoływał. Wkrótce Beksiński zauważył problem innego rodzaju: czy tego typu kreację można rozwijać w fotografii, która z racji swojego dokumentaryzmu stwarza różnego rodzaju ograniczenia medialne wobec sfery imaginacyjnej będącej jego zasadniczym przesłaniem w sztuce? W związku z tym w fotografii zdiagnozował kryzys, który starał się przezwyciężyć za pomocą innego rodzaju rozszerzonej koncepcji twórczej rozwijanej w zestawach.

Niekiedy prace nabierały bardziej metaforycznego wyrazu, inspirowanego efektami formalnymi malarstwa i fotografii surrealistów. Beksiński przejął na własny użytek niektóre z ważnych założeń doktryny ciągle modyfikowanej przez André Bretona, z wielką rolą wyobraźni jako podstawowej formy aktywności twórczej. Należy jednak podkreślić, że oczywiście w pełnym znaczeniu tego słowa surrealistą nie był, ponieważ znał tylko niektóre założenia światopoglądu surrealistycznego<sup>18</sup>. Raczej udawało mu się osiągnąć podobny stan ducha artystycznego, co w konsekwencji powodowało powstanie określonej surrealistycznej wizji.

Właśnie surrealizm i ekspresjonizm są podstawowymi wyróżnikami jego całej twórczości. Niekiedy nie można ich od siebie oddzielić, ponieważ są związane w nową, niepowtarzalną jakość estetyczną.

Surrealizm przeniknął do jego fotografii m.in. za pośrednictwem zdjęć inscenizowanych (tj. reżyserowanych) przez Salvadora Dalego, które mocno oddziaływały na twórczość Beksińskiego<sup>19</sup>. Podobnie jak Dalí, korzystał on w swych pracach, a właściwie w rodzaju *photography as performance*, z różnych akcesoriów (drutów, sznurków) – jedna z najciekawszych prac nosi tytuł *Gorset sadysty* (1957) – „[...] w celu wyrażenia pewnych pokutujących w nadświadomości stanów”<sup>20</sup>. Należy pamiętać, że Beksiński pragnął zostać

---

tworzyć, korzystały z doświadczeń i osiągnięć nowej fotografii. Co istotne, zdjęcia Lerskiego reprodukowane były w „Fotografii” (1958, nr 11) obok tekstu Beksińskiego *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*.

<sup>18</sup> K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.

<sup>19</sup> Beksiński, oprócz znajomości malarstwa Dalego, znał także kilka jego fotografii, ale trudno określić które. Z opisu zachowanego z jego listu do Schlabsa wynika, że mogły to być wczesne prace: *Costume pour* (1939), *Le phénomène de l'extase* (fotomontaż, 1933) lub *Le rêve de Vénus* (1939) z przedstawieniem kobiety obłożonej ślimakami i wodorostami, co było zapisem akcji o charakterze zbliżonym do performance'u czy happeningu.

<sup>20</sup> Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 24.10.1957. Beksiński zbliżył się tylko do fotograficznego performance'u. Poszukiwał nowego rodzaju fotografii, nie zaś rejestracji ulotnego działania plastycznego, jakim

reżyserem filmowym, a nie mogąc tego zrealizować, zajął się fotografią. Z tych powodów bardzo ważną rolę przywiązywał do inscenizowania zdjęć, stając się w rezultacie, podobnie jak Aleksander Krzywobłocki ze swymi pracami z lat 20. i 30., jednym z prekursorów tendencji rozwiniętych w latach 60. i 70., takich jak *body art* czy *staged photography*, będącej najważniejszym kierunkiem fotografii artystycznej w drugiej połowie lat 80. i na początku lat 90. XX wieku. Najbliższy postawie Beksińskiego, zbliżającej się do intermedializmu, jest *body art*, ponieważ w jego realizacjach zawarty jest moment cierpienia, a nawet bólu, ale nie okrucieństwa, co różni postawę Beksińskiego np. od akcjonistów wiedeńskich, Chrisa Burdena czy Orlan.

*Gorset sadysty*, jedna z najważniejszych prac artysty, przedstawia kobietę obwiązaną kilkadziesiąt razy sznurkiem mocno oplatającym ciało, co sprawia wrażenie cierpienia. Kobieta i jej ciało sprowadzone zostały do funkcji mięsa, przypominają obwiązaną balerona, przeznaczony przede wszystkim do konsumpcji. Podobnym efektem operuje inna jego praca (bez tytułu). Tym razem sznurek zastąpiony został drutem, a efekt cierpienia stwarza połączenie drucianej konstrukcji ze stojącą dalej modelką<sup>21</sup>. Mamy tu dodatkowo do czynienia z zamierzoną manipulacją wewnątrzobrazową wykorzystującą możliwości iluzoryczności medium fotograficznego, które ukazuje wymagowaną sytuację<sup>22</sup>.

Cechą charakterystyczną niektórych zdjęć Beksińskiego jest widoczna świadoma aranżacja i reżyseria, a nawet scenograficzna teatralizacja portretowanej osoby za pomocą różnych, najczęściej prostych akcesoriów, takich jak maseczka kosmetyczna, bandaż czy sznurek.

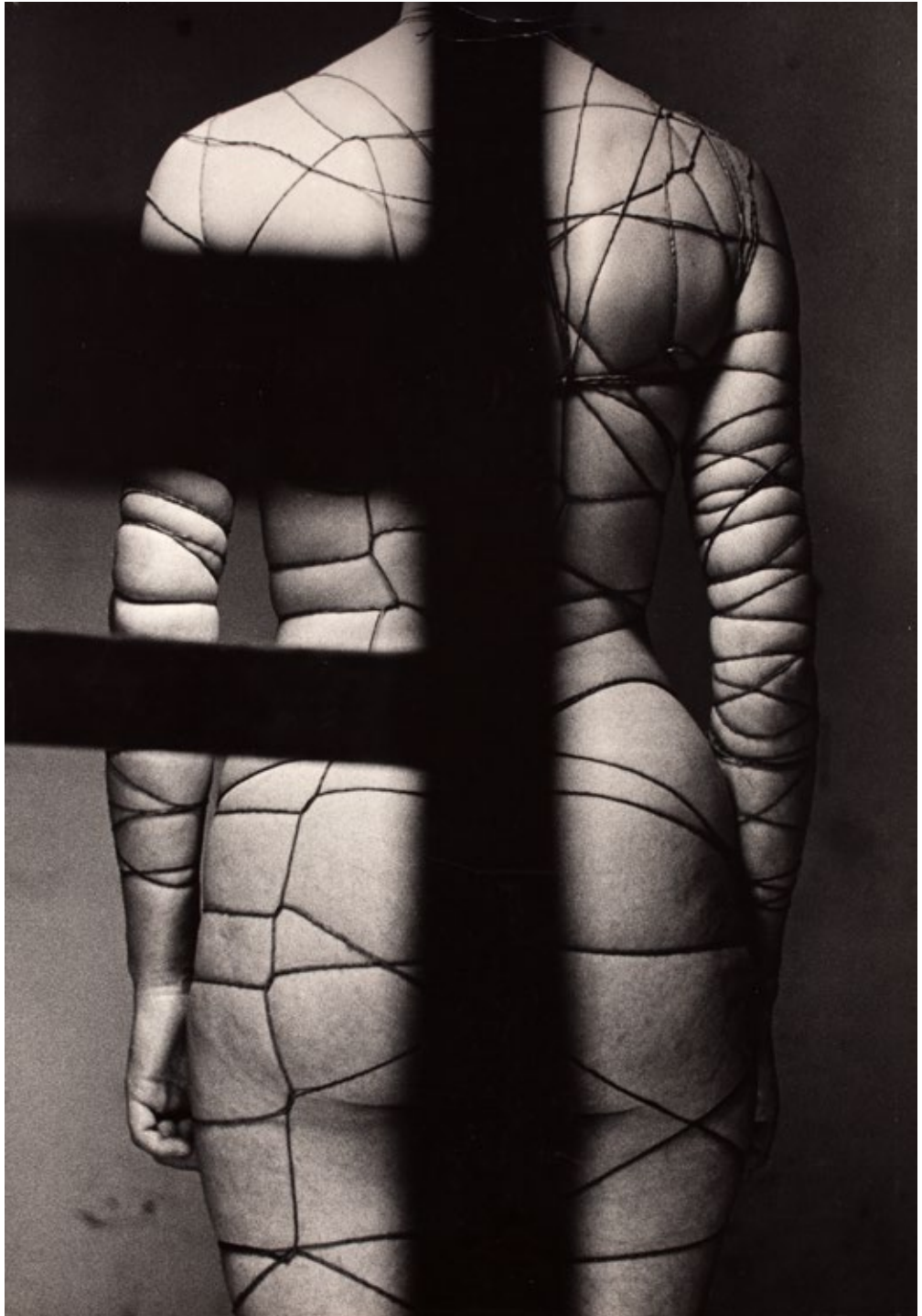
Bardzo interesująca w tym kontekście jest indywidualna wystawa prac Hansa Bellmera z 1983 roku – artysty blisko związanego z kręgiem francuskich surrealistów – która miała miejsce w Centrum Pompidou w Paryżu. Przedstawiono na niej m.in. serię zdjęć portretowych z drugiej połowy lat 50. (cykl *Unica*) ukazujących jego modelkę i przyjaciółkę – artystkę Unicę Zürn. Zdjęcia Bellmera, co znamienne, operują bardzo podobnymi rozwiązaniami

---

był performance, co różni go zdecydowanie od późniejszego nurtu w sztuce neoawangardowej rozwijanego od końca lat 60. (por.: *Photography as performance: message through object & Picture*, Photographers Gallery, London 1986, cat. of the exhib.).

<sup>21</sup> Ta ważna praca Beksińskiego w oryginale była zamieszczona w każdym katalogu, obok dwóch innych oryginalnych prac: *Fotogramu* Schlabsa i *Ukrzyżowania* Lewczyńskiego, przy okazji wystawy w galerii Krzywe Koło w Warszawie. Zapewne każdy z artystów decydował sam, jaka fotografia znajdzie się w tym prestiżowym wydawnictwie.

<sup>22</sup> Tego rodzaju prace są rzadkością w historii fotografii. Pojawiły się dopiero w latach 80. i 90. XX wieku. W Polsce najważniejszym artystą, który stosuje tego rodzaju rozwiązania optyczne, jest Grzegorz Przyborek.



**Zdzisław Beksiński**, *Gorget sadysty*, 1957,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 48 × 33 cm  
Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu



formalnymi, jak wspomniany już *Gorget sadysty*<sup>23</sup>. Zarysowują się tutaj dwie możliwości interpretacyjne. Pierwsza, mniej prawdopodobna, sprowadza się do incydentalnego stworzenia podobnej obsesyjnej pracy przez polskiego artystę. Zresztą zdjęcia z podobnym motywem, przedstawiające obwiązaną twarz, znane są już z okresu międzywojennego. Niektóre pochodzą z kręgu surrealizmu francuskiego, inne z czeskiego (Václav Zykmond, *Autoportrét*, 1936). Druga interpretacja, bardziej wiarygodna, jest taka, że Beksiński znał pracę czy kilka zdjęć z cyklu *Unica*, które były kilka razy drukowane we francuskich i angielskich czasopismach już od końca lat 50.

Interesujące jest to, że w odkrytych po śmierci Beksińskiego zdjęciach z domowego archiwum, opublikowanych w autorskim albumie Wiesława Banacha *Foto Beksiński*, znajduje się kilka innych ujęć motywu nazwanego *Gorgetem sadysty*<sup>24</sup>. Beksiński zawsze wykonywał kilkadziesiąt prób, fotografując w podobnych ujęciach. Tym razem eksperymentował za pomocą silnego oświetlenia ciasno owiniętej sznurkiem modelki, którą była jego żona – Zofia. Ważne jest, że jako ostateczną pracę wybrał i wystawiał zdjęcie, w którym erotyzm został zminimalizowany w wyniku dodania motywu drabiny. Uzyskał efekt wywołujący wrażenie podglądania intymnej sytuacji z elementem bliżej nieokreślonego zagrożenia, jak z filmowego horroru.

Zainteresowania surrealizmem, a precyzując – niektórymi jego aspektami, widoczne są także w portretach i pejzażach (*Krajobraz*) czy np. w pracy bez tytułu przedstawiającej twarz człowieka pozbawionego własnego konturu, gdzie zaciera się granica między bielą twarzy i tła, podobnie jak w portrecie żony (*Maska*) ukazującym twarz z zamkniętymi oczami, z nałożoną maseczką kosmetyczną, która nadaje zdjęciu szczególnego wyrazu<sup>25</sup>. W innej ciekawej

<sup>23</sup> Por.: *Hans Bellmer photographie*, Centre Georges Pompidou, Paryż 1983, s. 117–126 (kat. wyst.).

<sup>24</sup> W. Banach, *Foto Beksiński*, wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2011. W albumie tym, obok prac mało znanych, gdyż traktowanych przez Beksińskiego marginalnie, wykonywanych w czasie studiów lub zaraz po powrocie do Sanoka, znajdują się studia niezrealizowanych zestawów z około 1959 roku (tytuły: 1. *Groteska*, 2. *Fuga*, 3. *Temat z wariacjami*, 4. *Spektakl*) oraz dokumentacja szkiców powstałych przy realizacji prac: *Nóż* i *Kołysanka*. Zestaw pt. *Dno* pierwotnie miał tytuł *Odlot anioła*. Publikowanie bardzo dużej liczby prac nieskończonych, niezrealizowanych, wraz z tymi najciekawszymi, jakie Beksiński ofiarował Muzeum Narodowemu we Wrocławiu w latach 70., spowodowało, że pozornie zmienił się ostateczny wyraz jego twórczości na zdecydowanie bardziej piktorialny i tradycyjny, z czym nie można się zgodzić, ponieważ był twórcą świadomie odzgującym się w dojrzałej twórczości od tak interpretowanej fotografii.

<sup>25</sup> Zdjęcie to ważne jest też z innego powodu – gest zamkniętych oczu znany był z wielu prac Man Raya, ale także polskiego piktorializmu z lat 30. (Henryk Hermanowicz, *Woman with Closed Eyes*, 1937, w zbiorach ICP w Nowym Jorku; Edward Hartwig, *Portret aktorki lubelskiej Tamary Pasłowskiej*). Ten typ fotografii wyrażającej aspekt snu, śmierci, ale przede wszystkim erotyzmu, czyli „konwulsyjnego piękna”, pochodzi z fotomontażu Man Raya i René Magritte'a *Nie widzę (kobiety) ukrytej w lesie*, opublikowanego w „La Révolution surréaliste” 1929, nr 12. Por.: R. Passeron, *Surrealizm*, tł. E. Romkowska, Warszawa 2002, s. 76.



realizacji, będącej prekursorską w stosunku do body artu, dość podobną rolę pełni bandaż, spod którego wyłaniają się zarysy twarzy.

Z surrealizmem łączą się także liczne eksperymenty z wielokrotnymi odbiciami twarzy i rąk w lustrach, w których kawałkowane ciało traci swą realność i naturalność, najczęściej stając się uabstrakcyjnym motywem. Dużą rolę w tym momencie pełni przywoływana wyobraźnia i iluzyjność zawarta w magiczności lustra. Można tylko przypomnieć, że podobne eksperymenty chętnie przeprowadzano w okresie międzywojennym (m.in. Aleksander Krzywobłocki, Herbert List) w kręgach artystycznych bliskich surrealizmowi. Wiązało się to z badaniem granic własnej tożsamości i osobowości (Witkacy, Marcel Duchamp) oraz rozważaniem na temat iluzji przedstawiania, ich wzajemnych relacji, które np. mogły ulec komasacji i nabrać nowych cech związanych z tajemnicą i nieprzenikliwością, które próbowano jednak pokonać<sup>26</sup>.

Monika Faber w artykule *Das Innere der Sicht* zamieszczonym w katalogu ekspozycji o tym samym tytule, poświęconej fotografii surrealistycznej lat 30. i 40. XX wieku, która odbyła się w 1988 roku w Wiedniu, zwróciła uwagę, że dla twórców związanych z nadrealizmem lustro było różnorodnie traktowanym motywem – rekwizytem uzmysławiającym najczęściej zamiar, możliwość istnienia w danym obrazie różnych poziomów interpretacyjnych albo fragmentów odbieranych na zasadzie obrazu w obrazie (np. fotografia Herberta Lista *Lykabettos*, 1937), w którym ukryta jest idea – „przejdź przez lustro” („*Geh durch den Spiegel*”)<sup>27</sup>. Zdaniem Faber magiczność obrazu związanego z sugestią lustra, podjęta przez surrealistów, przejęta została z książki *Alicja po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, literata i bardzo interesującego fotografa dzieci, o wyjątkowym w drugiej połowie XIX wieku perwersyjnym nastawieniu wobec poruszanego tematu<sup>28</sup>.

---

Autor tej pracy niewiele miejsca poświęca jednak fotografii i filmowi, koncentrując się głównie na rysie historyczno-teoretycznym oraz malarstwie jako zasadniczym środku wypowiedzi artystycznej.

<sup>26</sup> Symbolika lustra jako uwięzienia ma jeszcze romantyczną tradycję, do której później chętnie, ze zrozumiałych powodów, odwoływali się surrealiści (por.: H. Krukowska, *Nocna strona romantyzmu* [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974). W przypadku Witkacego kwestia ta jest bardziej skomplikowana. Artystę interesował również problem magii sobowótora (alter ego) i widmowości poza oczywistym aspektem zabawy, ale traktowanej w bardzo poważny sposób (por.: U. Czartoryska, *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Co robić po kubizmie?*, red. J. Malinowski, Kraków 1984; S. Okołowicz, *Przeciw Nicości* [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986).

<sup>27</sup> M. Faber, *Das Innere der Sicht* [w:] *Das Innere der Sicht*, Museum XX Jahrhundert, Wien 1989, s. 20 (kat. wyst.).

<sup>28</sup> Tamże. Taką tezę powtarzają także inni historycy fotografii. Por.: N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 75.



**Witkacy**, *Portret wielokrotny*, ok. 1917 (odbitka ok. 1945),  
fotografia stykowa, żelatynowo-srebrowa, 11,3 × 16 cm  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Pod koniec swej twórczości fotograficznej Beksiński fotografował lalki. Podejmował motyw rozwijany z niezwykłą wprost pasją i konsekwencją przez Marka Piaseckiego, a będący także kontynuacją eksperymentów wielu przedwojennych awangardzistów z kręgu surrealistycznego i nowej fotografii, ukazujących magiczność oraz tajemniczą siłę daleko wykraczającą poza dziecięcą zabawkę<sup>29</sup>. Przykładów dostarcza praktyka artystyczna chociażby Man Raya, Lászla Moholya-Nagya, Františka Povolnego, Wolsa i wielu innych. Mogła być ona również uosobieniem perwersyjnego erotyzmu graniczącego z pornografią, jednak realizowanego z potrzeby impulsu twórczego, nie zaś finansowego<sup>30</sup>.

#### [1b.] Beksiński a surrealizm. Kontekst Hansa Bellmera

Ten aspekt przekraczania wszelkich granic wyraża fotografia, a także grafiki i rysunki Bellmera, na którym, co interesujące, wielkie wrażenie wywarł ołtarz z Isenheim Matthiasa Grünewalda. Ręcznie kolorowane zdjęcia Bellmera formalnie powtarzają zasadę zbliżenia się do estetyki malarskiej, znaną już od dawna w fotografii XIX wieku, a stosowaną przez wspomnianego już Lewisa Carrolla. Prace niemieckiego artysty, jednego z najbardziej konsekwentnych surrealistów, po raz pierwszy zostały opublikowane wraz z jego tekstem w formie książeczki pt. *Die Puppe* (Karlsruhe, 1934) i powtórnie w surrealistycznym magazynie „Minotaur” (1935, nr 6), a następnie w formie książki pt. *La Poupee* (1936).

<sup>29</sup> Lalka interpretowana w bardzo szeroki sposób, od dziecięcej zabawki do roznegliżowanego manekina sklepowego, stała się ważnym tematem w fotografii lat 50. Dużo wskazuje na to, że zainteresowanie Beksińskiego tym motywem powstało za sprawą Piaseckiego, który głębiej go analizował. Poza nielicznymi wyjątkami w latach 50. tematyka taka wynikała raczej z mody na nowoczesność, która w tajemniczości szukała nowych znaczeń. Generalnie przeważało nastawienie mające swe źródła bardziej w postawie surrealistów niż Moholya-Nagya, który także fotografując lalkę za pomocą nowych środków artystycznych, badał wizualność zdjęcia, ekspresyjne wzmaganie się i intensyfikację wyrazu przedmiotu. W *Malerei, Photographie, Film* (München 1927, s. 90) pisał: „Przez światłocieniową strukturę, poprzez linie cienia będzie zabawka [lalka – przyp. K.J.] stawała się coraz bardziej fantastyczna”.

<sup>30</sup> Pojęcie pornografii zależy od określonego i zmiennego sądu estetycznego. Dla surrealistów było ono nieistotne, podobnie jak inne kategorie wartościujące i estetyczne. Istniał dla nich natomiast problem transgresji. Z. Bieńkowski [(przedmowa), *Egzystencjalista nawiedzony* [w:] Georges Bataille. *Literatura a zło*, Kraków 1992, tł. M. Wodzyńska-Wolicka, s. 12] napisał: „Transgresja jest przekroczeniem zakazu z jednoczesnym przywróceniem mu ważności. Zakaz jest nieusuwalny”. Nb. tematyka tzw. artystycznej pornografii (Jeff Koons, Cindy Sherman), w tym także użycie manekinów, stała się istotna w sztuce amerykańskiej lat 80. i 90. XX wieku, przewartościowującej m.in. doświadczenia surrealizmu w innym, postmodernistycznym wymiarze.

Fotografie Bellmera, często drastyczne w swej warstwie ideowej, zostały entuzjastycznie przyjęte przez krąg związany z Bretonem<sup>31</sup>. Druga seria *Lalek* z lat 1937–1938 połączona została z poematem Paula Eluarda i opublikowana w magazynie „Messages” (1939), a następnie wydana w formie książki pt. *Les Jeux de la poupee* (Paryż, 1949). W kontekście twórczości Beksińskiego ważne jest, że w 1958 roku na okładce 4. numeru magazynu „Le Surréalisme, même” opublikowano fotografię Bellmera pt. *Tenir au frais...* [*Uspokój się...*], przedstawiającą zdefragmentaryzowane anonimowe ciało, pozbawione znamion płci (!), ale z uwidocznioną linią wyznaczoną przez kości kręgosłupa, co przypomina zarówno zdjęcie Beksińskiego *Studium* (1958), jak i jego późniejsze rysunki powtarzające ten motyw. Można to łączyć z oddziaływaniem twórczości Bellmera.

Istnieje wiele interesujących zależności i powiązań formalnych między zdjęciami Beksińskiego a Bellmera, który oczywiście był zdecydowanie bardziej radykalnym fotografem i grafikiem operującym linearną, *à rebours* secesyjną linią, także w sensie zbliżania się do tematów obscenicznych i pornograficznych (*Studie zu Georges Batailles. Histoire de L'oeil*, 1946). Jego twórczość doskonale zanalizował Konstanty A. Jeleński w książce *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, akcentując takie określenia charakterystyczne dla niemieckiego twórcy, jak związek z „pięknem konwulsyjnym” czy „pejzaż wewnętrzny”, o którym napisał: „pejzaż wewnętrzny ciała związany jest ze śmiercią i miłością”, a które stało się najważniejszym określeniem, nawet znakiem wywoławczym dla fotografii erotycznej i seksualnej od lat 80. XX wieku, aby wymienić takie postaci, jak Robert Mapplethorpe, Nan Goldin czy Andres Serrano<sup>32</sup>.

Jedne z najbardziej drastycznych fotomontaży ze ścisłego kręgu surrealistycznego o pornograficznym wyrazie wykonał Jindřich Štyrský do książki *Emilie přichází ke mně ve snu* (*Emilie Comes to Me in a Dream*) z 1933 roku. Štyrský, podobnie jak inni surrealiści, np. Breton, podziwiał twórczość markiza de Sade'a<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> A. Breton pisał: „I podobnie wieczna, choć tym razem młodzieńcza kobieta, oś zawrotu głów ludzkich, uwięziła Bellmera w grozie tworzenia golemów i nieprzewidzianego ich życia, w którym uczestniczy jego Lalka” (A. Breton, *Geneza i perspektywy artystyczne surrealizmu*, pierwsze wydanie – 1941 [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, red. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 193).

<sup>32</sup> K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, tł. J. Lisowski, Gdańsk 1998, s. 5.

<sup>33</sup> Por.: A. Kuneš, *Jindřich Štyrský*, „Revue Fotografie” 1992, s. 42–47.

Niektóre z fotografii Beksińskiego porównać można z twórczością także innego surrealisty – Jacques’a-Andrégo Boiffarda, uprawiającego, zdaniem Bretona, absolutny surrealizm, ponieważ zajmował się automatyzmem i analizą snów. Około 1930 roku wykonał on zdjęcia bez tytułu z cyklu *Kobieta w skórzanej masce* z przedstawieniem postaci z pończochą na twarzy, kajdanami na rękach i łańcuchem na szyi. Niemożliwe jest, żeby Beksiński znał te fotografie. Osiągał raczej podobne stany emocjonalne, graniczące z psychastenią i neurozą, o czym świadczy zarówno jego twórczość (*Portret psychasteniki*, 1960), jak też zachowana korespondencja<sup>34</sup>.

Surrealiści uprawiali grę wyobraźni, nie przejmując się powszechnymi normami społeczeństwa burżuazyjnego, a w konsekwencji odrzucając je<sup>35</sup>. Do zagadnień sztuki wprowadzili romantyczną koncepcję obłądę, będącą ich zdaniem odpowiedzią wyalienowanej jednostki na obłądę świata, wobec którego mogli pokazać co najwyżej wzgardę. Ich celem miała być natomiast „cudowność”, czyli inny rodzaj piękna konwulsyjnego, oraz, rzadziej, poczucie grozy. Dlatego fotografia obok filmu zajęła centralne miejsce w surrealistycznych poszukiwaniach, choć bardzo długo ten istotny problem pozostawał nieuświadomiony przez badaczy ruchu nadrealistycznego<sup>36</sup>.

Beksińskiego łączyła z surrealizmem wielka rola wyobraźni, zbliżanie się do świata z pogranicza halucynacji i marzeń sennych, a także niewiara we władzę logiki, zarówno w sztuce, jak i w życiu. Od klasycznego surrealizmu wiele go jednak różniło i to w zasadniczych kwestiach. Mianowicie w fotografii nigdy nie stosował „zapisu automatycznego” i nie pragnął sięgnąć do sfery *surrealite*. W życiu prywatnym przywiązany był do stereotypu mieszczańskiej rodziny.

Breton pisał: „Wszystko wskazuje na to, że surrealizm działa jak narkotyki; podobnie jak narkotyki stwarza pewien stan łaknienia i może pchać człowieka do straszliwych wybuchów. Jest to wreszcie, jak kto woli, raj całkiem sztuczny i upodobanie do niego, tak samo jak inne upodobania, wywodzi się z publicystyki Baudelaire’a”<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> W kilku listach do Schlabsa i Lewczyńskiego (np. z 10.10.1959 roku) Beksiński określił siebie słowami „psychastenik”, a także „wyalienowany”. Takie tytuły noszą również jego prace. Warto dodać, że dla Bellmera typowy był pesymizm życia, o czym pisał K. Jeleński w książce *Bellmer albo Anatomia...*, dz. cyt.

<sup>35</sup> Zwróciła na to uwagę K. Janicka w wyjątkowej książce *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, wyd. II, Warszawa 1985.

<sup>36</sup> O tym bardzo istotnym aspekcie pisała Rosalind Krauss, *Photography in the Service of Surrealism* [w:] *L'Amour fou. Photography and surrealism*, Corcoran Gallery of Art, New York 1985, zwł. s. 9 i 26 (kat. wyst.). Por. także: tejże, *Der Surrealismus in der Fotografie – Fotografie und Surrealismus*, „Camera Austria” 1982, nr 10.

<sup>37</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu* [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka...*, dz. cyt., s. 87 i 88.

Niektóre z fotografii Beksińskiego, podobnie jak jego późniejsze obrazy, silnie działają na psychikę odbiorcy. „Z obrazami surrealistycznymi – pisał Breton – dzieje się tak samo, jak z obrazami wytworzonymi przez opium, człowiek ich nie przywołuje, ale same się nasuwają spontanicznie, narzucają się przemocą. Nie może się ich pozbyć, bo wola jest bezsilna i nie panuje już nad władzami umysłu”<sup>38</sup>.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, jak rozumiano i interpretowano surrealizm w Polsce po II wojnie światowej. Interesuje mnie w tym wypadku środowisko nowoczesnych.

W „Przeglądzie Artystycznym” z 1949 roku zamieszczono na ten temat interesującą dyskusję. Przytoczę fragmenty dwóch wypowiedzi. Wówczas młody malarz Jerzy Nowosielski stwierdził: „Z drugiej strony mamy surrealizm. Nader często wymienia się tę nazwę jednym tchem z innymi »izmami«. Jest to grubym nieporozumieniem. Surrealizm jest bowiem zamkniętym, a raczej otwartym wciąż światopoglądem. Surrealizm wyrasta na gruncie materialistycznym. Wyciąga z materializmu konsekwencje natury etyczno-moralnej i artystycznej. Jest otwarty dla wszelkich odkryć naukowych – bazuje na prawdzie naukowej”<sup>39</sup>. Z kolei Tadeusz Kantor, w tym czasie przywódca ugrupowania krakowskich nowoczesnych, stwierdził: „Surrealizm nawrócił do tych emocji, które czysty abstrakcjonizm stłumił. Obrazy surrealistyczne mają taki sam ładunek emocjonalny, jak obrazy El Greca”<sup>40</sup>. Takie wypowiedzi, choć zbyt jednostronne, jak np. w przypadku Kantora, są zawężeniem problemu istoty nadrealizmu. Z pewnością popularyzowały one surrealizm w późnych latach 40. przed wprowadzeniem socrealizmu. Powrócono do nich także po jego odwołaniu w drugiej połowie lat 50. m.in. w kręgu Grupy Krakowskiej i Grupy 55, gdzie były one najbardziej zrozumiałe, a potem adaptowane do polskich realiów.

Między 1955 a 1959 rokiem Beksiński był równocześnie malarzem i artystą fotografem. Jego dojrzałe obrazy, które powstawały od 1957 roku, były bardzo długo i dokładnie malowane, a właściwie tworzone w specyficzny sposób. Należą do kategorii malarstwa materii, podobnie jak prace Schlabsa. Charakteryzują się solidną formą utworzoną z lutowanych cyną drucików i blaszek, a następnie zalewanych farbą<sup>41</sup>. Można w tym dostrzec oddziaływanie *action*

<sup>38</sup> Tamże, s. 88.

<sup>39</sup> J. Nowosielski [wypowiedź], „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 4, s. 3.

<sup>40</sup> T. Kantor [wypowiedź], „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 4, s. 3.

<sup>41</sup> Na temat skomplikowanej techniki tworzenia swych obrazów strukturalnych, które charakteryzują się stabilną formą w przeciwieństwie do zazwyczaj nietrwałych prac innych polskich artystów, Beksiński



**Hans Bellmer**, *Tenir au frais*, 1958 (makieta do okładki czasopisma „Le Surréalisme, même” 1958, nr 4), fotokolaż, gwasz, tektura, 23,4 × 23,9 cm  
Kolekcja Ubu Gallery, New York



**Hans Bellmer**, Bez tytułu (*Związana Unica*), 1958  
(odbitka żelatynowo-srebrowa z 1983), 23,8 × 17,8 cm  
Kolekcja Ubu Gallery, Nowy Jork



*painting*, ale z próbą całkowitego kontrolowania procesu twórczego, co odróżnia twórczość Beksińskiego od ówczesnego malarstwa z kręgu Grupy Krakowskiej, które krytykował za zbyt dużą przypadkowość ostatecznego efektu, jakim były np. taszystowskie obrazy Tadeusza Kantora.

W malarstwie polskim końca lat 50., podobnie jak w fotografii, nastąpiła bardzo silna ekspansja abstrakcji. Zainteresowania nią doprowadziły Beksińskiego najpierw do licznych eksperymentów na polu fotografii, a później do tworzenia abstrakcyjnych obrazów inspirowanych przede wszystkim surrealizmem, choć o abstrakcyjnej formie<sup>42</sup>. Zdecydowanie różnią się one jednak od abstrakcyjnych zapisów światła, fotografii makroskopowych i innych podobnych zabiegów, z których, co warto nadmienić, nie był zadowolony i w konsekwencji szybko je porzucił.

Pierwsza abstrakcja fotograficzna w typie geometrycznym, co należało do rzadkości, powstała w 1955 roku (?) i została pokazana rok później na *VI Ogólnopolskiej wystawie fotografii*. Przedstawia ona prostą formę wyciętą z kartonu, odpowiednio ustawioną i oświetloną. Trochę później powstały abstrakcje aluzyjne (np. *Dziuple pajków*, *J. Miro*), kojarzące się z jednej strony z malarstwem typu informel, a z drugiej z podobnymi fotografiami Schlabsa. Z informelem wiążą się także kilkudziesięciokrotne powiększenia plam tuszu i tzw. zapisy światła, które w tym czasie były popularne nie tylko w Polsce (Roman Wesołowski), lecz przede wszystkim w Niemczech Zachodnich, w obrębie oddziaływania grupy Fotoform.

Jak już wspominałem, rzadko pojawiają się w twórczości Beksińskiego prace geometryczne o abstrakcyjnym charakterze, np. *Konstrukcja*, niebędąca w zasadzie abstrakcją, lecz montażem dwóch negatywów: geometrycznego układu linii i piktorialnych w wyrazie chmur. Dlaczego piktorialnych? Z jednej strony taka estetyka wpisywała się nadal w tradycję polskiej fotografii artystycznej z kręgu ZPAF-u, ale z drugiej przełamywała ją w nowym, abstrakcyjnym kierunku już od lat 20., kiedy Bułhak świadomie wykonywał prace bliskie abstrakcji<sup>43</sup>. *Konstrukcja* jest udanym eksperymentem formalnym zawieszonym pomiędzy „starymi” a „nowoczesnymi” czasami.

---

pisał: „Na płycie pilśniowej twardej narzucam szelak w alkoholu z gliną malarską i formuję strukturę, którą potem zalewam różnymi mieszaninami lakierów olejnych, spirytusowych, kazeinowych i nitrocelulozowych, posypuję sproszkowaną farbą, piaskiem, sproszkowanym aluminium i brązem, topię za pomocą lutłampy, zdzieram szmerglem i drapakami, maluję wreszcie temperą i werniksuję za pomocą celulozoidu [...]” (Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 18.12.1957).

<sup>42</sup> Zwróciła na to uwagę U. Czartoryska, *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5.

<sup>43</sup> K. Jurecki, *Jan Bułhak* [w:] *111 dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. J. Ojrzyński i inni, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2004. W prestiżowym albumie przedstawiono zdjęcie Bułhaka pt. *Bazyłjanie*

Mimo abstrakcyjności fotografii widoczne są także inspiracje surrealizmem. W *Białym mieście* szczególnie, ale istotnym z punktu oceny całości tej pracy, jest unosząca się wysoko ponad horyzontem biała kula, która może być interpretowana zarówno jako księżyc, jak i jako słońce. Problem abstrakcji w fotografii sięga początku XX wieku. Z pełną świadomością określonego programu artystycznego zaznaczył się już w twórczości Amerykanina Alvina Langdona Coburna na wystawie, która odbyła się w 1913 roku w Goupil Gallery w Londynie. Później odwoływano się do abstrakcji w różnych ruchach awangardowych: od futuryzmu, poprzez dadaizm, do konstruktywizmu. Abstrakcja w fotografii, ale nie jako dominanta artystyczna, należała do ważnych zagadnień podejmowanych w okresie międzywojennym (np. Marta Hoepffner), a także w ramach ruchu fotografii subiektywnej po 1949 roku<sup>44</sup>.

Poszukiwania Beksińskiego w dużej mierze wynikały z krytycznego stosunku do nowoczesnego reportażu, choć około 1960 roku artysta ten projektował wraz z Lewczyńskim i Schlabsem niezrealizowaną ekspozycję pt. *Śląsk*, której założenia ideowe bliskie były, co ważne, a może nawet niezwykle, koncepcji reportażu. Miał być on jednak „drapieżny” w formie i w ten sposób zaatakować stereotypy artystyczności.

W swych zdjęciach Beksiński ironizował z fotografowania banalnych reportażowych scenek (*Prowincja, Samotność*). Oskarżał fotografię reportażową o błahość tematyczną i nieartystyczność, co zaakcentował w swym teoretycznym tekście *Kryzys w fotografii i perspektywy jego przezwyciężenia*. Widział dwie drogi wyjścia z kryzysu, jaki – jego zdaniem – uwidoczniał się w fotografii. Pierwsza miała opierać się na szeroko pojętym eksperymencie, a realizować w fotogramach, światłogramach i kineformach, czyli pracach bezkamerowych i zdjęciach wykorzystujących promienie Roentgena. Chciał, tak przynajmniej pisał w swym tekście, aby fotografia przekształciła się w sztukę abstrakcyjną, nieodwołującą się do rzeczywistości. Druga miała opierać się na zestawach fotograficznych i była dla niego bardziej istotna, dlatego z nią właśnie wiązał zdecydowanie większe nadzieje na przyszłość. Pierwszy sposób odwoływał się do ówczesnej praktyki nowoczesnej fotografii, ale nie stwarzał realnych perspektyw na przyszłość.

---

z albumu *Wilno* (1919), o którym na s. 54 pisałem: „W tym przypadku architektura była tylko pretekstem do stworzenia obrazu wizualnego bliskiego abstrakcji. Punktem wyjścia była oczywiście estetyka piktorializmu, który postulował graficzność i malarskość każdego podejmowanego tematu”.

<sup>44</sup> Por.: „*Subjektive Fotografie*”. *Der deutsche Beitrag 1948–1963*, Folkwang Museum, Essen 1984 (kat. wyst.).

## [1c.] Problematyka antyfotografii w relacji do koncepcji postmodernizmu

Beksiński zaczął realizować zestawy w 1958 roku i pokazał je (jedenaście prac) po raz pierwszy w czerwcu 1959 roku na *Pokazie zamkniętym* w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym. Alfred Ligocki nazwał to wydarzenie antyfotografią, czyli działaniem wymierzonym w główną linię rozwoju fotografii sztuki<sup>45</sup>.

Pokaz ten należy uznać za jedną z najważniejszych w tym czasie wystaw sztuki awangardowej w Polsce, a nawet po II wojnie światowej. Podobne określenie dotyczące działalności fotograficznej, wychodzącej poza ustalony wówczas obszar artystyczny, użyte zostało w 1976 roku przez Nancy Foote w artykule pt. *The Anti-Photographers* opublikowanym w „Artforum”<sup>46</sup>. Niestety polscy artyści, Beksiński i Lewczyński, pozostają niewątpliwie mało znanymi pionierami wytyczającymi nowe drogi dla konceptualizacji twórczości fotograficznej oraz samego konceptualizmu lat 60. i 70. w jego odmianie fotomedialnej, która zdominowała polską scenę artystyczną dekady Edwarda Gierka.

Poza ogólnymi zbieżnościami w określeniach Ligockiego i Foote można zaryzykować tezę, że działalność Beksińskiego i Lewczyńskiego antycypowała różnego typu artystyczne eksploracje z zakresu sztuki konceptualnej (Ed Ruscha, Bernd i Hilla Becherowie) i innych rozwijających się w latach 70. neoawangardowych tendencji, jak body art (Chris Burden) czy land art (Robert Smithson), co było zasadniczym przedmiotem analizy tekstu z „Artforum”. Autorka, słusznie wywodząc modernizm fotograficzny w USA od działalności

<sup>45</sup> A. Ligocki w swym artykule pt. *Antyfotografia* („Fotografia” 1959, nr 9) słusznie łączył idee pokazu z kryzysem fotografii artystycznej w Polsce i na świecie, choć sam się nim nie przejmował, ufając w wielką siłę reportażu. Nazwa artykułu, jak napisał sam autor, pochodzi od francuskiej antypowieści, czy używając obecnego określenia: nowej powieści (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor). Ligocki, analizując pokaz zamknięty w GTF-ie, trafnie, choć nie mógł zaakceptować takiej radykalnej postawy, zauważył, że prace Beksińskiego i Lewczyńskiego zbliżające się do surrealizmu były bardziej radykalne i atakujące widza niż abstrakcje Schlabasa. Zwrócił także uwagę na podobieństwo do montażu filmowego i poezji współczesnej operującej chętnie ciągiem i kontrastem różnych skojarzeń. Pisał: „Wydaje mi się, że otwierają [autorzy wystawy – przyp. K.J.] przed fotografią niezwykle ciekawe perspektywy. Otwierają, ale jeszcze nie realizują” (s. 445, cyt. za: A. Ligocki, *Antyfotografia...*, dz. cyt.). Gliwicki krytyk uważał, że takie ekstremalne próby potrzebne są w polskiej fotografii, w czym zbliżał się do myślenia modernistycznego, co było dowodem na niekonsekwencję jego poglądów.

<sup>46</sup> Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, „Artforum”, September 1976, s. 46–54. Autorka tekstu zajmowała się wyłącznie fotografią o funkcji dokumentu z kręgu pierwszych wystaw Seta Siegelauba. Nie analizowała jednak malarstwa fotorealistycznego czy prac Warhola, Rauschenberga, Lucasa Samarasa. Podkreśliła istotny fakt, że sztuka konceptualna lat 60. (*conceptual art*) wykorzystywała zdjęcia amatorskie i dodatkowo nonszalancko pod względem technicznym, co było sprzeciwem wobec profesjonalizmu i doskonałości ówczesnej fotografii artystycznej.

Alfreda Stieglitza, zauważyła, że konceptualna z założenia sztuka Duchampa podbudowała artystyczne pretensje fotografii, zamieniając cały problem za pomocą metafory lustra na okno<sup>47</sup>. A więc fotografia od końca lat 60. nie chciała już pełnić wyłącznie mimetycznej i prostej z zasady funkcji, a „otwierała” się na nowe problemy typologiczne (Becherowie) czy badawcze wobec medium, co oczywiście miało swoją tradycję w latach 20. i 30. w ramach nowej fotografii.

Zastanawiając się nad analizą twórczości Beksińskiego, należy zaakcentować, że pomysł zestawów powstał pod wpływem teorii montażu konstruktywnego przede wszystkim Wsiewołoda Pudowkina, a w mniejszym stopniu Siergieja Eisensteina<sup>48</sup>.

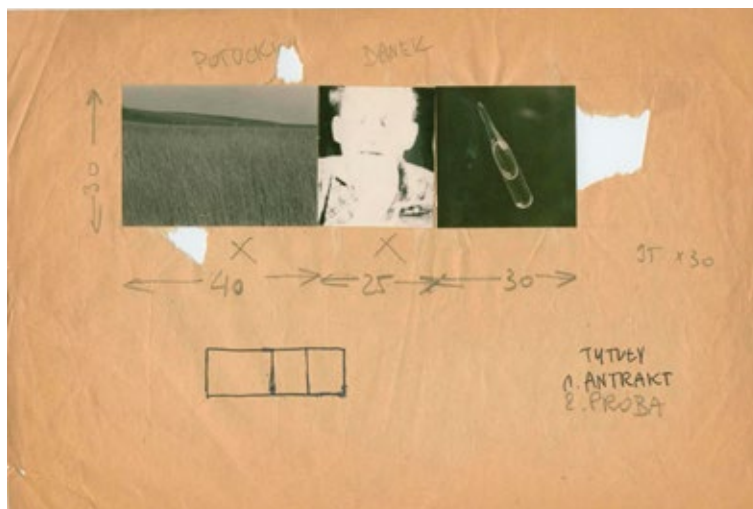
Pudowkin, obok Lwa Kuleszowa, Dzigi Wiertowa, Siemiona Timoszenki i Sergiusza Eisensteina, należał do radzieckiej szkoły montażu. Montaż konstruktywny Pudowkina, jak stwierdzili Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, opierał się na określonym teoretycznie budowaniu sceny filmowej. Pisali: „Następstwo ujęć dyktowane jest regułą, w myśl której każde kolejne ujęcie stanowi bodziec potęgujący zainteresowanie następnym. Pudowkin kładł nacisk na zależności przyczynowo-skutkowe, wyrażając stosunek trzech ujęć formułą: B wynika z A i stanowi zapowiedź C. Pudowkin traktował montaż jako sposób kierowania uwagą i emocjonalnym zaangażowaniem widza. Obiektyw aparatu zastępuje wzrok obserwatora, który podporządkowuje się linii zamierzonej przez twórcę. Ten ostatni powinien przestrzegać zasady maksymalnej jasności i wyrazistości, wykorzystywać ujęcia zróżnicowane, akcentować to, co dlań najważniejsze”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Foote odwołała się do słynnej już wówczas wystawy Johna Szarkowskiego *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960* (MoMA, New York 1978) i jednocześnie podkreśliła zmieniającą się rolę fotografii, która już nie tylko rejestruje świat, odzwierciedlając jego istotę (lustro), ale stała się punktem wyjścia do różnorodnych neoawangardowych penetracji. W sensie twórczym tę zmianę wyrażała w USA fotografia Lee Friedlandera realizowana od lat 70., widoczna już na początku XX wieku w twórczości Eugène'a Atgeta.

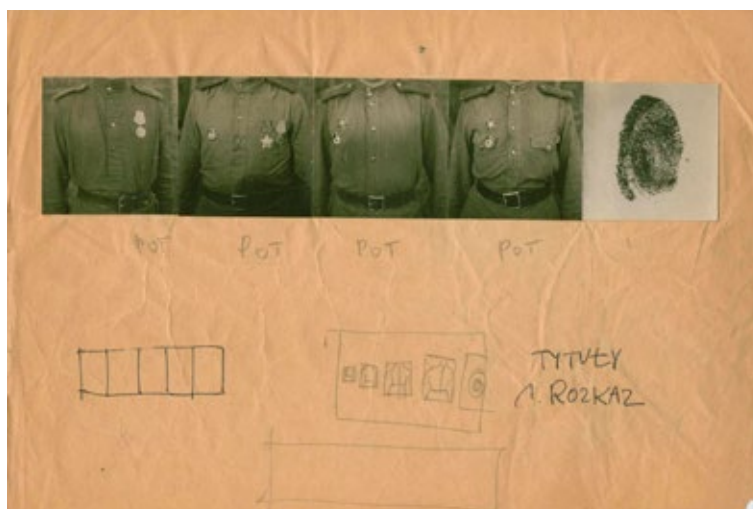
<sup>48</sup> Beksiński znał teorię filmu Wsiewołoda Pudowkina. Takie konkluzje zawarte są w jego korespondencji (list do B. Schlabsa, Sanok, 29.10.1958) oraz w tekście *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*. Starał się, podobnie jak radziecki reżyser, tworzyć swe zestawy z najważniejszych, charakterystycznych momentów przedstawienia, koncentrując na nich uwagę widza. Łączenie zdjęć zestawianych bezpośrednio obok siebie przypominało zasadę montażu filmowego. Różnica, co przewidywał Beksiński, polegała na innej percepcji w czasie zestawu i filmu. Zestawy działały jednocześnie sugestią poszczególnych zdjęć, ale zawierały literackie i oparte na perswazji tytuły, które były integralną częścią każdej pracy. Takie konstruowanie prac nieznanne było dotąd w polskiej fotografii. Pewne analogie „montażowe” można odnaleźć w filmie animowanym Lenicy i Borowczyka.

<sup>49</sup> A. Helman i J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 59. Pudowkin w swej koncepcji wyróżnił kilka rodzajów montażu, w tym przede wszystkim stosowany przez niego montaż

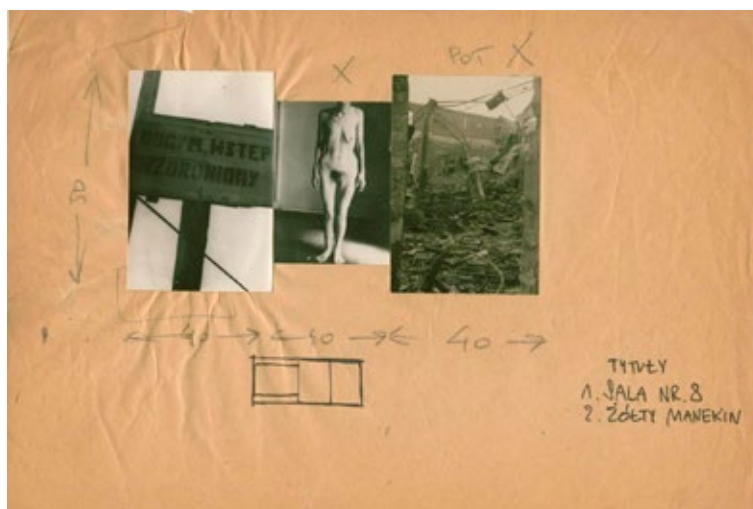
**Zdzisław Beksiński,**  
*Antrakt, Próba*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich



**Zdzisław Beksiński,** *Rozkaz*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm,  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich



**Zdzisław Beksiński,**  
*Sala nr 8, Żółty manekin*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich





**Zdzisław Beksiński**, *Bez tytułu*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich



**Zdzisław Beksiński**, *Głód*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich



**Zdzisław Beksiński**, *Klucz*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich

Beksiński wykonywał zestawy, podobnie jak Pudowkin, wykorzystując najważniejsze i charakterystyczne momenty określonego przedstawienia, koncentrując na nich uwagę widza<sup>50</sup>. Wzmoczona siła wizualna działania zestawu fotografii pozbawiona, na ile było to możliwe, kontekstu literackiego, odkryta została już przez Moholya-Nagya, o czym pisał m.in. w artykule *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*<sup>51</sup>. Być może nastąpiło to pod wpływem filmu awangardowego, którym sam się zajmował. Istotne jest, że w ramach wizualnego eksperymentu konstruktywizmu w zakresie filmu, ale także fotografii, posługiwano się zestawieniami różnych sekwencji filmowych lub kadrów zdjęć. Mistrzem takich parakonceptualnych prac, w tym badających medium filmowe w kontekście nieruchomego, „zamrożonego” kadru, był też inny konstruktywista i przede wszystkim dokumentalista – Dziga Wiertow, twórca *Człowieka z kamerą*.

Beksiński z całym przekonaniem i świadomością tworzył swe zestawy z fotografii anonimowych, dokumentalnych, reprodukcji tekstów oraz zdjęć własnych<sup>52</sup>. Uważał, że pojedyncza fotografia czy nawet cykl zdjęć nie oddają tego, co zestaw, czyli zbiór zdjęć zaprojektowany według określonego scenariusza na jednej płaszczyźnie, którą była pomalowana na czarno płyta pilśniowa, najczęściej z zaskakującym i szokującym tytułem umieszczonym bezpośrednio na pracy, co było i jest do tej pory wyjątkowym działaniem

---

„kontrastowy” polegający na „[...] przeciwstawianiu sobie treściowo odmiennych obrazów” (s. 60).

Analogiczną zasadę stosował w swoich zestawach właśnie Beksiński.

<sup>50</sup> Por.: W. Pudowkin, *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1956, s. 41.

<sup>51</sup> L. Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, „Film Artystyczny” 1937, nr 1. Autor podkreślił znaczenie dla nowoczesnej fotografii operowania serią zdjęć, nie zaś pojedynczą pracą. Należy wykluczyć, że Beksiński znał czasopismo Stefana Themersona i tekst węgierskiego artysty, ponieważ liczba ich oryginalnych numerów jest znikoma. Węgierski artysta znał oczywiście radziecki film awangardowy. Dostrzegał znaczenie „dynamicznego cięcia” stosowanego m.in. przez Eisensteina czy Wiertowa [por.: *Problems of Modern Film (1928–30)*, „Cahiers d’art” 1932, nr 6–7 [w:] R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1971, s. 135].

<sup>52</sup> Z. Beksiński w liście do B. Schlabsa (Sanok, 16.12.1958) pisał: „Mam wielką prośbę do Ciebie! Zresztą z tą samą prośbą zwróciłem się do Jurka [Lewczyńskiego – przyp. K.J.]. Czy nie masz gdzieś remanentów starych filmów leicowskich i innych, wywołanych i wyrzuconych »ad acta«. Chodzi o filmy typowo amatorskie: grupy, żołnierze, dzieci, portreciki, pierwsza komunია, umrzyki w trumnach, obłoczki [...] i w ogóle co się da. Negatywy mogą być zniszczone, zarysowane, niedoświetlone, poruszone, nieostre etc. Potrzebne mi to jest jako materiał do zestawów fotograficznych, które zamierzam robić. Naturalnie nie mogą być to zdjęcia artystyczne, bo wtedy mógłby ktoś sądzić, że chcę się podpisać pod cudzą pracę. Chodzi o amatorszczyznę i zawodowstwo III kategorii. Jak się przegląda tę amatorską chałę – widać olbrzymie złoża niewykorzystanych wartości (naturalnie nie artystycznych, lecz ekspresyjnych). Dzięki zastosowaniu zestawów i uzupełnieniu od czasu do czasu jakimś zdjęciem artystycznym, można zrobić wspaniałą wypowiedź”.

w ramach twórczości fotograficznej<sup>53</sup>. Nowa całość miała zaskoczyć oglądającego zestawieniami niecodziennych spieć, znaczeń i skojarzeń. Ważne było to, co łączyło ze sobą zdjęcia umieszczone w bezpośredniej bliskości, tym bardziej że artysta świadomie posługiwał się zniszczonymi (tj. porysowanymi) negatywami oraz zdjęciami, jak najbardziej amatorskimi w sensie ich nieartystyczności. Istotne były tworzące się wzajemne asocjacje z dominującym tematem, w tym z charakterystyczną dla jego całej twórczości obsesją śmierci (niektóre zdjęcia odwoływały się do wspomnień z II wojny światowej), i seksualizmem, który zdawał się przenikać wszystko<sup>54</sup>.

Jeden z najciekawszych zestawów – *Kołysanka* – składa się z trzech części: zdjęcia encyklopedycznego rysunku płodu (reprodukcja), amatorskiego zdjęcia dziewczynki po I komunii świętej i z drastycznego w swej warstwie wizualnej zdjęcia trupa rozstrzelanego mężczyzny (reprodukcja). Inny zestaw – *Dno* – przedstawia staromodną fotografię dziewczynek (zdjęcie amatorskie), fragment tekstu ze słownika (reprodukcja) i zdjęcie fragmentu nagrobka z portretem mężczyzny.

Kolejny zestaw, istotny z pozycji funkcji użytych w pracach warstw narracyjnych, zatytułowany *Szczur*, utworzony został z pięciu zdjęć. W górnej części znajdują się cztery fotografie muru i, co jest istotne, pozbawione są one literackich treści. Są także antyestetyczne w swym wyrazie i charakteryzują się daleko posuniętą minimalizacją użytych środków artystycznych, co stało się typowe dla sztuki neoawangardowej lat 70., a było także przedmiotem analiz w kręgach awangardy międzywojennej, m.in. w Bauhausie<sup>55</sup>. Na uwagę zasługuje także zestaw *Nóż* z użytą w nim z premedytacją reprodukcją z pisma pornograficznego. Beksiński sugeruje w nim możliwość popełnienia czynu kryminalnego na niemoralnej kobiecie<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Takie zastosowanie tytułów mogło wynikać z tradycji fotokolażu dadaistycznego i konstruktywistycznego oraz zainspirowania filmem niemym, w którym płynnemu obrazowi filmowemu towarzyszyły napisy.

<sup>54</sup> Na temat seksualizmu, istotnego motywu nie tylko zestawów, ale i całej twórczości Beksińskiego, zwrócił uwagę A. Sobota (*Antyfotografia...*, dz. cyt., s. 11). Por. także wspomnienia Lewczyńskiego dotyczące pokazu zamkniętego (*Antyfotografii*), J. Lewczyński, *Moje rozmowy o fotografii ze Zdzisławem Beksińskim* [w:] *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993 (kat. wyst.), s. 5.

<sup>55</sup> Trzeba zaznaczyć, że wiele interesujących prac fotograficznych powstało na kursie wstępnym (Vorkurs) i w kontekście nowoczesnej reklamy. Por.: M. Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln, London, 2002, s. 220; *Photographie und Bauhaus*, Hannover 1986, zwł. prace Wenera Davida Feista (s. 127) oraz Kurta Krenza (s. 147).

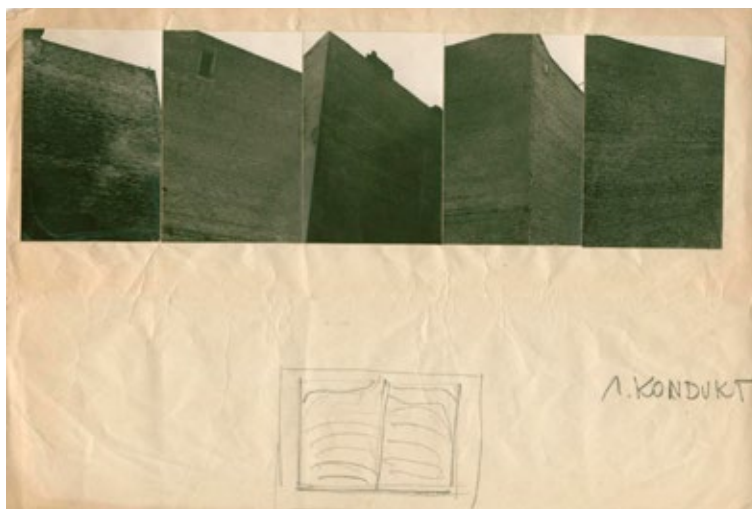
<sup>56</sup> Za taką interpretacją opowiadał się także Lewczyński, który twierdził, że była to świadoma intencja Beksińskiego, lecz nigdy niewywołana publicznie.



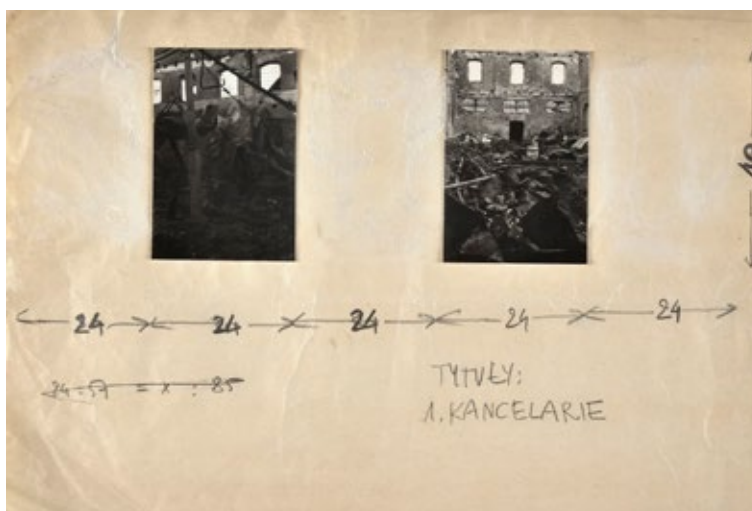
**Zdzisław Beksiński**, Bez tytułu  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich

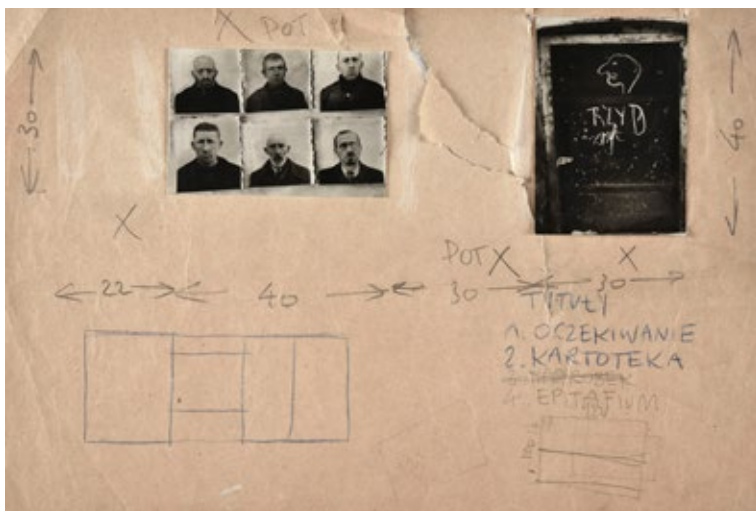


**Zdzisław Beksiński**, *Kondukt*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich



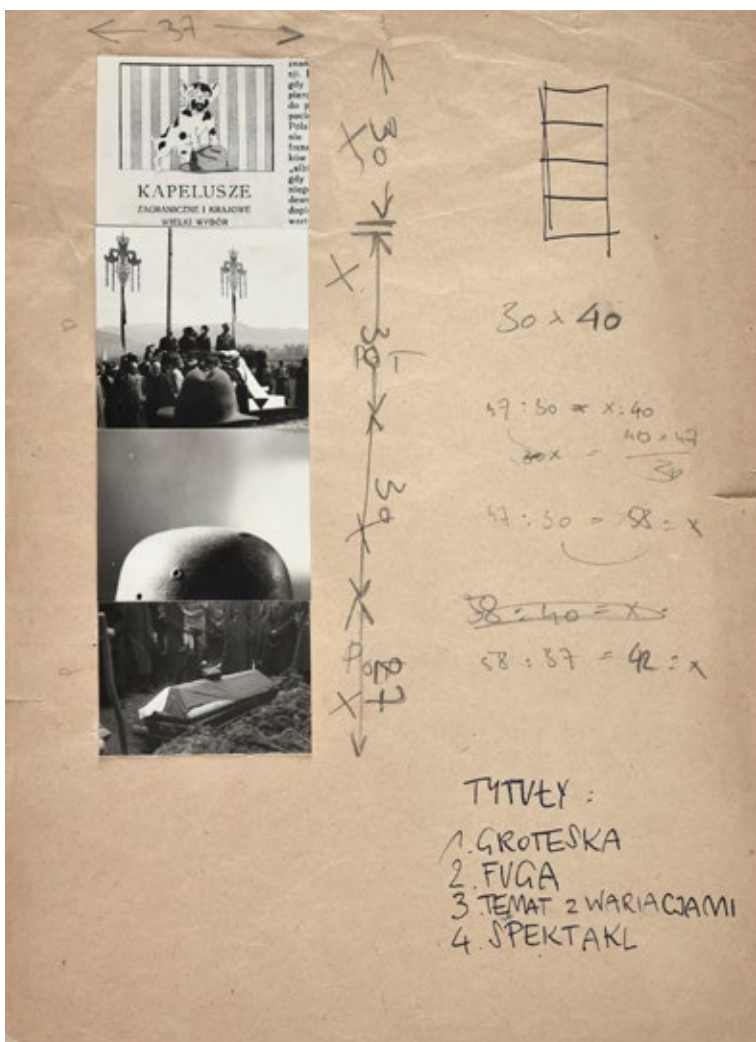
**Zdzisław Beksiński**, *Kancelarie*  
 [szkic do zestawów],  
 1950/1960, papier, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa, ołówek,  
 odręczne napisy autorskie,  
 22,5 × 29,5 cm  
 Kolekcja A. i P. Dmochowskich





**Zdzisław Beksiński,**

*Oczekiwanie, Kartoteka, Nagrobek (skreślone), Epitafium* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrkowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm  
Kolekcja A. i P. Dmochowskich



**Zdzisław Beksiński,** *Grotteska, Fuga, Temat z wariacjami, Spektakl* [szkic do zestawów], 1950/1960, papier, fotografia żelatynowo-srebrkowa, ołówek, odręczne napisy autorskie, 22,5 × 29,5 cm  
Kolekcja A. i P. Dmochowskich

Często treść i wynikłe z niej asocjacje nie są jednoznaczne, nie dają się w logiczny sposób zinterpretować. Są tworzone ze świadomym zamysłem prowokacji i według surrealistycznego klucza (wykorzystanie podświadomości i przede wszystkim wielkiej roli wyobraźni), do którego często nie mamy dostępu lub jest on utrudniony. Beksiński walczył z tym, co w fotografii artystycznej uważało się za świętość – z autorskością. W bezkompromisowy sposób atakował niepowtarzalność fotografii i jej artystyczność sprowadzając się do określonego kodu estetycznego, w czym zbliżył się do sformułowania Barthes'a, który w tekście *Retoryka obrazu* określił fotografię jako przekaz bez kodu<sup>57</sup>. W zamian Beksiński zaproponował inny kod, zmienny, lecz surrealistyczny w proveniencji. Był on bardziej radykalny od poprzednio stosowanych, opartych na oddziaływaniu pojedynczego zdjęcia o ekspresjonistycznym wyrazie. Nowy kod zestawów poprzez świadomą minimalizację użytych środków wyrazu można określić dodatkowo jako protokonceptualny (*Szczur*).

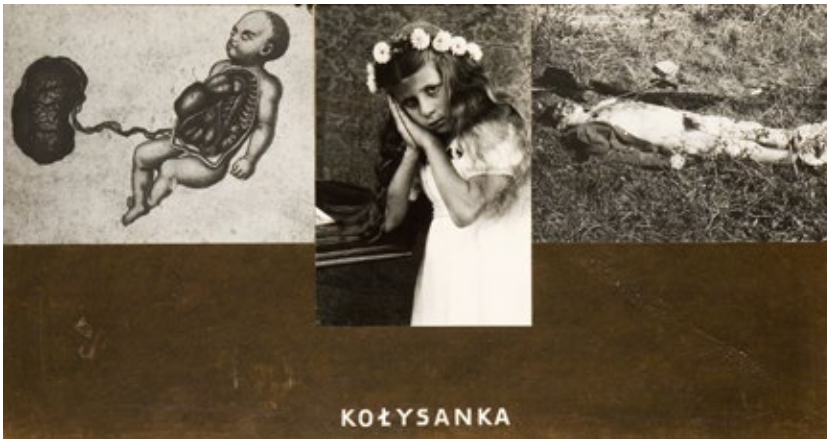
Wykorzystanie w twórczości awangardowej fotograficznych materiałów amatorskich można odnaleźć już w surrealizmie. Salvador Dalí swoje malarstwo określił ręcznie malowanymi fotografiami (*hand-painted photographs*). W całej twórczości zajmowało go zagadnienie obsesji śmierci, seksualizmu i fantastyczności. Interesował się różnymi sposobami wypowiedzi filmowej i fotograficznej, w tym fotomontażem<sup>58</sup>. W słynnej pracy *Le phénomène de l'extase* („Minotaure” nr 3/4, 1933) użył m.in. zdjęć kryminalnych Alphonse'a Bertillona i fragmentów z fotografii Brassai'a – fotografa działającego w kręgu paryskich surrealistów – oraz zdjęć detali z architekturą Antonia Gaudiego<sup>59</sup>.

Warto zaznaczyć, że wykorzystywanie zdjęć anonimowych i dokumentalnych nastąpiło w sztuce światowej dopiero w końcu lat 60., przede wszystkim za sprawą Kanadyjczyka Michaela Snowa, Francuza Christiana Boltanskiego

<sup>57</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 290–302.

<sup>58</sup> Wpływ na Dalego wywarła psychoanalityczna praktyka Jacques'a Lacana. W jego malarstwie, podobnie jak u Beksińskiego, obsesja śmierci i seksu połączona jest z fantastycznością formy. Por.: *L'Amour fou...*, dz. cyt., s. 206.

<sup>59</sup> Dalí zainteresowany był wszystkimi możliwościami fotografii, co zauważalne jest np. w fotomontażu *Le phénomène de l'extase* z 1933 roku, reprezentującym „męskie spojrzenie”. Starą się za pomocą zdjęć ilustrować swe artykuły i książki. Pisał także interesujące teksty teoretyczne, np. *Nieuklidesowa psychologia pewnej fotografii*, tł. L. Lechowicz, „Obscura” 1987, nr 6. Do zdjęć zbliżonych klimatem do Beksińskiego zaliczyć można również sadomasochistyczne prace Georges'a Hugneta, założyciela magazynu „L'Usage de la parole” (1939–1940), grafika książkowego, przez pewien okres związanego z kręgiem Bretona. Problematyka związków fotografii i surrealizmu potrzebuje odrębnych studiów. Por. także pionierski tekst L. Lechowicza *Surrealizm i fotografia* („Obscura” 1988, nr 1 i 2) oraz książkę A. Taborskiej *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (Gdańsk 2007), która jest najważniejszym opracowaniem z zakresu fotografii surrealistycznej, jakie wydano w Polsce.



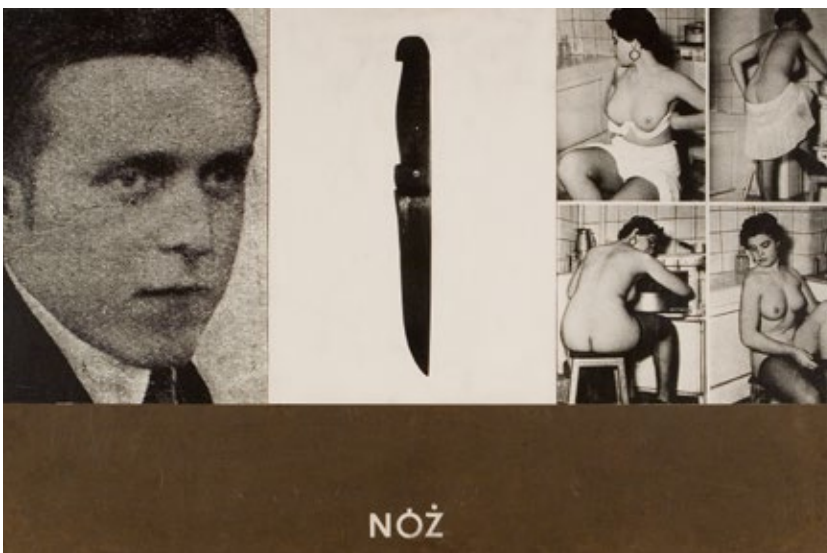
KOŁYSANKA

**Zdzisław Beksiński,**  
*Kołysanka*, 1958/1959,  
 fotokolaż, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa,  
 płyta pilśniowa, 52 × 84 cm  
 Kolekcja Muzeum  
 Narodowego we Wrocławiu



DNO

**Zdzisław Beksiński,**  
*Dno*, 1958/1959,  
 fotokolaż, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa,  
 płyta pilśniowa, 52 × 84 cm  
 Kolekcja Muzeum  
 Narodowego we Wrocławiu



NÓŻ

**Zdzisław Beksiński,**  
*Nóż*, 1958/1959,  
 fotokolaż, fotografia  
 żelatynowo-srebrowa,  
 płyta pilśniowa, 55 × 85,5 cm  
 Kolekcja Muzeum  
 Narodowego we Wrocławiu

i Lewczyńskiego, którzy używali zdjęć anonimowych w innym niż Beksiński celu, w rezultacie osiągając odmienne znaczenia.

Głównym elementem niezwykle konsekwentnej koncepcji twórczej Boltanskiego z lat 60. i 70. było pragnienie powrotu do czasów dzieciństwa, które chciałby przywrócić<sup>60</sup>. Odtwarzając ciągle na nowo swoją historię, wykorzystywał własne oraz cudze zdjęcia rodzinne, jednocześnie utożsamiając się z widocznymi na nich postaciami dzieci. W ten sposób w latach 70. zacierał różnicę i granicę między faktami a fikcją, pokazując globalne, ponadczasowe i ponadhistoryczne dzieje dzieciństwa. André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* zanalizował jego twórczość w zakresie zerwania z modernizmem oraz przejścia od kultury wysokiej do niskiej w kontekście udowodnienia, „że fotografia kłamie i nie przekazuje rzeczywistości, lecz jedynie kulturowe kody”<sup>61</sup>. Słusznie francuski badacz zwrócił uwagę na ten aspekt, występujący także w zestawach Beksińskiego. Posługiwanie się cudzym, różnorodnym w formie materiałem fotograficznym Rouillé nazwał kopiowaniem kopii, co występowało także w twórczości z lat 60. i 70.: Annette Messager, Barbary Kruger, Jenny Holzer, Marthy Rosler, a później Cindy Sherman, Richarda Prince’a i Victora Burgina<sup>62</sup>.

Grzegorz Dziamski w tekście *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* na temat kwestii fotografii i postmodernizmu, tak istotnej także dla zrozumienia twórczości fotograficznej Beksińskiego, napisał: „Fotografia postmodernistyczna nie jest żadnym stylem, szkołą ani wyraźnie skonkretyzowaną estetyką; jest niezwykle zróżnicowaną praktyką artystyczną, zrywającą z kluczowymi dla modernistycznego paradygmatu pojęciami, takimi jak: subiektywność, oryginalność, autorstwo, unikalna aura dzieła sztuki. Solomon-Godeau wymienia artystów, których twórczość reprezentuje postmodernistyczną praktykę fotograficzną: John Baldessari, Victor Burgin, Hilla i Bernd Becherowie, Dan Graham, Sarah Charlesworth, a z młodszych – Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Richard Prince, Robert Longo. Artyści ci uznani zostaną za sztandarowych przedstawicieli

<sup>60</sup> Jest to powszechna opinia krytyków sztuki zajmujących się twórczością Boltanskiego, wyrażona przez Uwego M. Schneedege, *Die Mittel der Erinnerung* [w:] *Christian Boltanski Inventar*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991, s. 12 i 13 (kat. wyst.).

<sup>61</sup> Ch. Boltanski, rozmowa z Delphine Renard, s. 75, cyt. za: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 429. Aspekt „rozmycia” humanistycznej wiarygodności oraz kłamstwa fotografii, a przede wszystkim malarstwa, należy do najważniejszych wyróżników całej twórczości Beksińskiego.

<sup>62</sup> A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 430 i 431. Bardzo dyskusyjne jest twierdzenie, że twórczość Boltanskiego reprezentuje tzw. kulturę niską i przeciwstawia się modernizmowi (s. 429), jak dowodził francuski historyk.

postmodernistycznego podejścia do fotografii i tak będą funkcjonować w wielu innych tekstach”<sup>63</sup>.

#### [ 1d. ] Utrata wiarygodności fotografii? Koncepcja Boltanskiego

Szczególnie interesujące jest dla mnie porównanie niektórych aspektów twórczości Beksińskiego i Boltanskiego. Najważniejszym punktem sztuki Boltanskiego jest wspomnienie, które traktuje on na zasadzie „życie jest dziełem sztuki i dzieło sztuki życiem”<sup>64</sup>.

Jego wypowiedź artystyczna od lat polega na nieustannym zbieraniu różnych zdjęć, ich gromadzeniu, odnajdywaniu i rekonstrukcji. Twórczość swą kieruje przeciw śmierci, dlatego m.in. często tworzył nieprawdziwe historie, jak np. w znanej realizacji *L'Album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1954* powstałej w latach 1971–1972. W 1972 roku wydano małą broszurę *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski 1946–1964*. Fotografie, co jest w tej pracy istotne, nie przedstawiają samego artysty, lecz różne dzieci, które zostały sfotografowane tego samego dnia przez Annette Messager na schodach paryskiego Parc Montsouris. Boltanski w swoisty sposób bawił się swym życiem, a w szczególności dzieciństwem. Od 1968 roku rekonstruował je, odwołując się do koncepcji kolektywnej pamięci ludzkiej, w której potencjalnie wszystkie dzieciństwa upodobnione są do jego własnego. Dlatego zaanektował różnorodne zdjęcia, pochodzące z wielu archiwów.

Lynn Gumpert w tekście *The Life and Death of Christian Boltanski* zwróciła uwagę na fakt, że w całej jego twórczości istotne są wspomnienia z dzieciństwa i wyobrażenia o śmierci<sup>65</sup>. Skłonność do podejmowania problematyki śmierci silnie zaznaczona była już we wczesnych filmach z 1969 roku (*Tout ce dont je me souviens* i *L'Homme qui tousse*).

W tym czasie nastąpił nowy etap w jego sztuce. W mailartowej pracy zainteresował się inną możliwością śmierci, a mianowicie własnej (*Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé, et ou j'ai trouvé, la mort*). Artystyczna obsesja zgonu, w której się pogrążył, nie mogła zbyt długo dotyczyć jednego

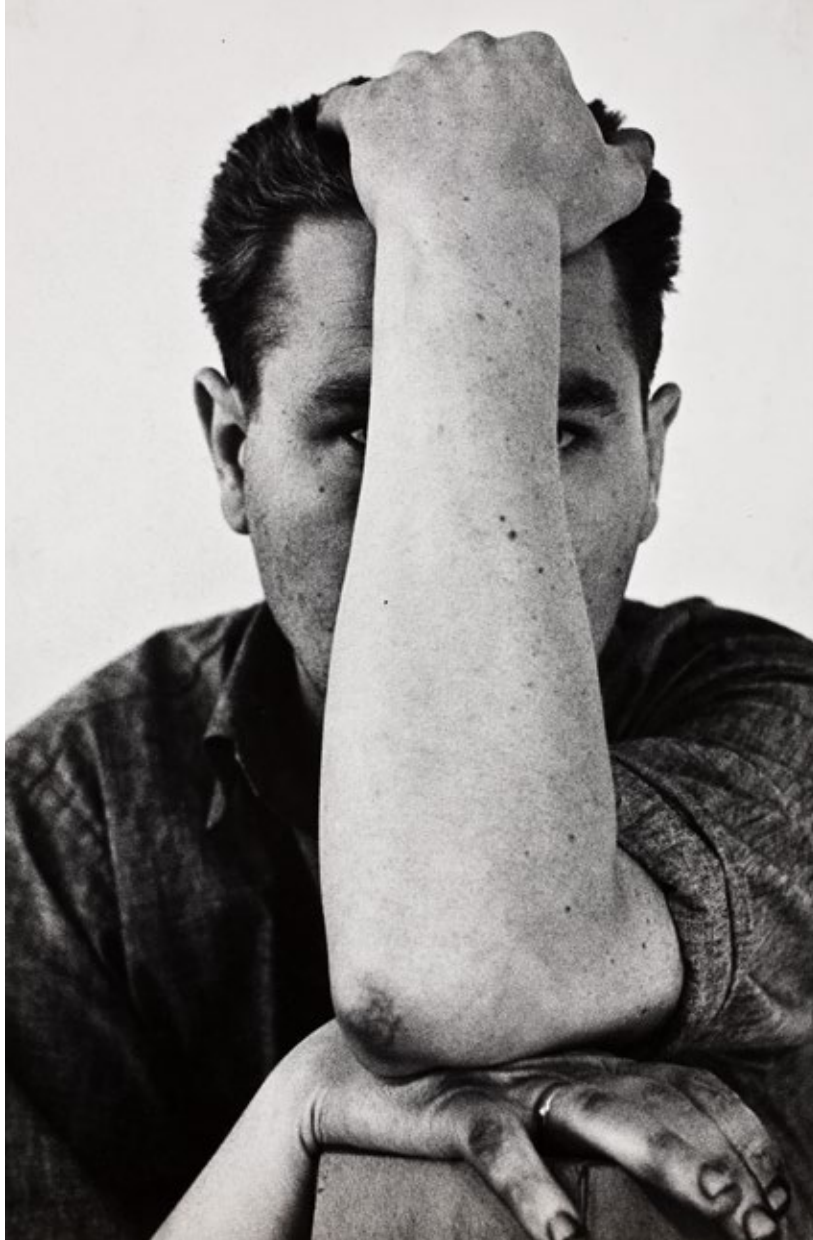
<sup>63</sup> G. Dziamski, *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003, s. 9 (kat. wyst.).

<sup>64</sup> U.M. Schneede, *Die Mittel...*, dz. cyt., s. 11. Warto nadmienić, że Boltanski nie traktował życia ze śmiertelną powagą, ale bawił się nim.

<sup>65</sup> L. Gumpert, *The Life and Death of Christian Boltanski* [w:] *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1988 (kat. wyst.). Taka interpretacja jest popularna wśród badaczy zajmujących się twórczością francuskiego artysty.



**Zdzisław Beksiński,**  
*Autoportret*, 1958, fotografia  
żelatynowo-srebrowa,  
47,8 × 30,9 cm  
Kolekcja Muzeum  
Narodowego we Wrocławiu



**Zdzisław Beksiński,**  
*Prowincja*, 1958, fotografia  
żelatynowo-srebrowa,  
23,2 × 41,8 cm  
Kolekcja Muzeum  
Narodowego we Wrocławiu



człowieka, dlatego zwrócił swą uwagę na Holocaust. Uświadomienie, czym był i jakie miał znaczenie dla niego samego jako artysty, zmieniło dotychczasowe życie Boltanskiego<sup>66</sup>.

Tak więc od wielu już lat stara się łączyć pojęcie fotografii z religijną i magiczną tradycją. Ze swych zdjęć już w latach 70. pragnął tworzyć relikwie<sup>67</sup>. Ale, co jest charakterystyczne, są to relikwie bez kultu – sam artysta mówi o nich „*la petite mémoire*” – będące wyrazem indywidualnej mitologii, którą kreował, wykorzystując imaginację twórczą<sup>68</sup>.

Duże znaczenie w jego koncepcji należy przypisać zdjęciom amatorskim stosowanym na zasadzie dokumentu, bez troski o ich techniczny i artystyczny aspekt, w czym bliski był Beksieńskiemu.

Boltanski przeszedł stopniowo od zainteresowań etnologią (prymitywnymi kulturami) do indywidualnie interpretowanego w latach 70. minimal artu, w którym, jak wspomniałem, w nowy sposób wykorzystywał zdjęcia amatorskie. W 1969 roku zrezygnował z malarstwa na rzecz fotografii. A więc jego droga twórcza jest odwrotnością tej, którą przeszedł Beksieński. Amatorskie zdjęcia, jak te stosowane np. w realizacji *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970), są podobne do pracy Roberta Rauschenberga *Small Rebus* (1956), a także do realizacji Andy'ego Warhola i Edwarda Kienholza. Portrety Boltanskiego *Les 62 members du Club Mickey en 1955 z 1972* roku swą formą ujawniającą stare zdjęcia gazetowe przewrotnie nawiązują m.in. do słynnej pracy Warhola *Most Wanted Man* (1963). Różnica między Francuzem a Amerykaninem polega na tym, że pierwszy świadomie osiągał aurę dzieła sztuki (w znaczeniu Benjaminowskim), drugi zaś anegdotę połączoną z sensacyjnością świata mediów, w tym przypadku codziennych, brukowych gazet, w czym jednocześnie wyrażał się krytycyzm w relacji do społeczeństwa i państwa amerykańskiego.

Boltanski stwierdził: „Sądzę, że wszyscy w mniejszym lub większym stopniu jesteście święci. [...] W każdym razie jest pewne, że tym, czego potrzebujemy, są relikwie”<sup>69</sup>. Na marginesie można uzupełnić, że artysta traktował Josepha Beuysa i Andy'ego Warhola jak „artystycznych dziadków”, a Tadeusza Kantora (twórczość teatralna) jako „ojca” swej twórczości. Podejmując

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> G. Metken, *Was wir brauchen, sind Reliquien* [w:] *Christian Boltanski...*, dz. cyt., s. 23. Autor tekstu zaznacza, że już we wczesnych realizacjach Boltanski, gdy używał własnych zdjęć, układał je w gablotach, traktując jak relikwie (np. *Vitrine de référence*, 1971).

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> Ch. Boltanski, *Der Clown als schlechter Prediger*, rozmowa przeprowadzona przez Doris von Dratteln w grudniu 1990 roku w Paryżu [w:] *Christian Boltanski...*, dz. cyt., s. 55.



w latach 80. tematykę Holocaustu, stawiał jedynie pytania i opowiadał się za milczeniem sztuki w znaczeniu Adorno. Jego realizacje z serii *Monuments*, choć o minimalartowej proweniencji, przybrały charakter sakralny i medytacyjny. Gumpert interpretowała jego cykle *Lecans de Ténébres*, *Monuments* i *Lycée Chases* jako dążenie artysty do poznania ciemnej strony humanizmu, ale także istoty śmierci<sup>70</sup>. Wszystko to spowodowało, że jego twórczość, choć bardzo znana i ceniona od początku lat 70. XX wieku, sytuuje się jednak poza głównymi tendencjami sztuki światowej.

[1e.] **Retoryka końcówki fotograficznej.**  
**Beksiński – postmodernistyczny modernista**

Powróćmy do fotografii Beksińskiego. Pierwsze myśli o zaprzestaniu działalności fotograficznej pojawiły się już w 1958 roku. Coraz bardziej interesowało go malarstwo. Chciał, aby było ono jednocześnie agresywne i dekoracyjne w formie. Sam artysta chyba słusznie porównywał swe dokonania z malarzami hiszpańskimi – Antoniem Tapiesem i Antoniem Saurą. Zagłębienia i plątaniny żłobionych w fakturze linii są z pewnością rozszerzeniem koncepcji znanej z jego wcześniejszych abstrakcji fotograficznych, które szybko zarzucił. Beksiński zaczął dostrzegać jedynie wady fotografii, która nie była już w tym czasie w jego koncepcji sztuką, ale – jak to sam określił – oszustwem. Niepokoił go fakt, że nie potrafi tak, jak by chciał, ingerować w otrzymywany obraz pozytywny. Ostatnie zdjęcia wykonał w 1960 roku.

W 1963 roku złożył podanie do ZPAF-u (zachowane w archiwum Związku) z prośbą o skreślenie go z listy członków, uzasadnione brakiem pieniędzy na płacenie składek do dwóch organizacji (należał już wtedy do Związku Polskich Artystów Plastyków) i zaprzestaniem działalności fotograficznej. Pewne nadzieje wiązał jeszcze z fotomontażem o surrealistycznym, nie zaś propagandowym w wyrazie charakterze, lecz pomysły nie weszły w stadium poważniejszej realizacji. Ta technika operująca zdecydowanie bardziej manualnymi interwencjami pozwalała zbliżać się do efektów, jakie dawała grafika czy animacja filmowa, i dlatego inspirowała Beksińskiego.

Od 1960 roku do śmierci w 2005 za pomocą innych środków artystycznych realizował to, co wcześniej w fotografii. Zdecydowanie nie lubił w niej odbicia

---

<sup>70</sup> L. Gumpert, *The Life and Death...*, dz. cyt.

rzeczywistości, a cenil krację i indywidualizm wypowiedzi oraz przekraczanie wszelkich kierunków i technik.

Należy wspomnieć, że interesował się także innymi dziedzinami sztuki. Jego ulubionymi pisarzami byli: Franz Kafka, Jorge Luis Borges oraz Tomasz Mann. Pod wpływem zainteresowań twórczością Kafki na początku lat 60. pisał opowiadania o duchach. Wielkie wrażenie wywarła na nim powieść Reinera Marii Rilkego *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, co znalazło wyraz w malowanych wówczas obrazach strukturalnych, które należą do najciekawszych tego typu realizacji w Polsce<sup>71</sup>.

Podobne eksperymenty jak w fotografii, malarstwie i opowiadaniach chciał również realizować za pomocą muzyki nagrywanej na magnetofonach w specjalnie przygotowanym do tego celu studio. Koszty finansowe związane z zakupem odpowiednich magnetofonów i zaopatrzenia we właściwą aparaturę uniemożliwiły dalsze próby.

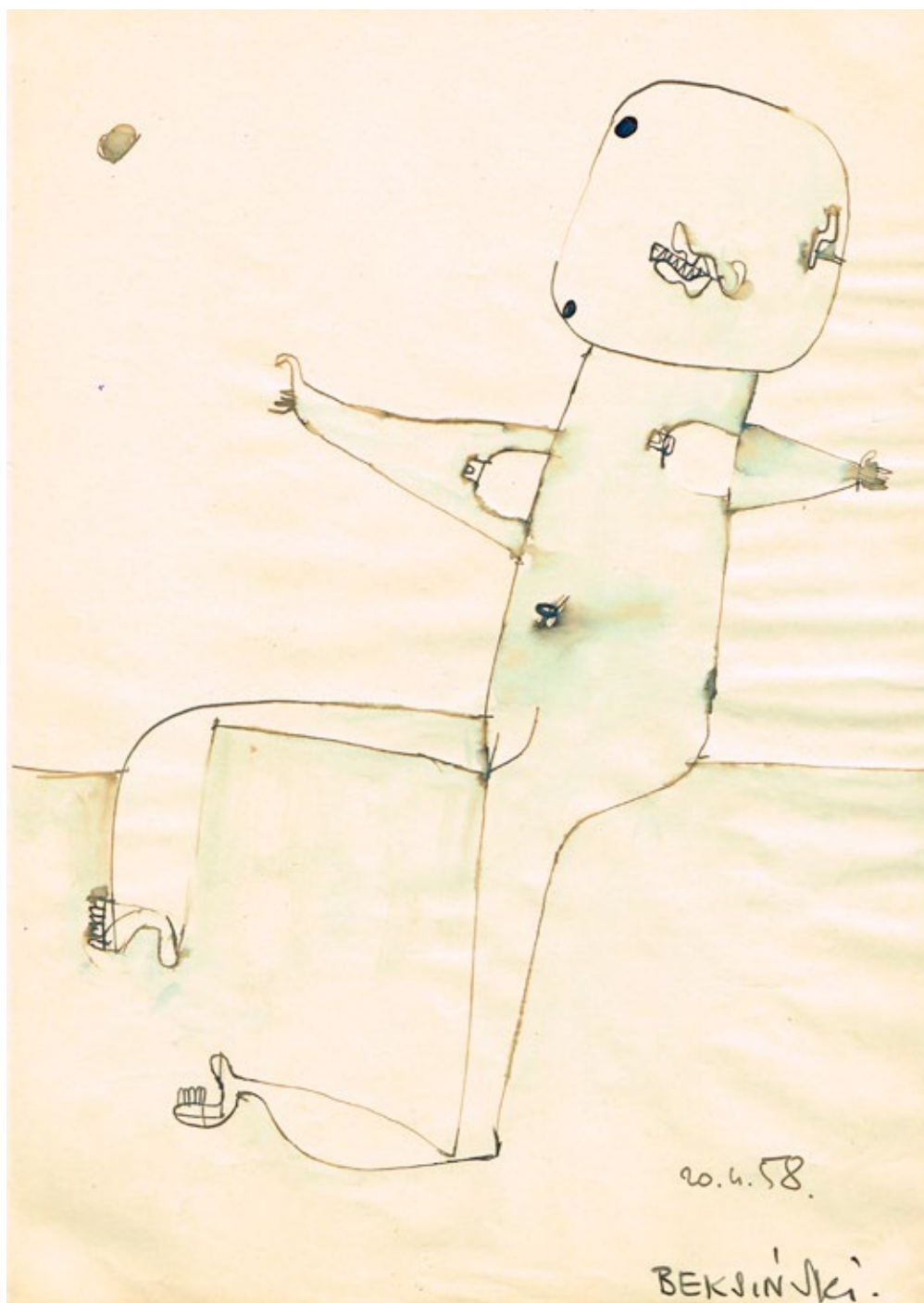
W końcu 1959 roku i na początku 1960 nastąpiła dalsza zmiana jego poglądów na sztukę współczesną. Beksiński był przeświadczony, że sztuka awangardowa (utożsamiana przede wszystkim z abstrakcyjnym malarstwem) kończy się i następuje jej upadek. Dlatego zaczął myśleć o tworzeniu sztuki figuratywnej z wykorzystaniem swych osiągnięć sprzed 1960 roku. Dążył do zerwania z abstrakcją i stworzenia nowej formy, czegoś w rodzaju nowej klasyki (określenia Beksińskiego) o zamierzonej doskonałości formalnej. Pisał: „Mam nadzieję, że znajdę swoją drogę i wtedy nią pójdę, gdyż wieczny eksperyment nie ma sensu”<sup>72</sup>. Wierzył w ogólny upadek sztuki. „Obecny okres można porównać jedynie do późnego gotyku, manieryzmu oraz późnego baroku. To jest schyłek! Możemy się tylko cieszyć. Mamy szansę, by zapoczątkować coś, co nadejdzie po tym schyłku. [...] Sądzę jednak, że wrócimy do malarstwa przedstawiającego, z tym że będzie to inna technika. Nie możemy jednak czekać, aż zrobią to za nas Francuzi”<sup>73</sup>.

Początkowo po zaprzestaniu fotografowania artysta zajął się rzeźbą (cykl gipsowych głów z lat 1960–1962). Beksińskiemu bardzo podobała się wystawa rzeźb Henriego Moore’a, którą oglądał w 1959 roku w Krakowie. W swej twórczości rzeźbiarskiej, wykazującej związek z malarstwem, postawił sobie za cel, żeby jego prace były do oglądania ze wszystkich stron. Tworzył je jak obrazy, używając blachy, drutu i gipsu. Mimo deklarowanego zerwania ze sztuką modernistyczną i awangardową jego rzeźby, podobnie jak wykonywane

<sup>71</sup> U. Czartoryska, *Zdzisław Beksiński*, dz. cyt.

<sup>72</sup> Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 5.01.1959.

<sup>73</sup> Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 24.03.1960.



**Zdzisław Beksiński**, Bez tytułu, 1958, gwasz, papier, 29 × 21 cm  
Wł. prywatna

na papierze fotograficznym grafiki (nazywane przez samego artystę heliografiami, a będące rzadką techniką graficzną *cliché-verre*), związane są formalnie z jego działalnością sprzed 1960 roku, a ponadto wykazują związki z jego twórczością fotograficzną<sup>74</sup>.

Grafiki, jak też trochę późniejsze rysunki, przedstawiają poszarpane postaci z dziurami wewnątrz ciała. Częstym motywem jest również ekspresjonistyczna w formie i dramatyczna w swym wyrazie postać kobiety z dzieckiem w łonie lub rodzącej, co odnosiło się również do jego sytuacji osobistej – żony Zofii, która urodziła syna Tomasza. Maniera tych profetycznych i uabstrakcyjnionych, o uproszczonym rysunku prac przypomina o jego formach rzeźbiarskich, zarówno monumentalnych i ciężkich, jak też lekkich i zdecydowanie bardziej filigranowych.

Beksiński czasami myślał o powrocie do fotografii, a właściwie do fotomontażu. Ten temat pojawiał się w korespondencji do Schlabsa i Lewczyńskiego na początku lat 60. Projektował niezrealizowane ekspozycje. Jeszcze w 1959 roku powstał pomysł wystawy, która miała odbyć się w Krzysztoforach, gdzie chciał pokazać fotografię wraz z naturalnymi przedmiotami, dźwiękiem i światłem, a całość koncepcji miała być oparta na surrealizmie. Ekspozycja nie wyszła jednak poza wstępną fazę. Trudności z nagrywaniem muzyki eksperymentalnej we własnym mieszkaniu w Sanoku okazały się nie do przezwyciężenia<sup>75</sup>.

W latach 60. Beksiński programowo odżegnywał się od związków z twórczością awangardową, choć formalnie jego prace z tych lat mieszczą się w ogólnym polskim pejzażu artystycznym nowoczesności/awangardowości. Później jednak stało się ono bardziej tradycjonalistyczne i odwołujące się w eklektyczny sposób do dawnej tradycji. W latach 70. i 80. coraz bardziej widoczne i charakterystyczne dla jego nowego stylu stały się nawiązania do sztuki dawnej: renesansu, baroku, malarstwa symbolicznego z drugiej połowy XIX wieku, przy zauważalnym odwołaniu się do własnego stylu z okresu malarstwa strukturalnego uprawianego z dużym artystycznym powodzeniem od końca lat 50. do początku lat 60.

---

<sup>74</sup> Jego prace graficzne wykonane w technice *cliché-verre* na papierze fotograficznym, czyli heliografie (określenie Beksińskiego), rzeźby powstałe ok. 1960 roku oraz rysunki i malarstwo z pierwszej połowy lat 70. pokazane zostały i skonfrontowane z twórczością fotograficzną z drugiej połowy lat 50. na wystawie *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne w Kutnie, Kutno 1993 (kat. wyst.).

<sup>75</sup> List Z. Beksińskiego do B. Schlabsa i J. Lewczyńskiego, Sanok, 6.07.1959.



**Zdzisław Beksiński**, Bez tytułu, 1974, olej, płyta pilśniowa, 61 × 73 cm  
Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Ekspresjonistyczne fotografie Beksińskiego ze względu na specyficzne właściwości techniki fotograficznej uderzają prawdą, a jednocześnie niesamowitością przedstawień. Z różnym skutkiem udało mu się analogiczne formy zrealizować w dojrzałym malarstwie figuralnym. Naczelną zasadą jego całej twórczości było penetrowanie zakamarków psychiki ludzkiej z jednym tylko zastrzeżeniem – zdjęcia zwracają uwagę swą autentycznością, mimetyczną prawdą przedstawień mimo swego ekspresjonistyczno-surrealistycznego kostiumu. Malarskie wizje nie są tak realne, zbyt często stają się bląhą anegdotą i nieprzekonującą metaforą operującą postmodernistyczną w stylu mieszanką znaków i dawnych symboli, zbyt łatwo przekraczając barierę kiczu<sup>76</sup>. Artysta zrezygnował z podstawowych funkcji obrazu symbolicznego, przybliżając się do ważnej zasady ponowoczesnego obrazowania, które za Jeanem Baudrillardem można określić jako grę resztkami<sup>77</sup>.

Do początku lat 60. Beksiński był jednym z najciekawszych artystów kontynuujących różne doświadczenia, zarówno o charakterze formalnym, jak też – w mniejszym zakresie – ideowym z okresu Wielkiej Awangardy, przede wszystkim z surrealizmu i ekspresjonizmu. W 1959 roku brał udział w *III Wystawie sztuki nowoczesnej*, co było dla intermedialnego twórcy mieszkającego na prowincji z pewnością dużą nobilitacją i kolejnym krokiem do dalszej kariery i uznania.

Później, w latach 60. i 70., pojawiły się w jego twórczości cechy stylistyczne, które można wiązać z postmodernizmem przy programowym sięganiu do sztuki dawnej i poszukiwaniu syntetyzowania w aspekcie formalnym. Świadomie zaczął posługiwać się pastiszem i metodą persyflażu.

Czasem w różnych wypowiedziach dla prasy przypominał o okresie fotograficznym swojej twórczości, choć należy zaznaczyć, że w tym zakresie udzielał sprzecznych informacji. W jednym z wywiadów, który należy uznać za istotny dla zrozumienia całej jego twórczości, wypowiedział się w następujący sposób: „Jeśli więc idzie o postawiony sobie cel, to dążę do tego, by obraz stanowił kolorową fotografię wizji. Rozwój warsztatu w moim przypadku

<sup>76</sup> Wieloznaczność symbolu interpretuję za Gilbertem Durandem (*Wyobrażenia symboliczne*, tł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24), który napisał: „Symbol jest więc wyobrażeniem powodującym pojawienie się tajemnego znaczenia, jest epifanią tajemnicy”. A więc wyrażać powinien namysł religijny. Por. także: R. Wittkower, *Allegory and Migration of Symbols*, London 1977.

<sup>77</sup> *Gra resztkami*, wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsha, tł. A. Szahaj [w:] *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996. Na s. 227 Baudrillard stwierdził: „Wszystko zostało zrobione. Ostateczna granica tych możliwości została osiągnięta. [...] Wszystko, co pozostało do zrobienia, to gra tymi kawałkami. Gra kawałkami to jest ponowoczesność”. Podobną koncepcję malarstwa po rezygnacji z nowoczesnej fotografii prezentował Beksiński, co analizuję w rozdziale III.

byłby jedynie zbliżeniem się do ideału kolorowego fotografowania marzeń”<sup>78</sup>. Fotograficzna twórczość Beksińskiego, zawierając w sobie realne, ale bardzo specyficzne przedstawienie rzeczywistości konkretnego miejsca (Sanok) i portretowanych postaci (żona, matka, syn), posługiwała się radykalnym językiem nowoczesności ze skłonnością do progresywnego eksperymentu. Natomiast dojrzała twórczość malarska stała się z biegiem lat coraz bardziej zachowawcza, eklektyczna, z nieświadomym do końca dążeniem do kategorii kiczu eksploatującego efektowne pod względem scenograficznym sceny, w tym filmowe<sup>79</sup>. Można powiedzieć, że reprezentowała jedną z odmian postmodernizmu artystycznego wyrastającego z radykalnego modernizmu, który znalazł się w totalnym kryzysie. Dlatego podążając śladem analiz Wolfganga Welscha z książki *Nasza postmodernistyczna moderna*, dojrzałą i późną twórczość Beksińskiego można określić jako postmodernistyczną modernę, ponieważ w grafice, rysunku i przede wszystkim w malarstwie w nieudany sposób, w sensie dialektyki awangardy, spełnił swoje skrajnie modernistyczne pomysły i idee z okresu fotograficznego (1953–1959).

Warto też zauważyć, że tradycyjne gatunki artystyczne, w tym przede wszystkim malarstwo, miały być antidotum na awangardowy kryzys. Artysta nie wierzył też w poszukiwania twórcze dotyczące „prawdy” w humanistycznym i teologicznym znaczeniu tego słowa, opowiadając się za świadomym „kłamstwem”, co także należy do kategorii z zakresu postmodernizmu filozoficznego<sup>80</sup>. W rozmowie z Janem Czopikiem Beksiński stwierdził: „Sztuka jest jednym z tych pięknych kłamstw i chyba nie jest niczym więcej”<sup>81</sup>.

## [ 2. ] **Jerzy Lewczyński – poetyzm wizji w kręgu postsurrealistycznej nowoczesności**

Początki twórczości Jerzego Lewczyńskiego (ur. 1924) sięgają lat 40., kiedy jako młody amator dokumentował życie swej rodziny na Lubelszczyźnie. Wykonywał zdjęcia piktorialne, ale także bliskie reportażowi i tendencji

<sup>78</sup> *Sztuka jako odcisk palca, ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał W. Siemiński*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 4, s. 68. Interesujące jest, że podobny postulat malowania „fotograficznych snów” realizował w malarstwie niespełniony filmowiec i fotograf – Salvador Dalí.

<sup>79</sup> W czasie spotkania w mieszkaniu artysty w Warszawie w 1986 roku Beksiński opowiadał mi o swojej fascynacji filmami z kręgu *science fiction*, przede wszystkim filmem *Mad Max* (1979).

<sup>80</sup> Por.: S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie[izmie] i kryzysie kultury*, Toruń 1999.

<sup>81</sup> *Sfotografować sen, ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał J. Czopik*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35, s. 10.

*documentary photography*, choć oczywiście nie był świadomy nawet podstawowych pojęć z zakresu teorii fotografii<sup>82</sup>. Na skutek różnych przyczyn natury osobistej pod koniec II wojny światowej wyjechał do Gliwic.

Do około 1955 roku pozostawał pod wpływem piktorializmu Jana Bułhaka, co ułatwiło mu przejście na pozycję socrealizmu. Należy podkreślić, że przedwojenna estetyka piktorialna, która w dalszym ciągu była atrakcyjna dla młodych fotografików, łatwo przystosowała się do konwencji realizmu socjalistycznego. Lewczyński cenił w tym okresie Bułhaka za wartości formalne jego przedwojennych zdjęć, natomiast nie podobała mu się ich tematyka.

Lewczyński po raz pierwszy zetknął się z fotografią awangardową za pośrednictwem książki Moholya-Nagya *Malerei, Photographie, Film* (1925), подарowanej mu w drugiej połowie lat 50. przez gliwickiego fotografa Tadeusza Maciejkę, który w latach 30. pod wpływem fotografii z Bauhausu wykonywał nowoczesnie interpretowane zdjęcia. Nie były one jednak awangardowe, lecz zdecydowanie bardziej nowoczesne ze względu na określoną formę i kompozycję jego prac.

Jeszcze przed nawiązaniem ścisłego kontaktu z Beksińskim i Schlabsem Lewczyński osiągnął interesujące rezultaty w fotografii. W *Ukrzyżowaniu*, które reprodukowano w 1956 roku w „Fotografii”, ukazał religijny symbol istniejący przez pewien moment w codziennej rzeczywistości, będący cieniem na ścianach budynku, kształtem przypominający zarys ukrzyżowanego Chrystusa. W zdjęciu *Październik* (1957) efektem końcowym był negatyw, na którym dla wzmocnienia wyrazu uwidocznili fragmenty pociętej, nierównomiernie położonej błony filmowej będącej symptomem zagrożenia. *Cyrk* (1957) odznacza się śmiałym wykorzystaniem perforacji negatywu widocznej u góry i na dole zdjęcia. Takich modernistycznych prac wykonał wówczas bardzo wiele, co świadczy o świadomości drogi artystycznej, jaką obrał.

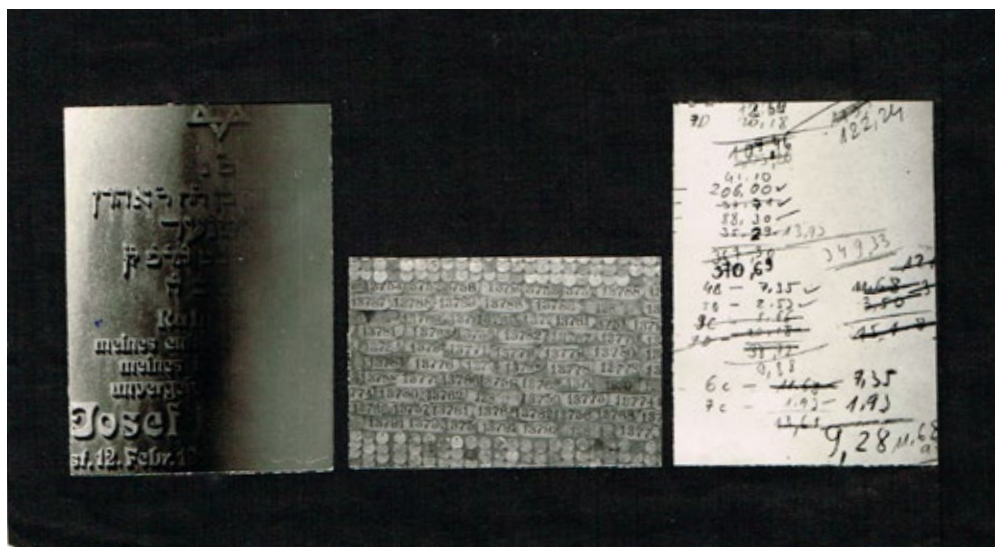
---

<sup>82</sup> Określenie to nie funkcjonowało w polskiej historii i krytyce fotograficznej do początku XXI wieku, do czasu, kiedy w 2006 roku warszawska Zachęta zorganizowała sesję przy okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, a Adam Mazur przygotował ekspozycję *Nowi dokumentaliści* (CSW, Zamek Ujazdowski w Warszawie). Fotografia dokumentalna oznacza skoncentrowanie się na pojęciu wiarygodności, autentyczności i podkreślanii specjalnych wartości dokumentu fotograficznego pojmowanego jako określona historia ukazana w konkretnym miejscu i czasie z zaznaczonym przesłaniem moralnym lub uwidocznieniem przemian społeczno-urbanistycznych. W amerykańskiej fotografii jest to tradycja od czasów Lewisa W. Hine’a, potem Farm Security Administration, a w Europie Augusta Sandera i Eugène’a Atgeta z pierwszej ćwierci XX wieku. Fotografia tego rodzaju ilustruje dramat powszedniego życia wraz z jego codzienną poetyką. Zjawisko to dotyczy również filmu, ale nie ma nic wspólnego ze sztukami plastycznymi (por.: B. Newhall, rozdział *Documentary Photography* [w:] tegoż, *The History of Photography. From 1839 to the Present*, New York 1982, s. 235–248).





Jerzy Lewczyński, Bez tytułu [makieta zestawu], 1959, fotografia żelatynowo-srebrowa 16 x 16 cm [www.prywatna.pl](http://www.prywatna.pl)



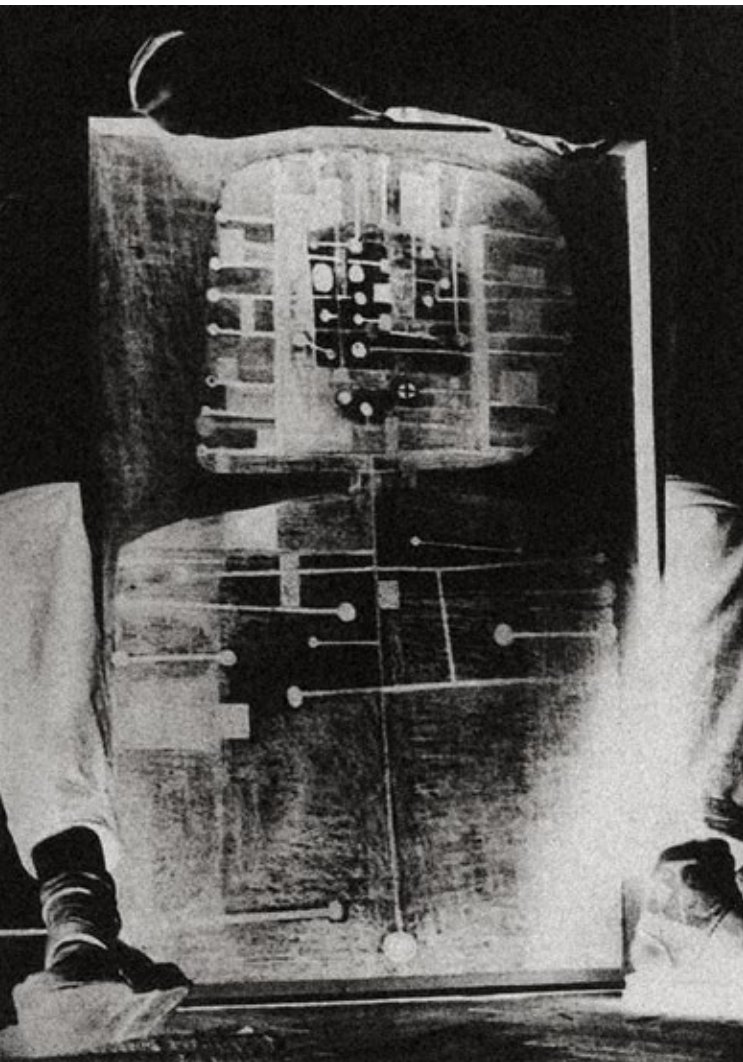
Jerzy Lewczyński, Bez tytułu [makieta zestawu], 1959, fotografia żelatynowo-srebrowa 16 x 16 cm [www.prywatna.pl](http://www.prywatna.pl)



**Jerzy Lewczyński**, *Nokturn*, 1957,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 39,5 × 29,3 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Rogatywka* z cyklu *Głowy wawelskie*,  
1961, fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,2 × 20,8 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Portret przyjaciela*, 1959,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,2 × 20,7 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Bez tytułu*, 1958,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 29,3 × 20,8 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



Na ekspozycji *Krok w nowoczesność* Lewczyński zaprezentował trzy fotografie, w tym *Projekt plakatu*, w którym za pomocą prostych środków formalnych osiągnął efekt groteski, dostrzegalny także w jego późniejszej twórczości. Jest to praca wyjątkowa na gruncie polskiej fotografii, ponieważ bardzo silnie odwołuje się do twórczości nieprofesjonalnej, przede wszystkim „sztuki dziecka”.

Kilka prac dotyczy postaci robotnika. Różnią się kadrem. Najciekawsza i przede wszystkim najbardziej nowoczesna znajduje się, moim zdaniem, w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi. Nie widać na niej twarzy portretowanego, gdyż jest ona „ucięta” powyżej ust. Inna praca pokazująca uśmiechniętego, w domyśle socjalistycznego pracownika, porusza problematykę erotyzmu, której odzwierciedleniem jest tatuaż z całującą się parą wykonany na piersi portretowanego.

Oddziaływanie włoskiego kina neorealistycznego (np. *Złodzieje rowerów* w reżyserii Vittoria De Siki) zaznaczyło się wpływem na polską fotografię drugiej połowy lat 50. w pracach Lewczyńskiego przedstawiających zaniedbane podwórka lub ich fragmenty i detale oraz ściany z podartymi plakatami. Takie fotografie, w podobnej tendencji, wykonywali także inni polscy fotografowie, jak Zofia Rydet, która pozostawała w strefie wpływów nieformalnej grupy Lewczyński, Beksiński i Schlabs<sup>83</sup>. Wydaje mi się, że najbardziej inspirującym ją artystą był Beksiński. W związku z tym w niektórych jej ekspresjonistycznych pracach z cyklu *Medytacje* paradoksalnie można odnaleźć ukryte odwołania do jego ekspresjonistycznej twórczości. Była jednak między nimi jedna zasadnicza różnica – Rydet tworzyła w zdecydowanie religijnym i jak najbardziej katolickim wymiarze, co zupełnie nie pasowało do wyzwolonej twórczości Beksińskiego.

W 1957 roku Lewczyński wraz z innymi fotografikami z Gliwic próbował powołać do życia grupę Gliwice<sup>84</sup>. Ostatecznie nie powstała. W tym samym czasie interesował się surrealizmem. Duże wrażenie wywarło na nim malarstwo Dalego oglądane w nielicznych wówczas książkach o sztuce współczesnej.

<sup>83</sup> Podobną tematyką kolorowych, zdartych plakatów interesowali się w tych latach w swej działalności artystycznej Mimmo Rotella (nazywany protoplastą sztuki pop), który jako pierwszy twórca skoncentrował się na pojedynczym zdartym plakacie, a także francuscy *affichistes* (Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, François Dufrene). To sytuuje Rotellę i jego francuskich kolegów bliżej Kurta Schwittersa niż Toma Wesselmana, który w swym malarstwie interesował się również konsumpcyjną ikonosferą zestawianą na zasadzie montażu (zob. L. Lippard, *Europe and Canada* [w:] tejsze, *Pop Art*, London 1969, s. 189).

<sup>84</sup> Zob. K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1987, gdzie na s. 140 przytaczam pismo Lewczyńskiego do ZPAF-u w Warszawie z 11.11.1957 roku. Por. także: J. Lewczyński, *Gliwickie środowisko fotograficzne 1951–1986*, Gliwice 1986, s. 19.

Okazało się, co nie było tylko specyfiką polską, że wielowarstwowa spuścizna pozostawiona przez nadrealizm jest w dalszym ciągu żywotna i doskonale daje się realizować za pomocą medium fotograficznego<sup>85</sup>.

Z 1957 roku pochodzi zdjęcie Lewczyńskiego pt. *Obłąkanie* przedstawiające niezwykle sytuację. Z lewej strony fotografii widoczny jest fragment twarzy wyłaniającej się z ciemnego tła, z prawej stopa z leżącym na niej jabłkiem, trzymająca w palcach, co pozornie jest absurdalne, nóż. Autor chciał uzyskać nie tylko efekt niesamowitości czy teatralności sytuacji, lecz za pomocą zderzenia codziennych przedmiotów z fragmentem twarzy wywołać surrealistyczne asocjacje. Jednak Lewczyński surrealistą nie był, więc nieuprawnione byłoby nazywanie jego prac nadrealistycznymi. Raczej w wybiórczy sposób odwoływał się, podobnie jak Beksiński, do ważnych wybiegów formalnych i na własny użytek starał się rozwijać niektóre, znane mu w powierzchowny sposób, zasady doktryny światopoglądu surrealistycznego. Porównując pod względem recepcji surrealizmu realizacje z tych lat Beksińskiego i Lewczyńskiego, należy podkreślić silniejsze cechy tego kierunku będące wynikiem wpływu nadrealizmu u Beksińskiego, którego prace są bardziej drażliwe, odwołujące się do mrocznych zakamarków naszej podświadomości.

W 1956 roku, przygotowując zdjęcia na *Wystawę fotografii współczesnej*, Lewczyński na własny użytek skonstruował swoisty mały teatrzyk z tekturowego pudełka, w którym za pomocą dłoni i specjalnie dobranych akcesoriów inscenizował różne proste sytuacje, a następnie je fotografował. W ten sposób w jego twórczości pojawiły się związki fotografii ze scenografią i teatrem, co było także jej dziewiętnastowieczną tradycją (fotografia zakładowa, pre-rafaelici, piktorialiści).

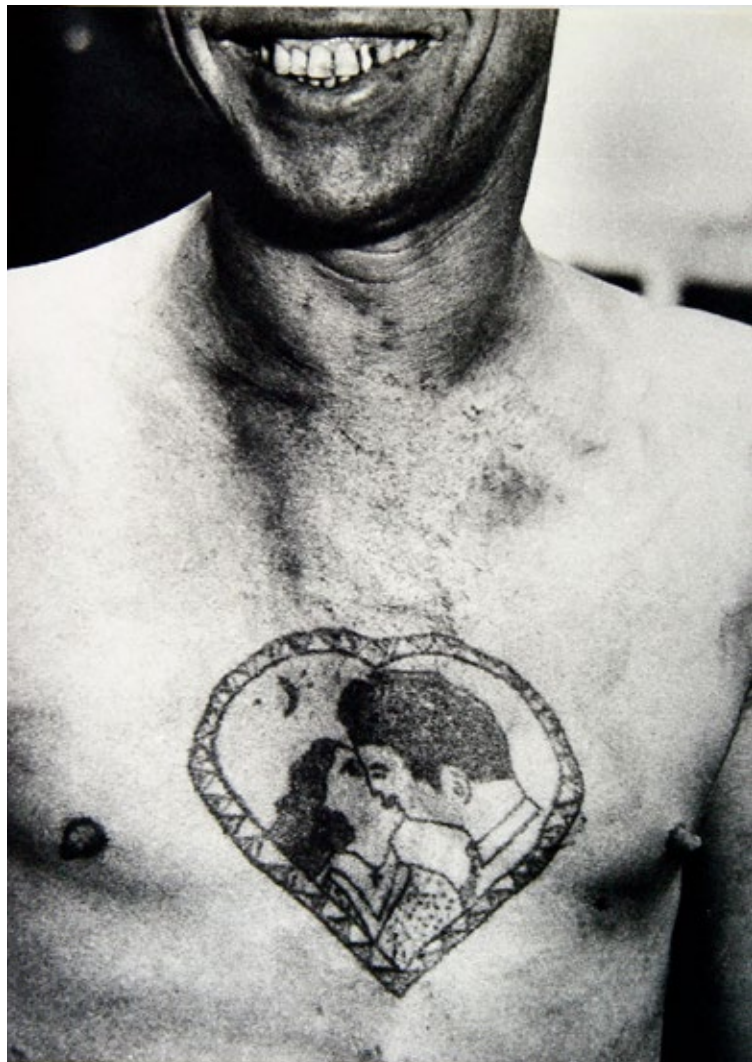
Z końca lat 50. pochodzą fotomontaże Lewczyńskiego powstałe przez nałożenie na siebie dwóch negatywów, pokazujące przemysłowy pejzaż Śląska, przenikanie się ludzi, architektury, fabryk i wydarzeń politycznych. Niekiedy

---

<sup>85</sup> Niewątpliwie podstawowy obszar w fotografii zdominowany jest przez nastawienie dokumentalne, tj. reprezentację tego, co realne, jak podkreśliła Kathleen McCarthy-Gauss w artykule *Surrealism, Symbolism, and the Fictional Photograph* [w:] A. Grundberg, K. McCarthy-Gauss, *Photography and Art: Interactions Since 1946*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1987, s. 45-53 (kat. wyst.). Pojawienie się wyobraźni surrealistycznej doprowadziło do przeciwstawienia się obowiązujących do tej pory w fotografii estetyzmowi i dokumentalizmowi oraz obiegowemu pojęciu prawdy. W latach 40. i 50. wyobraźnią surrealistyczną posługiwali się m.in. Clarence John Laughlin, Bill Brandt, Val Telberg (wpływ poezji surrealistycznej, np. Jeana Cocteau), Frederick Sommer, a w latach 60. i później Jerry Uelsmann i Duane Michals. Warto zaznaczyć, że Sommer w latach 50. malował na celofanie abstrakcje, z których kopiował odbitki, podobnie jak np. Schlabs. Fotografował również komponowane assemblaże oraz małe modulatory stwarzające, podobnie jak u Pawłowskiego, abstrakcyjny układ, grę światła, tonów szarości i czerni. Zdaniem McCarthy-Gauss (*Photography and Art...*, dz. cyt., s. 51) są one reminiscencją studiów światła Francisca Josepha Bruguière'a.



**Jerzy Lewczyński**, *Nieznany*, 1959,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 22,7 × 15,5 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Robotnik*, z cyklu *Głowy wawelskie*,  
1960, fotografia żelatynowo-srebrowa, 48,8 × 38,3 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Dom*, 1959,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 20,7 × 29,3 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



w bardziej bezpośredni sposób mówiły one o polskiej historii współczesnej, odwołując się także do wspomnień z czasów II wojny światowej. Podobne reminiscencje, choć nie tak mocno czytelne, można bez trudu odnaleźć w pracach Beksińskiego z tych lat.

Jeszcze inny kierunek reprezentują zdjęcia powstałe pod wpływem fotogramów Moholy-Nagya i rayogramów Man Raya oraz zainteresowań malarstwem abstrakcyjnym, co w końcu lat 50. w środowisku fotograficznym stało się nawet modą. W tych realizacjach bliższa była Lewczyńskiemu koncepcja sztuki Man Raya, a nie racjonalistycznego konstruktysty, jakim był Moholy-Nagy. Lewczyńskiego interesowała przede wszystkim zabawa i badanie różnorodnej struktury obrazu bezkamerowego. Jedne z jego fotogramów są bardziej aluzyjne i figuratywne za sprawą użycia określonych akcesoriów (np. widelec, nóż), inne bardziej ulotne, odwołujące się do estetyki malarstwa abstrakcyjnego (np. rozsypany cukier tworzący kształt spirali, co można odnieść do podobnych eksperymentów Man Raya).

Gliwicki artysta, aby znaleźć własną, oryginalną drogę artystyczną, musiał przejść swoiście rozumianą lekcję międzywojennej awangardy. Poznawał przede wszystkim materiał wizualny, nie wnikając w ideologię, światopogląd czy konkretną estetykę. W tym czasie uprawiał również fotografię w typie *life*. Podobnie jak Beksiński, podziwiał zdjęcia fotografów ze słynnej już wtedy agencji Magnum.

Po spotkaniu z Beksińskim i niewątpliwie pod jego intelektualnym wpływem, styl Lewczyńskiego stał się bardziej ekspresyjny, choć niepozbawiony realistycznej i poetyckiej w formie metafory (*Rogatywka*). Jego zdjęcia z końca lat 50., podobnie jak Beksińskiego, charakteryzują się ostrym kadrowaniem i ukazywaniem fragmentu portretowanej postaci (*Robotnik*, 1960). Podobne środki formalne można znaleźć w albumie *Les Américains* (1958) Roberta Franka, wydanym w Paryżu, który w latach późniejszych w bardzo znaczący sposób wpłynął na amerykańską fotografię (Lee Friedlander, Garry Winogrand, Ralph Gibson)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> John Szarkowski w katalogu wystawy *Mirrors and Windows* (MoMA, New York 1978) do najważniejszych zagadnień fotografii lat 50. zaliczył książkę Roberta Franka *The Americans* wydaną w USA w 1959 roku, wystawę Steichena *Rodzina człowieka* (MoMA, 1955) oraz pojawienie się wpływowego magazynu fotograficznego „Aperture”. Warto zaznaczyć, że książka Franka, podobnie jak zdjęcia z lat 60. i początku 70. Diany Arbus, powstające w konwencji fotografii czystej (*pure photography*) wywodzącej się z reportażu, w rezultacie oskarżały, a nawet niszczyły wartości propagowane przez monumentalną ekspozycję Steichena *Rodzina człowieka*, co musiało przyspieszyć kryzys „fotografii fotograficznej” w końcu lat 70. i na początku 80., która stała się bezradna w obliczu ekspansji różnorodnej w formie inscenizacji.





**Jerzy Lewczyński**, *Oczekiwanie*, 1958,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 39,5 × 29,1 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach



**Jerzy Lewczyński**, *Foto-teatr*, 1959,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 30 × 40 cm  
Kolekcja Muzeum w Gliwicach

W 1957 roku Lewczyński rozpoczął cykl nazwany w latach 60. *Głowy wawelskie*. Celowo unikał w nim przedstawiania głów (np. *Robotnik*), a nawet całych postaci, przeciwstawiając się w ten sposób czasom socrealizmu, kiedy robotnicy traktowani byli jak bezimienna masa służąca jedynie do pracy. Cykl ten w sposób przewrotny i nowoczesny nobilitował człowieka robotnika. Można określić go jako antytezę znanego socrealistycznego płótna Wojciecha Fangora pt. *Postaci*.

Głowy w cyklu Lewczyńskiego są zasłonięte (jedna z najlepszych fotografii – *Nieznany*) lub eliminowane przez kadrowanie. Z jednej strony widoczne są wpływy surrealizmu czy, precyzując, surrealistycznego obrazowania i ekspresyjnego realizmu, z drugiej – poetycka metafora będąca tęsknotą za czymś minionym i już nieosiągalnym (*Koszula*).

W 1959 roku na pokazie zamkniętym w GTF omawiany artysta przedstawił m.in. ww. cykl oraz dwa zestawy zdjęć bez tytułów, po trzy w każdym, składające się z fotografii luźno leżących na stole i przykrytych szybami<sup>87</sup>. Pierwszy zestaw przedstawiał zdjęcia: kartki z zeszytu szkolnego, bramy cementarnej z tablicami informacyjnymi oraz plakat zapraszający na występ kabaretu. Drugi – żetonów z szatni, rachunku z restauracji i fragmentu nagrobka. Na fotografiach celowo i świadomie ukazano banalność rzeczywistości i zestawionych z nimi przedmiotów wraz z ich nieartystycznością. Były przede wszystkim próbą zmiany, tj. rozszerzenia dotychczasowego pojęcia fotografii artystycznej, które ciągle formułowało swe oblicze. Te prace są zjawiskiem wyjątkowym nie tylko w historii polskiej fotografii i sztuki awangardowej. Dwa zestawy bez tytułów i inne zdjęcia Lewczyńskiego z tego czasu (np. fotografia bez tytułu z 1960 roku przedstawiająca cień artysty z podniesioną ręką) świadczą o ich prekursorstwie w stosunku do fotomedializmu lat 70.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> W zamierzeniu Lewczyńskiego zestawy nie były pomyślane tak, jak zestawy Beksińskiego, lecz po prostu jako fotografie ułożone po trzy obok siebie. Jednak na widzów działały podobnie jak zestawy Beksińskiego i tak były odbierane (zob. A. Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 445).

<sup>88</sup> Medializm jest terminem zaproponowanym przez Jerzego Olka, a wprowadzonym przez neoawangardową grupę Seminarium Foto-Medium-Art. Olek w programie teoretycznym *Sztuka jako medium sztuki* z 1979 roku interpretował medializm jako twórczość wywodzącą się z konceptualizmu, wykorzystującą do analiz i badań obraz przetwarzany w zapisie mechanicznym (film, fotografia, wideo). Por.: J. Olek, *Seminarium Foto-Medium-Art*, „Nowy Wyraz” 1981, nr 5. Termin „medializm” wywodzi się od angielskiego słowa „medium” funkcjonującego w obszarze myśli modernistycznej okresu międzywojennego (np. L. Moholy-Nagy, E. Weston), potem powojennej (C. Greenberg, *Das Glasauge der Kamera*, 1946), a także w latach 70. Zob. R. Heyne i F.M. Neusüss, *Fotografie in der Kunst der 70er Jahre* [w:] F.M. Neusüss, *Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie*, Köln 1979 oraz R.H. Krauss, *Fotografie als Medium*, Berlin 1979.

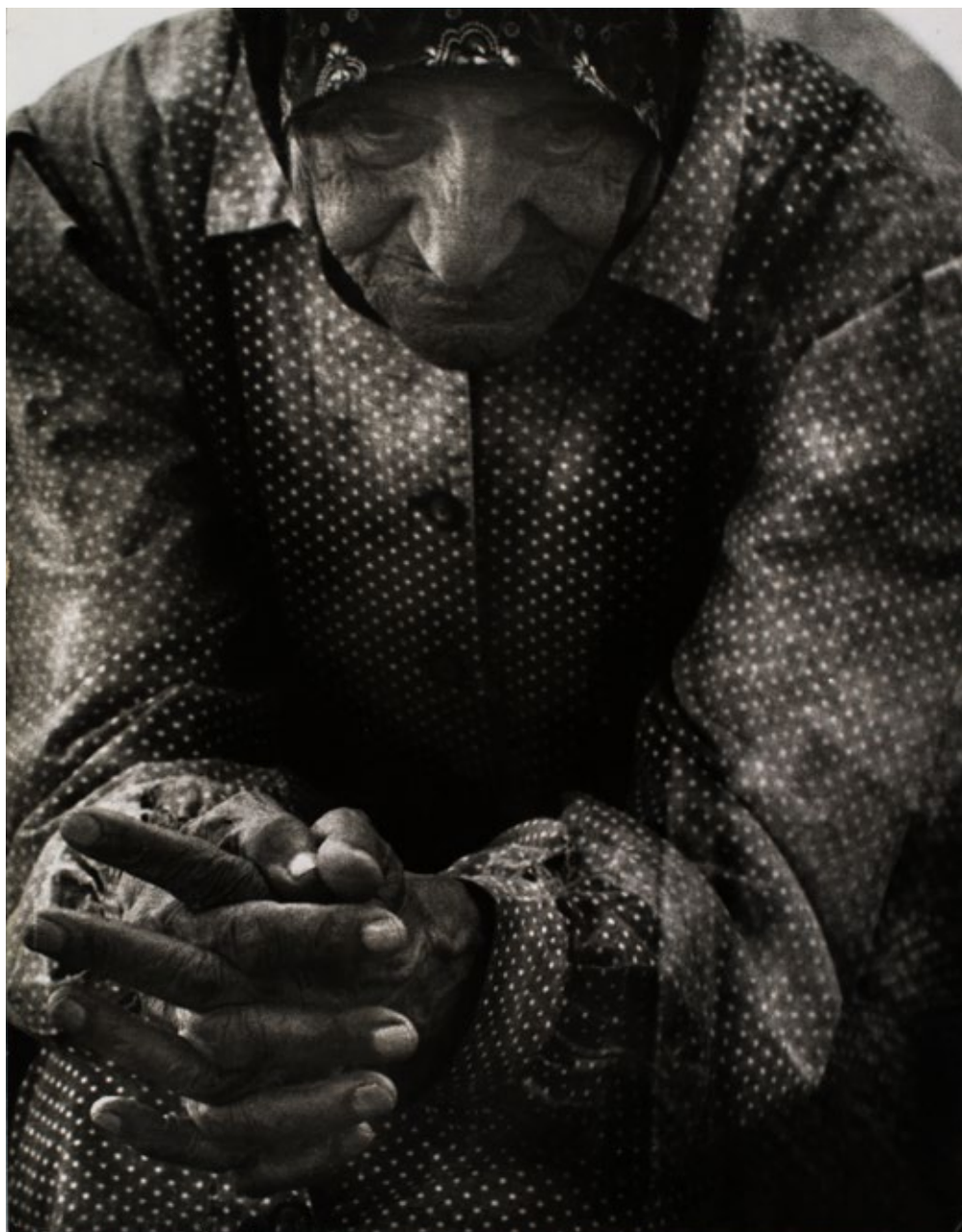
Lewczyński, z wyjątkiem kilku prób malarskich, w odróżnieniu od Beksińskiego i Schlabsa nigdy nie wyszedł poza tradycyjnie rozumianą fotografię. Istniała jednak w nim potrzeba ingerowania w otrzymywany obraz pozytywowo (malowanie niektórych partii zdjęcia, kolaż). Świadczą o tym niektóre z prac zarówno z lat 50. i 60., jak i późniejsze, z których najbardziej znany i nowatorski jest *Projekt plakatu* (1959). Potwierdza on także zapomnianą tezę, że na polską fotografię modernistyczną końca lat 50. i lat 60. (np. grupa Zero 61) oddziaływała polska szkoła plakatu reprezentowana przez Henryka Tomaszewskiego, który odwoływał się do sztuki dziecka i świadomie uproszczonego gestu malarsko-graficznego. Tworząc swe prace, niewątpliwie inspirował się wcześniejszymi doświadczeniami francuskimi (m.in. Pablo Picassom).

Podobne problemy artystyczne, które tylko zasygnalizował Lewczyński, wyraził w swym malarstwie Amerykanin Jasper Johns. Wyzaczył on swą twórczością kierunek dla rozwoju popartu w Nowym Jorku<sup>89</sup>. Operował ironią w typie Duchampa, ale był przede wszystkim malarzem, a dopiero później teoretykiem. Namalował słynne dziś cykle *Flagi*, *Cyfry* i *Tarcze*, które w znaczący sposób wpłynęły na rozwój malarstwa amerykańskiego lat 60. Transponował w dwuwymiarowe obrazy dwuwymiarowe obiekty o prostym, pozbawionym symboliki znaczeniu, co, jak się później okazało, było także znaczące dla dalszego rozwoju sztuki neoawangardowej. Zastanawiał się, gdzie przebiega granica między rzeczywistym przedmiotem a jego malarskim przedstawieniem. Z pewnością nie był artystą wyzbytym do końca tradycji malarstwa (technika enkaustyki) i jego związków z aktualnym czasem. Wywarł na niego wpływ abstrakcyjny ekspresjonizm i postsurrealistyczny asamblaż.

Johns z zadziwiającą konsekwencją i świadomością przetransponował banalność prostego obiektu (np. flagi) do malarstwa na podobnej zasadzie, jak to uczynił kilkadziesiąt lat wcześniej w swych *ready-mades* Duchamp<sup>90</sup>. W ten sposób starał się zmniejszyć przepaść między malarstwem a życiem, co było nieustannym pragnieniem i celem działalności wielu awangardzistów. Ten problem zawarty został m.in. w słynnym pytaniu: *Is it a flag or is it a painting?*,

<sup>89</sup> Por.: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 17. Barbara Rose podkreśliła dalszą konsekwencję obrazów Johnsa dla rozwoju konceptualizmu. Pisała: „Flagi i tarcze stanowią jednak punkt zwrotny o wielkim znaczeniu. Tak samo, jak krzyżujące się formy Reinhardta, tworzył je w myśl z góry powziętej koncepcji w kontekście improwizowanych ekscesów późnego ekspresjonizmu abstrakcyjnego [...]”. Ten jego wybór bardzo poważnie zaważył na rozwoju sztuki konceptualnej w latach sześćdziesiątych” (B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, tł. H. Andrzejewska, Warszawa 1991, s. 120).

<sup>90</sup> Zob. L. Lippard, *New York Pop* [w:] *też: Pop Art*, London 1969, s. 69.



**Zofia Rydet**, *Medytacje (II)*, z cyklu *Czas przemijania*, 1960,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 50,5 × 40 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi

na które nie było jasno skonkretyzowanej odpowiedzi<sup>91</sup>. W ten sposób Johns otworzył drogę dla rozwoju amerykańskiego popartu.

Około 1960 roku Lewczyński poprzez Beksińskiego zaprzyjaźnił się z Mariem Piaseckim, który niewątpliwie wywarł na nich wpływ swą wysoką kulturą artystyczną. O kontaktach z krakowskim artystą świadczy interesujący dyptyk fotograficzny *Lalka* z cyklu *Ćwiczenia ekspresyjne*, w którym Lewczyńskiego interesował efekt, jaki u oglądającego wywołuje znęcanie się nad małą duszoną lalką<sup>92</sup>. Przywołane zostało tu pojęcie sadyzmu, istotnej kategorii surrealizmu klasycznego, w którym tacy radykalni twórcy jak Jindřich Štyrský odwołali się do twórczości markiza de Sade'a, słynnego libertyna i jednocześnie literata.

Prezentowany fotograf miał świadomość drogi twórczej, którą podążał. O swych dwóch zestawach bez tytułów pisał: „Tymczasem tylko Broniek [Schlabs – przyp. K.J.] jest konsekwentny, a z nas mogą zrobić zбочeńców z urazem psychicznym na punkcie »czarnowidztwa« [...]. Boję się najbardziej o siebie. Te literalne fotografie [dwa zestawy bez tytułu pokazane na pokazie zamkniętym w GTF – przyp. K.J.] będą wg mnie ciekawe, ale chyba nikt tego nie zrozumie”<sup>93</sup>.

Na początku lat 60. inwencja twórcza Lewczyńskiego osłabła. Przestała działać nieformalna grupa składająca się z trzech przyjaciół: Lewczyńskiego, Beksińskiego i Schlabsa. Fotografia o awangardowej i nowoczesnej proweniencji znalazła się w głębokim impasie aż do czasu, kiedy w połowie lat 60. rozwinęła swą działalność toruńska grupa Zero 61, która na nowo, ale już w eklektyczny sposób podjęła dziedzictwo awangardy.

Lewczyński i Beksiński planowali następne ekspozycje, lecz ostatecznie nigdy do nich nie doszło. Lewczyński o swej twórczości z tych lat pisał: „[...] szukam własnego wyrazu w tych fotografiach. Muszę powiedzieć szczerze, że takich fotografii zrobiłem wg mnie kilka... [...]. Ciągle odkrywam w sobie

<sup>91</sup> Tamże, s. 70.

<sup>92</sup> Sporadycznie wykonywane przez Lewczyńskiego prace z lalkami, poprzez twórczość Piaseckiego, naprowadzają na związki z surrealizmem, ale nie tylko. W końcu lat 50. i na początku 60. kilku artystów związanych z Galerią Gertrudy Stein uprawiało *social protest*, świadomie sytuując się poza głównym nurtem popartu. Mam na myśli takich artystów jak: Sam Gorman, Stanley Fisher – twórców operujących szokiem, krwią, przedstawiających np. rozczłonkowane lalki, zgniecione zabawki, prymitywne fetysze seksualne o sadomasochistycznym wyrazie. Ich wystawy *The No Show*, *The Vulgar Show* były rodzajem chaotycznie przygotowanego environment art. Istniały związki formalne między nimi a artystami paryskimi: Jeanem-Jakiem Lebelem i Ferro (podaję za: L. Lippard, *New York Pop*, dz. cyt.). W ten sposób można wykazać zależności i relacje pomiędzy artystami polskimi (Piasecki, Beksiński, Lewczyński) a sztuką nie tylko francuską, ale także amerykańską.

<sup>93</sup> J. Lewczyński, list do B. Schlabsa i Z. Beksińskiego, Gliwice 27.04.1959.

zadatki na »zbawiciela« narodu, pierwiastki pracy społecznej, zainteresowania historią i to się krzyżuje”<sup>94</sup>.

Problematykę związaną z ideą fotografii anonimowej i rodzinnej rozwinął w końcu lat 60. i na początku 70. Dużą popularnością na wystawie fotografii polskiej w ICP w Nowym Jorku w 1979 roku cieszyła się jego monumentalna realizacja pt. *Nasze powiększenie – Nysa 1945* (1971), oparta na amatorskim zdjęciu Zbigniewa Rękosławskiego pokazującym wjazd pociągu z tzw. repatriantami ze Wschodu. Swe zainteresowania podjął następnie w szerszym wymiarze sprowadzającym się do zbierania, konserwowania i opracowywania starych oraz współczesnych znalezionych zdjęć i negatywów w ramach koncepcji nazwanej przez siebie archeologią fotografii. Poza tym w ramach dyskursu postmodernistycznego rozwijanego, zdaniem niektórych badaczy, już od lat 60. (Ihab Hassan, Rosalind Krauss), a według innych od lat 70.–80. XX wieku, chętnie odwołującego się do pojęcia archiwum, Lewczyński w fotografii nie tylko polskiej zajmuje miejsce szczególne. Konsekwentnie upominał się i zrealizował odkrywanie, badanie i twórcze wykorzystanie niemal każdego rodzaju fotografii, w tym reprodukcji i zdjęć nieuznawanych za sztukę<sup>95</sup>. W ten sposób poszerzył jej granice.

### [ 3. ] **Bronisław Schlabs – abstrakcja jako jedyna formuła nowoczesności**

Początki twórczości fotograficznej Bronisława Schlabsa sięgają 1952 roku. Będąc członkiem Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, był przez krótki okres uczniem Zygmunta i Fortunaty Obrąpalskich. Do około 1955 roku tworzył w konwencji realizmu socjalistycznego. Zdjęcia z tego czasu można zaliczyć do nurtu reporterskiego. Przedstawiały one ludzi przy pracy ukazanych w skrótach perspektywicznych w typie Aleksandra Rodczenki. Charakteryzują się dość śmiałym kadrowaniem i dużym zbliżeniem pierwszych planów. Oprócz fotografii sztampowych, typowych dla tamtego czasu, wykonywał

<sup>94</sup> J. Lewczyński, list do B. Schlabsa, Gliwice, 23.01.1962.

<sup>95</sup> Temu problemowi poświęcona była wystawa z towarzyszącym jej katalogiem pt. *Jerzy Lewczyński. „Archeologia fotografii”. Prace z lat 1941–2005* (Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2005), na której po raz pierwszy podkreślono niezwyklej walor myślenia teoretycznego i działalności twórczej Lewczyńskiego. W jego praktyce artystycznej istotny jest akcent humanistyczny w ramach tworzonej archeologii fotografii, także ze specyficznym sarkazmem. O potencjalnym znaczeniu koncepcji archeologii fotografii wspominałem w tekstach pt. *Nie tylko „Nysa”* („Sztuka” 1991, nr 2) oraz *Aura fotografii Jerzego Lewczyńskiego* („Format” 1991, nr 3–4).



również zdjęcia zbliżone do fotografii *life*, bez aranżacji, rejestrujące życie polskiej ulicy.

Do 1957 roku w Schlabsie widziano fotografa reportażystę o dużym talencie, który opublikował kilka prac w „Fotografii”<sup>96</sup>. Rok 1956 był przełomowy dla jego dalszej twórczości. Zainteresowanie malarstwem typu informel i sztuką nowoczesną zdecydowało o porzuceniu tradycyjnej fotografii i przejściu na pozycję twórcy nowoczesnego, odwołującego się do spuścizny awangardowej pojmowanej jednak tylko poprzez pryzmat praktyki artystycznej. Istotne jest, że jego celem była sztuka nieprzedstawiająca, nie zaś fotografia będąca tylko środkiem. W świadomości artysty nastąpiło otwarcie na nowoczesność. Z tego powodu zaczął tworzyć pierwsze uabstrakcyjnione kompozycje fotograficzne. Początkowo były to różne drobne formy fotografowane z natury, które poprzez odpowiednie skadrowanie i powiększenie (np. sople lodu, wodorosty) nabierały wyrazu zbliżonego do malarskich abstrakcji aluzyjnych. Wypada dodać, że w tym czasie w podobnym kierunku rozwijała się działalność m.in. Bożeny Michalik z Wrocławia i Beksińskiego. Był to po prostu kolejny etap na drodze do rozwiniętej twórczości w zakresie sztuki abstrakcyjnej, ale dla Schlabsa, podobnie jak Beksińskiego, malarstwo było najważniejszym medium.

W 1958 roku w poznańskim lokalu SARP-u miała miejsce wystawa fotogramów Schlabsa<sup>97</sup>. Zachował się dotyczący jej niepublikowany tekst krytyka Henryka Kadena, który pisał: „Uważam, że w odczuciu artysty naszej epoki obraz jest o tyle bliski doskonałości, o ile podoba się, ze względu na swe wartości czysto wizualne, a nie ze względu na treść anegdotyczną, którą ewentualnie zawiera. O wartości nowoczesnego plastycznego dzieła sztuki (rozstrzelenie – K.J.) nie decyduje jego treść czy temat, ale jedynie i wyłącznie forma. Abstrakcyjniści wyciągają z tego logiczny wniosek i zupełnie pozbawiają swe obrazy treści. Oczywiście treści rozumianej w sensie literackim. W sensie plastycznym treścią może być taki czy inny zespół form, pozbawionych jednak znaczeniowego odpowiednika w otaczającej nas rzeczywistości”<sup>98</sup>. Z tego fragmentu wynika, że pojęcie nowoczesności w końcu lat 50. interpretowano jako określony etap w rozwoju autonomicznej sztuki, koncentrującej się wyłącznie na formie; co oczywiście w dłuższym czasie

<sup>96</sup> W jednej z recenzji U. Czartoryska zaliczyła wczesną twórczość Schlabsa do czołówki fotografii polskiej (teżże, *Dziesięciolecie i III rok*, „Fotografia” 1957, nr 5, s. 106).

<sup>97</sup> Schlabs konsekwentnie używał nazwy fotogram, która w tym przypadku miała podwójną konotację – z jednej strony wyrażała tradycję fotografii piktorialnej z okresu międzywojennego, z drugiej nowy awangardowy rodzaj twórczości bezkamerowej w tradycji Man Raya i jeszcze bardziej Moholya-Nagya.

<sup>98</sup> H. Kaden, *Fotografia abstrakcyjna. Wystawa Bronisława Schlabsa w Klubie SARP-u, 1958* (maszynopis, który w 1987 roku posiadał B. Schlabs).



nie mogło doprowadzić do niczego odkrywczego. Mogło stać się wyłącznie formalizmem, tak jak w przypadku Schlabsa, i szybko doprowadziło do wyczerpania i zakończenia w latach 60. tego rodzaju twórczości.

Schlabs między 1957 a 1960 rokiem był bardziej grafikiem niż tradycyjnie rozumianym fotografem. Tworzył na pograniczu techniki *cliché-verre* i fotogramu, przygotowując się do kariery przede wszystkim malarskiej, która załamała się w wyniku wydarzeń osobistych. Nie korzystał z tradycyjnego procesu fotograficznego. Używał negatywów, które w różny sposób przetwarzał, m.in. przez ich podgrzewanie, moczenie w gorącej wodzie, drapanie, cięcie, przyklejanie do nich różnych drobnych materiałów: fragmentów błony filmowej lub celulozoidu, waty, a nawet szkła. Z tak przygotowanego negatywu odbijał na papierze fotograficznym kompozycje, które odwoływały się do zasad malarstwa strukturalnego, ale poprzez medialne właściwości fotografii nabierały nowego wyrazu estetycznego<sup>99</sup>. Oprócz nowoczesnego malarstwa wpływ na radykalną, jak na warunki polskie, koncepcję Schlabsa mogły mieć: surrealistyczne prace Obrąpalskiej z końca lat 40., które co prawda odwoływały się do innej koncepcji sztuki, ale pokazywały, że medium fotograficzne może być traktowane także w sposób nieodnoszący się do tradycyjnie rozumianej fotografii, heliografiki Karola Hillera z lat międzywojennych oraz współczesne Schlabsowi eksperymenty Marka Piaseckiego, który stosował podobny arsenał środków wyrazu<sup>100</sup>.

Schlabs, i nie tylko on w tym czasie, doszedł do wniosku, że tworzywo fotograficzne może być traktowane na podobnej zasadzie jak obraz malarzski. Dlatego można z nim przeprowadzać różne eksperymenty, niszczyć go i przetwarzać. W wielu fotogramach (tylko w ten sposób artysta nazywał swe abstrakcje fotograficzne), podobnie jak w jego obrazach, silny jest element ekspresjonistyczny. Nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ w obu tych dziedzinach dążył do rozwiązywania podobnych problemów artystycznych.

<sup>99</sup> Schlabs nie wiedział, że podobne eksperymenty z podgrzewaniem negatywu wykonywali już w latach 1933–1935 w Czechosłowacji František Hudeček i František Povolný, otrzymując w rezultacie abstrakcje fotograficzne (por.: A. Dufek, *Czeska fotografia w okresie międzywojennym* [w:] *Czeska fotografia 1918–1938*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1985, kat. wyst.). Prace będące połączeniem techniki *cliché-verre* i fotogramu były popularnym zjawiskiem w fotografii światowej w końcu lat 50. (por.: N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, t. I. Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 582 i 583). Taki rodzaj fotografii uprawiał w USA Henry Holmes Smith, potem Frederick Sommer odwołujący się także do surrealizmu m.in. Maxa Ernsta, a w Europie eksperymentujący z negatywem Jean-Pierre Sudre, Heinz Hajek-Halke, Pierre Cordier.

<sup>100</sup> Prace Schlabsa w zdecydowanie większym stopniu są ekspresjonistyczne w przeciwieństwie do realizacji Piaseckiego i Hillera, który świadomie tworzył pod wpływem nowej wizji, co można łączyć z inną fazą rozwoju modernizmu. Schlabs swą postawą reprezentuje także fazę postępującej autonomizacji dzieła sztuki coraz bardziej oderwanego od świata natury, czego ostateczną konsekwencją był oczywiście minimal art i konceptualizm.

W 1958 roku Schlabs, oprócz przetworzonych i specjalnie spreparowanych negatywów, zaczął używać folii celuloidowej z namalowanymi na niej kompozycjami w typie informel. Niektóre z nich przypominają heliografie Piaseckiego. Zazwyczaj jednak efekt końcowy realizacji Schlabsa jest bardzo różny od prac Piaseckiego, który poszukiwał formy lirycznej i bliżej nieokreślonej tajemniczości przenikającej zarówno wyobrażenia figuralne, jak i abstrakcję. Stosował bardziej wyrafinowane i urozmaicone środki wypowiedzi, co można łączyć z ogólnym oddziaływaniem ideowym Grupy Krakowskiej i niektórych malarzy warszawskich.

Abstrakcje fotograficzne, o bardzo różnym wyrazie, Schlabs tworzył jeszcze w 1960 roku, głównie przy użyciu folii. W tym czasie zarówno w fotografii, jak i w malarstwie nastąpiło spopularyzowanie osiągnięć sztuki najnowszej i jej upowszechnienie. Pojawiła się nawet swoista moda na abstrakcję wśród szerokich rzesz amatorów i to nie tylko w malarstwie i w fotografii, ale też w rzeźbie, grafice, plakacie etc. Schlabs zaprzestał wówczas tego rodzaju działalności artystycznej, ponieważ przestała być ona jakąkolwiek formą związaną z ryzykiem twórczym<sup>101</sup>. Jeszcze w 1959 roku wziął jednak udział w *Wystawie fotografii abstrakcyjnej* we Wrocławiu. Świadczyła ona o szerokim rozpropagowaniu tego kierunku artystycznego wśród fotografujących amatorów, co wcale nie przeszkodziło zaprezentowaniu tam także interesujących prac. Twórczość abstrakcyjna bardzo szybko się upowszechniła, gdyż była naturalną reakcją na dyktat polityczny po realizmie socjalistycznym. Była również synonimem wolności, przede wszystkim artystycznej.

W 1959 roku pod auspicjami Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego Schlabs doprowadził do zorganizowania wystawy prac amerykańskiego fotografa Aarona Siskinda, który od końca lat 40. fotografował różnorodne motywy z natury, m.in. skały i fragmenty przyrody, doprowadzając materializację swych prac do uabstrakcyjnionych motywów kojarzących się bezpośrednio z malarstwem z kręgu *action painting* (Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning i inni), ponieważ sam artysta związany był bezpośrednio z tą grupą malarzy<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Długa przerwa w twórczości Schlabsa, jaka podawana jest w katalogach, miała miejsce w latach 1962–1974. Spowodowana była przede wszystkim przyczynami osobistymi (śmierć żony) oraz poświęceniem się wychowaniu dzieci. Tak naprawdę do aktywnej działalności artystycznej powrócił dopiero w latach 80. Oprócz kilku wystaw indywidualnych, jakie wówczas zorganizował, brał także udział w prestiżowej ekspozycji *Polska Fotografia Intermedialna lat 80-ych*, BWA, Poznań 1988.

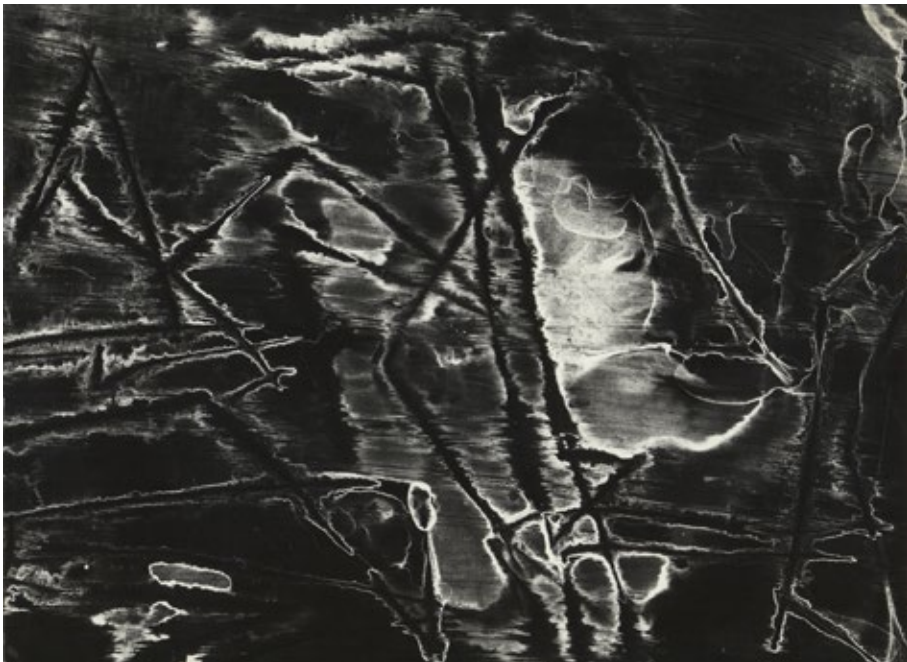
<sup>102</sup> W 1947 roku Siskind wystawiał swe prace w The Egan Gallery w Nowym Jorku, popierającej abstrakcyjny ekspresjonizm. Warto zaznaczyć, że świadomie porzucił fotograficzny dokument, który uprawiał, będąc do początku lat 40. członkiem grupy Photo League, na rzecz uabstrakcyjnienia czy wręcz abstrakcyjnego



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram 15/57*, 1957, fotografia żelatynowo-srebrowa, 13 × 18 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram 24/58*, 1958, odbitka żelatynowo-srebrowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram 59/58*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrkowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram 72/58*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrkowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary

Starał się w specyficzny sposób, całkowicie odmienny od Schlabsa, odwoływać do specyfiki fotografii, która w USA już w okresie międzywojennym, głównie za sprawą Edwarda Westona i grupy f/64, tworzyła własną, odrębną fotograficzną tradycję, z założenia negującą piktorializm. Z zagadnień sztuki nowoczesnej, przede wszystkim z zakresu abstrakcji, grupa f/64 korzystała na tyle, na ile potrzebne było jej to w rozwiązywaniu problematyki stricte fotograficznej. Polegało to na określonym odwoływaniu się do sztuki modernistycznej, z którą miała wspólną proweniencję. Przykładem tego rodzaju fotografii jest wyrafinowana twórczość Westona i innych Amerykanów. Wzięli oni udział w bardzo ważnej ekspozycji *Film und Photo* (Stuttgart, 1929), na której skonfrontowano dwa typy myślenia o fotografii – amerykański i europejski związany z awangardą. W opinii ówczesnych krytyków bardziej interesująco zaprezentowała się fotografia amerykańska<sup>103</sup>.

Twórczość Schlabsa należy analizować w zakresie wpływów malarstwa abstrakcyjnego na fotografię europejską lat 50. W tym czasie odwoływano się także do fotografii naukowej, w tym mikroskopowej, mającej stworzyć dla sztuki nowe perspektywy, co przewidywał już w latach 20. Moholy-Nagy, a kontynuował w latach 50. Kepes. O tym znamienym fakcie informował np. artykuł Petera Blanca *The Artist and the Atom* (1951), zwracający uwagę na zależność malarstwa de Kooninga, Pollocka, Tomlina i innych od fotografii naukowej, przedstawiającej m.in. budowę atomów, widoki odległych galaktyk i bombardowanie elektronami<sup>104</sup>.

Istniał również wpływ malarstwa abstrakcyjnego na fotografię (np. Szwed Hans Hammarskjöld) ograniczający się tylko do pewnej wspólnej idei, jak miało to miejsce w ważnej dla amerykańskiej sceny kulturowej twórczości z lat 40. i 50. Minora White'a, nie zaś do bezpośrednich inspiracji, jak w twórczości Pierre'a Cordiera (głośne w tych latach chemigramy) i Heinza Hajka-Halkego, którzy podobnie jak Schlabs stosowali różne zabiegi i interwencje wprost na negatywie, takie jak nadpalanie czy drapanie<sup>105</sup>. W latach 50. istniała

---

traktowania swych zdjęć, co stanowiło dla niego istotny problem teoretyczny. Działał wraz z Harrym Callahanem w Institute of Design w Chicago (the New Bauhaus). Por.: P. Turner, *Aaron Siskind Photographer*, Museum of Modern Art Oxford, London 1978, s. nlb. (kat. wyst.); A. Siskind, *Credo*, 1956 [w:] N. Lyons, *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1966, s. 98.

<sup>103</sup> Taką ocenę przedstawił B. Newhall, *The History of Photography. From 1839 to the Present*, New York 1982, s. 212.

<sup>104</sup> Podaje za: A. Scharf, *Art and Photography*, The Penguin Press, London 1968, s. 242.

<sup>105</sup> Por.: P. Tausk, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Köln 1980, s. 139. Zob. także popularny w latach 50. album: Hajek-Halke, *Experiment in Fotografie*, Bonn 1955, w którym znajdują się prace analogiczne do realizacji Schlabsa. Warto zwrócić uwagę, że Polak nawiązał z nim kontakt listowy w 1959 roku. Niemiecki fotograf informował Schlabsa (list z 15.09.1959, Berlin), że na 1960 rok prof. Arrigo Orsi



także tzw. fotografia abstrakcyjna o geometrycznej strukturze, powstała m.in. poprzez fotografowanie ruchomych źródeł światła (np. żarówek) lub ekranu oscyloskopu (Herbert W. Franke, Heinrich Heidersberger)<sup>106</sup>.

W podobny sposób jak Schlabs tworzywo fotograficzne do swych kompozycji abstrakcyjnych wykorzystywał w latach 50. członek grupy Fotoform Hajek-Halke, który również dążył do rozwijania nowoczesnymi i nietypowymi środkami wyrazu rozszerzonej fotografii (*erweiterte Fotografie*)<sup>107</sup>.

Oprócz związków ze środowiskiem niemieckim Schlabs nawiązał także kontakt listowny z Edwardem Steichenem – słynnym fotografem i kuratorem fotografii w MoMA, przedstawiając mu swoje fotogramy. W rezultacie tych zabiegów wziął udział w zorganizowanej przez niego ekspozycji pod znamienym tytułem *The Sense of Abstraction in Contemporary Photography*<sup>108</sup>. Kurator ekspozycji i jednocześnie wieloletni artysta próbował wyjaśnić zagadnienie abstrakcji fotograficznej. Wystawiono ponad trzysta zdjęć siedemdziesięciu sześciu twórców, w tym wiele istotnych dla tej problematyki, m.in. Alvina Langdona Coburna, Man Raya, Lászla Moholya-Nagya, Harry’ego Callahana, Aarona Siskinda<sup>109</sup>. Wiązało się to z ogromnym prestiżem dla twórczości Schlabsa, ale przez długie lata nie zostało zauważone i było niedocenione w polskiej krytyce fotograficznej<sup>110</sup>.

Zdjęcia Schlabsa należały do najbardziej nowoczesnych, programowo odchodzących od mimetyzmu fotografii dokumentalnej i od abstrakcji aluzyjnych, których, jak wynika z materiału opublikowanego w magazynie „Aperture” (1960, nr 7), wyjątkowo dużo zaprezentowano. Udział w prestiżowej wystawie oznaczał, poza zakupem prac Schlabsa do kolekcji MoMA, również

---

przygotowuje międzynarodową ekspozycję awangardowych fotografów, on zaś udzieli swej protekcji Schlabsowi, aby mógł wziąć w niej udział, ponieważ jego prace są dla niego interesujące.

<sup>106</sup> Por.: G. Jäger, *Bildgebende Fotografie: Fotografie – Lichtgrafik – Lichtmalerei*, Köln 1988, s. 207–214.

<sup>107</sup> Zdaniem niemieckiego badacza Wolfganga Kempa jest to koncepcja wywodząca się ze stanowiska fotografii jako samowyznaczenia (*Fotografie als Selbstausdruck*), znanej już z transcendentalizmu Anselma Adamsa i Minora White’a (tekst *Credo*), a później Lesa Krimsa, w której z biegiem lat zaczęła dominować koncepcja fotografii jako sztuki (np. w latach 70. Les Levine) nazywanej *Kunst mit Fotografie* lub *erweiterte Fotografie*. Sądzę, że te pojęcia można, przy pewnych zastrzeżeniach, stosować także do wcześniejszej fazy rozwoju fotografii (podaję za: W. Kemp, *Theorie der Fotografie 1945–1980*, t. III, München 1983, s. 13–23).

<sup>108</sup> W komunikacie prasowym wydanym przez MoMA 17 lutego 1960 roku znajduje się informacja, że Schlabs pokaże siedem prac bez tytułu; [www.moma.org/.../MOMA\\_1960\\_0014\\_10.pdf](http://www.moma.org/.../MOMA_1960_0014_10.pdf), dostęp: 15.10.2013.

<sup>109</sup> Tamże.

<sup>110</sup> Z powodu analizy kontekstu abstrakcyjnego ważne były dwa momenty historyczne. Pierwszym z nich było wydanie książki U. Czartoryskiej *Przygody plastyczne fotografii* (Warszawa 1965) oraz tekstu J. Buszy *Bronisław Schlabs – sztuka jako sposób życia* („Fotografia” 1980, nr 4), który rozpoczął kolejne analizy tekstów: K. Jureckiego, A. Soboty, a w ostatnich latach Doroty Łuczak.



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram K3/58*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary



**Bronisław Schlabs**, *Fotogram K14/58*, 1958, fotografia żelatynowo-srebrowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary

to, że nazwisko Polaka znalazło się wśród najwybitniejszych twórców znanych z historii awangardy korzystających z medium fotograficznego.

Można również realizacje fotograficzne Schlabsa analizować i porównywać z jego poszukiwaniami w zakresie malarstwa. Około 1957 roku zaczął on, być może pod wpływem Beksińskiego, tworzyć pierwsze obrazy abstrakcyjne w zakresie malarstwa materii, które swój rodowód wywodzi od eksperymentów Kurta Schwittersa (koncepcja Merz). Właściwymi twórcami tej tendencji byli Jean Dubuffet i Jean Fautrier. W latach 50. malarstwo materii zaczęło się rozpowszechniać w całej Europie. Jego recepcja w Polsce była znacznie ułatwiona, m.in. w wyniku załamania się doktryny realizmu socjalistycznego.

W obrazach powstałych do początku lat 60., najpierw o małych rozmiarach, później większych, Schlabs umieszczał różne przedmioty lub ich części (np. kable, drut, papę, zardzewiałe sprzączki), które wtapiał w strukturę farby traktowanej w ekspresjonistyczny sposób<sup>111</sup>. Niektóre obrazy nie sugerują nic. Użyte w nich materiały pozostają tym, czym są w rzeczywistości, mimo nałożonego na nie malarskiego kostiumu. Tego typu prace artysta tworzył na początku swej twórczości i spotkały się one ze zdecydowaną krytyką zarówno Beksińskiego, jak również Lewczyńskiego. Według ówczesnej koncepcji Schlabsa obraz nie powinien zawierać w sobie śladów pracy malarskiej, lecz wyglądać tak, jakby miał być stworzony przez naturę. Dlatego wykorzystywał rozlewanie się farby (*dripping*) i jej samoistne, lecz kontrolowane przenikanie między różnymi materiałami, jakich używał do swych „obrazów rozszerzonych”<sup>112</sup>. W tych kategoriach również można interpretować twórczość z zakresu malarstwa materii<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Por.: K. Jurecki, *Z pogranicza malarstwa i fotografii. Bronisław Schlabs*, BWA, Wrocław 1987, s. nlb. (kat. wyst.) oraz *Bronisław Schlabs*, opr. W. Makowiecki, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2004 (kat.). Szczególnie interesujący jest obraz *Jakość biologiczna (małe żelazo)* z 1958 roku, łączący abstrakcję informel i surrealizm, a technologicznie zbliżony do ówczesnej metody malarskiej Beksińskiego, łączącej w różnej formie na płaskiej powierzchni metalowe części. Januszowi Boguckiemu w interpretacji krytycznej przypominało ono widok wykopaliśk archeologicznych „[...] albo zglišzcza spalonych miast”. Zob.: J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 127.

<sup>112</sup> W przypadku malarstwa Schlabsa mamy do czynienia z wpływem estetyki abstrakcyjnego ekspresjonizmu, czasem surrealistu oraz malarstwa materii, które odwoływały się do zmodyfikowanej strategii dadaistycznej. Beksiński ostrzegał Schlabsa (list z 26.07.1959, Sanok), aby nie używał w obrazach starych lamp radiowych. Po *Antyfotografii* nastąpiło zbliżenie w poglądach na sztukę między Beksińskim a Lewczyńskim oraz ochłodzenie ich stosunku ze Schlabsem. Beksiński był całkowicie przekonany, że należy jak najszybciej skończyć z formą abstrakcyjną, Schlabs przeciwnie – uważał, że do niej jedynie należy przyszłość.

<sup>113</sup> Analitycznie zajął się tym problemem P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006, choć poza jedną wzmianką (s. 163) postać Schlabsa została niesłusznie pominięta. Natomiast Janusz Bogucki, propagator twórczości malarsko-fotograficznej Schlabsa w końcu lat 50., poświęcił mu więcej uwagi w swej książce *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, gdzie na s. 127 czytamy:





**Bronisław Schlabs**, *Fotogram T16/58*, 1958,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 18 × 24 cm  
Wł. prywatna, dzięki uprzejmości Galerii Piekary





**Bronisław Schlabs**, *Małe żelazo*, 1958,  
malarstwo materii, technika własna, 63 × 95 cm  
Fot. Jerzy Nowakowski

Michał Haake w tekście *Komentarze* na największej całościowej prezentacji pt. *Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952–2002* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2004) wyraził swoje wątpliwości dotyczące wczesnej twórczości Schlabsa i jego pierwszeństwa w zakresie malarstwa strukturalnego, a przede wszystkim koherentności stworzonego stylu. Napisał: „Interesuje mnie raczej, dlaczego przy obrazach materii Schlabsa moje spojrzenie szybko rezygnuje z dystansu, zaciekawione rodzajem tworzywa, stopniem jego wypukłości wobec płaszczyzny, sposobem przytwierdzenia do widocznej gdzieś tam kratownicy. Znaczne powikłanie materii odbieram zarazem jako stan, którego stopień uformowania jest pochodną odmienności chemicznej użytej substancji (aluminium) czy też doboru odmiennych niż farba elementów, jak klocki czy sprzączki. Odmienne niż na obrazach inicjatorów malarstwa materii we Francji – Jeana Fautriera czy Jeana Dubuffeta. Tam stawką było osiągnięcie niespotykanej wcześniej surowości, drapieżności i żywiołowości materii farby, która – choć wzbogacona odmiennymi substancjami [...] tworzyła homogeniczną całość, nie stając się powodem pytania o swe pochodzenie. W przypadku obrazów Schlabsa wydaje się, że proces poszukiwaczy wyczerpuje się w doborze materiału, a zabiegiem niejako maskującym to wyczerpanie jest estetyzacja”<sup>114</sup>.

W innych, bardziej udanych realizacjach, silniejszy jest element metafory, sugerowanie kształtów fantastycznych postaci czy zwierząt. Widoczne są tutaj wpływy surrealizmu. Faktura obrazów, ważna w tego rodzaju malarstwie, powstała w wyniku rozlewania farb tworzących różne zagłębienia i wypukłości przy wykorzystywaniu nietypowych materiałów (m.in. masy kablowej i sproszkowanego aluminium), wykazuje daleko posunięte związki z fotografiami.

Podstawą całej twórczości Schlabsa jest pogranicze szeroko pojmowanej fotografii i malarstwa. Swoboda przetworzeń w zakresie fotografii umożliwiła mu także eksperymentowanie w strukturze malarstwa. Z pewnością,

---

„Przypomnienie tej małej, marginalnej wystawy [zorganizowanej z okazji Kongresu AICA w Krakowie w 1960 roku – przyp. K.J.] uzasadnione jest kilkoma szczególnymi okolicznościami. Schlabs [zachowując oryginalną, ale błędną pisownię nazwiska – przyp. K.J.], Piasecki i Beksiński – to trzej artyści w różny sposób związani z procesem odradzania się naszej awangardy fotograficznej, której aktywność rosnąć będzie w latach sześćdziesiątych i okaże się jednym ze zjawisk charakterystycznych dla życia artystycznego w Polsce”.

<sup>114</sup> M. Haake, *Komentarze*, „Arteon” 2004, nr 5, s. 25. Należy godzić się z taką charakterystyką obrazów Schlabsa, ale nie do końca. W recenzji nie znalazła się wzmianka o wystawianym i reprodukowanym w katalogu (s. 44) obrazie bliskim tradycji surrealistycznej metafory – *Jakość biologiczna (małe żelazo)*, 1958. Por.: *Bronisław Schlabs. Prace z lat 1952–2002*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2004. W dalszej części recenzji Haake słusznie podkreślił zależności i powinowactwa jego malarskiej twórczości od takich artystów, jak: Maria Jarema, Alfred Lenica i Tadeusz Kantor.

oprócz Beksińskiego, Schlabs był jednym z pierwszych, którzy podjęli problem malarstwa materii, co nie było wynikiem mody, ale przede wszystkim odzwierciedleniem głębszego procesu artystycznego, którego wówczas doświadczał.

Zainteresowanie abstrakcją w jego przypadku wynikało z głębokiego przekonania, że sztuka tematyczna, w tym także o wyrazie patriotycznym, np. w typie malarstwa drugiej połowy XIX wieku, bezpowrotnie przeminęła<sup>115</sup>. Jedyną alternatywą i jedyną szansą dla twórcy modernistycznego miało być zgłębianie problematyki abstrakcji, przed którą, jak się wówczas wydawało nie tylko Schlabsowi, stoją nieograniczone wprost możliwości rozwoju stymulowane przez malarstwo i architekturę, choć w innym sensie, i potwierdzone przez odkrycia naukowe. Była to kolejna, tym razem artystyczna, utopia związana z generacją twórców określanych w Polsce mianem nowoczesnych.

Cała twórczość Schlabsa z końca lat 50. XX wieku, działającego na pograniczu fotografii, grafiki i malarstwa, w której decydujące były wpływy malarstwa typu informel i materii, należy do ciekawszych przykładów sztuki polskiej tego czasu.

#### [ 4. ] **Czy istniała polska fotografia subiektywna?**

##### a) Historia terminu. Wystawy i program Ottona Steinerta

W historii fotografii istniało kilku fotografów, których twórczość można określić jako subiektywną. Alfred Stieglitz, Minor White i Otto Steinert byli pionierami w tym zakresie<sup>116</sup>.

W 1902 roku w Stanach Zjednoczonych Stieglitz założył ruch Foto-Secesja o piktorialnym charakterze. W jego późniejszej twórczości prosta (*straight*), nieprzetworzona w tzw. technikach szlachetnych fotografia funkcjonowała jako metaforyczny przekaz przeżytych myśli i uczuć. Artysta odżegnywał się od motywów powszechnie uznawanych za ciekawe, skupiając się na takich, które świadczyły o wrażliwości artystycznej. Swoją fotografię chmur nazwał *Songs of the Sky*, ponieważ uważał, że mogą one przywołać na myśl zestaw tonów muzycznych, harmonię, melodię. Zdjęcia przedstawiające chmury raz są melancholijne, innym razem wzniosłe, a nawet wzruszające, reprezentują

<sup>115</sup> Schlabsowi i Beksińskiemu nie odpowiadało malarstwo przesyczone publicystyką i politycznym moralizowaniem, jakie, ich zdaniem, stosowali Jacek Malczewski, Artur Grottger czy Jan Matejko (por.: Z. Beksiński, list do B. Schlabsa, Sanok, 3.12.1957). Schlabs był przekonany, że sztuka operująca jednoznacznie treścią przemija szybko i po kilkunastu latach jest już nieaktualna.

<sup>116</sup> Podaję za: *Subjective Photography* [w:] *The ICP Encyclopedia of Photography*, New York 1984, s. 497.

więc całą gamę różnych odczuć subiektywnych<sup>117</sup>. Stieglitz po raz pierwszy użył słowa „ekwiwalent” na określenie fotografii ilustrujących jego przeżycia. I takim ekwiwalentem były obrazy chmur postrzeganych nie tylko jako zjawisko atmosferyczne. „Całą moją fotografią jest równoznaczna z moją podstawową filozofią życia”<sup>118</sup> – wyznał.

W końcu lat 40. w Stanach Zjednoczonych White zaczął używać teorii równoznaczności Stieglitza w celu udowodnienia subiektywności fotograficznego obrazu. Rozszerzył pojęcie Stieglitza i zachęcał swoich uczniów do stosowania fotografii jako środka duchowej samorealizacji. Interesował się filozofią Dalekiego Wschodu, głównie buddyzmem Zen. Wierzył, że odpowiednio wykonana fotografia może być odzwierciedleniem „[...] tych rzadkich momentów, kiedy psychologia, sztuka, nauka i religia pokrywają się w widocznej manifestacji”<sup>119</sup>. Radził swym uczniom podchodzić do fotografowanego motywu z umysłem wolnym od innych spraw i polegać na własnej intuicji, w czym widać wpływ filozofii Zen. Aprobował koncepcję Stieglitza dotyczącą fotografii czystej (*pure photography*) i prostej, nie zaś wykonanej w tzw. technikach szlachetnych. Odwoływał się do pozazmysłowego otwierania „drzwi percepcji”. Jego mistyczna wersja teorii równoznaczności idei (*equivalent*) kontynuowana była przez innych fotografów, takich jak Paul Caponigro i Walter Chappell.

W Europie idea fotografii subiektywnej związana była z nazwiskiem Ottona Steinerta, który w 1948 roku zainteresował się wynalazkiem Daguerre’a. Z tego roku pochodzą pierwsze wykonane przez niego portrety, pogłębione psychologicznie, ale tradycyjne pod względem formalnym.

W 1949 roku Steinert wraz z Wolfgangiem Reisewitzem, Siegfriedem Lauterwasserem, Peterem Keetmanem, Tonim Schneidersem i Ludwigiem Windstosserem założyli grupę Fotoform o awangardowym charakterze. W 1951 roku do grupy dołączyli Heinz Hajek-Halke i Szwed Christer Christian

---

<sup>117</sup> A. Stieglitz opowiedział się także za koncepcją *straight photography*, w której forma powinna wynikać z funkcji i realizować zagadnienie medium, o czym świadczyć miało jego zdaniem chociażby słynne zdjęcie *Steerage* (*Pokład*, 1907). Amerykański krytyk sztuki Sadakichi Hartmann na początku XX wieku upominał piktorialistów, aby pracowali zwyczajnie (*to work straight*). Ta koncepcja okazała się bardzo ważna dla rozwoju fotografii amerykańskiej. Opowiedzieli się za nią m.in.: Paul Strand, w latach 20. Steichen, Weston i grupa *f/64*. Steichen w końcu lat 40. deklaruował, że fotografia powinna być sztuką, jakby pragnął wrócić do swych piktorialnych korzeni, a w późniejszym czasie (ekspozycja *Rodzina człowieka*), że jest środkiem komunikacji. W Europie analogicznym zjawiskiem, według Newhalla, była w tym czasie fotografia Alberta Rengera-Patzscha (album *Die Welt ist schön*, 1928) i całej Nowej Rzeczowości (podaje za: B. Newhall, *Straight Photography* [w:] *The History of Photography. From 1839 to the present*, New York 1982, s. 167–197).

<sup>118</sup> Tamże.

<sup>119</sup> Tamże.

(Christer Strömholm). Nazwę grupy wymyślił Steinert, on też wyznaczył kierunek jej działania. Wkrótce utworzył się w niej ruch fotografii subiektywnej<sup>120</sup>. W 1951 roku Steinert zorganizował pierwszą wystawę fotografii subiektywnej *Internationale Ausstellung moderner Fotografie* w Saarbrücken. Wzięło w niej udział wielu znanych fotografów, w tym np.: Paul Facchetti, Henri Cartier-Bresson i Robert Doisneau – z Francji, Bert Hardy i Bill Brandt – z Anglii, Herbert List – z Niemiec Zachodnich, a także fotografowie z Włoch i Austrii. Reprezentowane były rozmaite kierunki i tendencje, od *life photography* po surrealizm i kompozycje abstrakcyjne. Bardzo interesujące zdjęcia przedstawił lider Fotoform – Steinert. Były to m.in.: *Oschły balet*, *Wyplowiały portret* oraz *Jednonogi przechodzień*, w których bardziej zaznaczyła się jednak zabawa formalna niż odkrywanie nowych możliwości w fotografii, do czego przecież dążyła grupa Fotoform.

We wstępie do katalogu wystawy Steinert pisał: „Fotografia subiektywna oznaczała fotografię zhumanizowaną i zindywidualizowaną. Polega ona na takim operowaniu kamerą, ażeby z pojedynczego obiektu uzyskać aspekty wyrażające jego ogólny charakter. W przeciwieństwie do fotografii »stosowanej«, użytkowej i dokumentalnej fotografia subiektywna kładzie nacisk na impuls twórczy indywidualnego fotografa [...]. Zwykle zdjęcie, będące produktem »fotografii artystycznej« i zależne przede wszystkim od atrakcyjności samego obiektu, ustępuje miejsca zdjęciu o podejściu nowym i eksperymentatorskim. Przygody w świecie wizualnym są na początku zazwyczaj niepopularne, ale tylko taka fotografia, która interesuje się eksperymentem, może dostarczyć wizualnych doświadczeń. Nowy styl w fotografii jest jednym z wymogów naszych czasów. Określenie »fotografia subiektywna« oznacza, że ramy jej obejmują wszystkie kierunki twórczości indywidualnej – od niefiguratywnego fotogramu do głębokiego pod względem estetycznym reportażu”<sup>121</sup>.

Uzupełniając program Steinerta, historyk sztuki J.A. Schmoll, zwany Eisenwerth, w eseju *Objektive und subjektive Fotografie* przeciwstawił się popularnemu pogładowi, że fotografia jest absolutnie obiektywnym środkiem przekazu<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> Historia grupy Fotoform: U. Eskildsen, „Subjektive Fotografie”. *Das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland* [w:] „Subjektive Fotografie”. *Der deutsche Beitrag 1948–1963*, Folkwang Museum, Essen 1984 (kat. wyst.), s. 6–13, tł. A. Sobota, „Obscura” 1985, nr 9–10, s. 24–38.

<sup>121</sup> O. Steinert, *Vorwort* [w:] *Subjektive Fotografie* (kat. wyst.), Saarbrücken 1951, s. 5–7; cyt. za: H. Brzeska, *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia” 1965, nr 11, s. 245.

<sup>122</sup> J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Objektive und subjektive Fotografie* [w:] *Subjektive Fotografie*, Bonn 1952, s. 12–35 [w:] „Subjektive Fotografie”. *Bilder der...*, dz. cyt., s. 150–153 (skrót).

Steinert nie wymagał od autorów wystawiających na tej wystawie konkretnej techniki fotograficznej, określonych tematów czy związków z danym kierunkiem artystycznym. Dlatego np. Cartier-Bresson mógł zaprezentować swoje zdjęcia z lat 30., a List surrealistyczną fotografię *Rzym*. Subiektywizm był przez organizatorów wystawy rozumiany bardzo ogólnie. Silnie zaakcentowano związki z awangardą okresu międzywojennego, pokazując kilkadziesiąt fotografii Lászla Moholya-Nagya, Man Raya i Herberta Bayera.

II Wystawa fotografii subiektywnej odbyła się na przełomie 1954 i 1955 roku. Większy udział wzięli w niej fotografowie ze Stanów Zjednoczonych – Ansel Adams, Harry Callahan, William Klein, Minor White, Wynn Bullock. Swoją pracę pokazał także mieszkający we Francji Raoul Hausmann, znany dadaista. Po raz pierwszy wystąpili Japończycy, wśród których idee Steinerta stawały się coraz bardziej popularne. Wystawa była rozszerzeniem koncepcji poprzedniej ekspozycji.

Steinert zdawał sobie sprawę, że pojęcie „fotografia subiektywna” było zbyt szerokie i że mogło to grozić rozpadem całego ruchu. Dlatego w artykule *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie (O możliwościach kształtowania fotografii)* przedstawił własną koncepcję formy fotograficznej<sup>123</sup>. Poglądy o istocie procesu fotograficznego ujął w pięciu punktach:

1. Wybór obiektu (motywu) i jego wyizolowanie z natury.
2. Widok w fotograficznej perspektywie.
3. Widok w fotograficznym odwzorowaniu.
4. Przetworzenie na fotograficzne tony (i fotograficzne tony barwne).
5. Wyizolowanie [obektu] z upływu czasu przez naświetlanie<sup>124</sup>.

Ważny był zwłaszcza wybór obiektu przeznaczonego do fotografowania, co związane było z określonymi tematami i specyficznym ich przedstawianiem. Steinert podkreślał, że o efekcie obrazu decyduje nie jego motyw, lecz moc twórcza fotografa. Pod tym względem zasada fotografii subiektywnej różniła się od licznych przedwojennych tendencji, które opierały się jedynie na intuicyjnym natchnieniu fotografa. Według Steinerta wyizolowanie motywu z natury związane było z jego pewnym odmaterializowaniem, nieadekwatnym do realnej, trójwymiarowej perspektywy. Wyrazistość obrazu fotograficznego uzależniona od użycia określonych środków technicznych może podlegać dowolnej interpretacji. Również kadrowanie dawało różne możliwości przedstawiania tematu z jego ważnymi i mniej istotnymi elementami.

<sup>123</sup> O. Steinert, *Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie. Subjektive Fotografie 2*, München 1955, s. 10–15 [w:] „Subjektive Fotografie”. *Bilder der...*, dz. cyt., s. 154–156.

<sup>124</sup> Tamże.



Pożądane było poszukanie takich motywów, które pozbawione są zbędnych szczegółów – bo i tak mogą być różnie odtwarzane przez różnych fotografów. Pojedynczy motyw czy nawet detal może, według Steinerta, stać się samodzielnym tematem. Ważnym sposobem obrazowania fotograficznego było także ujmowanie obiektu w ruchu.

Wszystkie przedstawione wyżej możliwości i sposoby miały służyć subiektywnej interpretacji. Steinert wymagał wykorzystania przeżycia do tworzenia kreacji fotograficznej. Nie lekcewał także wpływu technicznych aspektów fotografii. Dlatego w jego twórczości odnajdziemy dużo różnych eksperymentów związanych z technicznymi manipulacjami i ingerencją w otrzymywany obraz: pseudosolaryzacji, montażu negatywów, traktowania negatywu jako ostatecznego efektu zdjęcia czy tzw. zapisów światłem.

*III Wystawa fotografii subiektywnej* z 1958 roku była dowodem na to, że idee ruchu weszły w fazę stagnacji, a nawet kryzysu. Steinert zdał sobie sprawę, że program fotografii subiektywnej był przez niego zbyt szeroko rozumiany. Szwajcarski magazyn poświęcony fotografii, „Camera”, zamiast katalogu wydał specjalny numer. We wstępie umieszczono wywiad ze Steinertem, który stwierdził: „Jako najbardziej rozpowszechniony środek wyrazu do chwili obecnej, fotografia powołana jest do decydującego modelowania wizualnej świadomości naszych czasów. A ponieważ jest techniką obrazową najpowszechniej zrozumiałą i najłatwiej dostępną, dlatego jest szczególnie predestynowana, aby wzmacniać wzajemne zrozumienie pomiędzy narodami”<sup>125</sup>.

Do zaniechania przez Steinerta dalszych wystaw fotografii subiektywnej przyczynił się także sukces wystawy Edwarda Steichena *Rodzina człowieka* (1955) i znaczenie, jakiego nabierało w Niemczech czasopismo „Magnum” kierowane przez Karla Pawka. W 1960 roku opublikował on książkę *Totale Photographie: Die Optik des neuen Realismus*, w której analizował założenia dotyczące subiektywnego widzenia, próbując na nowo określić idee subiektywności.

### **b) Polska recepcja fotografii subiektywnej**

W 1968 roku odbyła się w Krakowie *Wystawa fotografii subiektywnej* zorganizowana przez Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Łagockiego. Powstała jako świadome przeciwstawienie się reportażowi i dokumentalnemu znaczeniu przypisywanemu wynalazkowi Daguerre’a, które dominowało zarówno w oficjalnej organizacji, czyli w Związku Polskich Artystów Fotografików, jak też w pismach propagujących nowoczesną fotografię – „Świecie”, „Stolicy”

<sup>125</sup> O. Steinert, *Vorwort*, dz. cyt., s. 12 (w wersji polskiej s. 35).



czy „Tygodniku Powszechnym”. W 1969 roku Dłubak mówił: „Fotografia jest pewną szansą dla sztuki [...]. Tak wrasta w tej chwili w ogólny front awangardy, tak ją wyprzedza, że zepchnięcie fotografii do roli naśladowczej techniki byłoby zbrodnią [...]. Takiego narzędzia, jakie my posiadamy, żaden artysta w rękę nie miał”<sup>126</sup>. Ekspozycja ta była zapowiedzią przełomu i nowego sposobu myślenia o fotografii, który pojawił się około 1970 roku. W recenzji z tej wystawy Wiesław Hudon napisał: „I chociaż twierdzę, że pojęcie »fotografii subiektywnej« jest dziś (a może było zawsze) raczej gigantycznym workiem niż koncepcją twórczą, raczej pewnym stosunkiem do przedmiotu, w obrębie którego jest miejsce na dziesiątki koncepcji twórczych, z których większość jeszcze nie powstała”<sup>127</sup>.

Przeważająca liczba wystawianych na tej ekspozycji zdjęć z ideami Steinerta miała niewiele wspólnego. Prace Dłubaka i Zdzisława Waltera były dziełami w typie *environment*, a realizacje Waltera zdradzały formalne wpływy popartu. Zestawy Lewczyńskiego były kontynuacją jego wcześniejszych prac z początku lat 60. Bardzo ważny zestaw pokazali członkowie toruńskiej grupy Zero 61, spośród których najbardziej progresywne fotografie pod względem formalnym, ale o symbolicznych odniesieniach przedstawił Andrzej Różycki (*Zatruta studnia, Chodzenie różnymi drogami*). Inni przedstawiciele toruńskiej grupy (np. Jerzy Wardak) również pozostawali w kręgu młodopolskich zainteresowań. Bardzo wiele zdjęć prezentowanych na tej wystawie odwoływało się do poetyckich, metaforyczno-symbolicznych tematów (np. Zofii Rydet, Mariana Kucharskiego, Józefa Robakowskiego).

Zaprezentowano także prace mające bliższe związki formalne z twórczością Steinerta i jego kręgu. Należały do nich zdjęcia wykorzystujące nałożenia negatywów (tzw. sandwicz), wielokrotną ekspozycję, zgrafizowanie lub poruszenie autorstwa Mariana Gadzalskiego i Tadeusza Sumińskiego. Wielokrotną ekspozycję lub nałożenie negatywów stosowali: Edward Grochowicz, Edward Hartwig (dodatkowo zgrafizowane), Marian Kucharski, Paweł Pierściński, niekiedy Józef Robakowski.

Inne fotografie przedstawiające uabstrakcyjnione kompozycje (Andrzeja Zborskiego czy Zbigniewa Staniewskiego) w niewielkim tylko stopniu odpowiadały popularnym na wystawach Steinerta abstrakcjom aluzyjnym, które często pojawiały się w fotografii światowej od końca lat 40. Należy podkreślić, że polska *Wystawa fotografii subiektywnej*, jakkolwiek miała pewne cechy

<sup>126</sup> Z. Dłubak [wypowiedź], *O fotografię twórczą*, Warszawa 1970, s. 15 (biuletyn ZPAF).

<sup>127</sup> W. Hudon, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia” 1965, nr 12, s. 268.

wspólne z twórczością Steinerta i zdjęciami pokazywanymi na wystawach przez niego organizowanych, nie była jednak kontynuacją jego idei. Steinert, odwołując się do przedwojennej awangardy, przekazał następnym pokoleniom nowoczesne obrazowanie formą, rozpowszechnione przez katalogi, wystawy, nauczanie studentów. Stąd m.in. wynikało pewne podobieństwo między fotografią z kręgu Steinerta a polską wystawą z 1968 roku.

W I Wystawie fotografii subiektywnej w Saarbrücken (1951) brał udział Polak z Wilna zamieszkały po II wojnie światowej w Anglii, a potem w Stanach Zjednoczonych – Karl Pazovski. W katalogu wystawy zorganizowanej w 1984 roku przez Folkwang Museum w Essen pt. *Subjektive Fotografie* reprodukowana była jedna jego fotografia *Hindu Steward, Glasgow* (ok. 1949), będąca portretem z pogranicza realizmu i ekspresjonizmu.

W III Wystawie fotografii subiektywnej w Saarbrücken (1958) wziął udział Bronisław Schlabs, wystawiając dwa abstrakcyjne fotogramy. Polacy interesowali się fotografią z kręgu Steinerta, szukali kontaktu z twórcami nowoczesnymi i awangardowymi. Takim uosobieniem nowoczesności był wtedy Steinert, z którym Schlabs w imieniu swoim, Lewczyńskiego i Beksińskiego nawiązał kontakt listowy. W odpowiedzi Steinert napisał: „Serdeczne podziękowania za pański list z 20.06.1958 roku. Ogromnie się cieszę z nawiązania kontaktu z nowoczesną fotografią polską. Pańskie fotogramy bardzo mi się podobają. Z pewnością wystawię zdjęcia nr 8/57 i 2/57... Bardzo by mnie interesowało, czy są jeszcze w Polsce inni fotografowie tworzący w nowoczesnym stylu”<sup>128</sup>. Z kolei w liście z 21.04.1959 roku znalazła się propozycja: „Jak Pan może słyszał, przygotowałem wystawę *Autoportrety fotografów*. Po wystawie powinna ukazać się książka, która jest przygotowywana w Londynie. [...] może Pan i także Pańscy przyjaciele interesujący się tym tematem moglibyście zrobić swoje autoportrety. W książce mam zamiar opublikować krótką biografię każdego autora”<sup>129</sup>.

Rzeczywiście w albumie pt. *Autoportrety* wydanym w 1961 roku zamieszczone są zdjęcia Schlabsa i Beksińskiego, które należą do najciekawszych. Zaprezentowano tam prace artystów najczęściej blisko związanych ze Steinertem, biorących udział w wystawach fotografii subiektywnej na tle całej historii fotografii.

W niedatowanym liście (sierpień 1959?) Steinert pisał do Schlabsa: „Czy widzi Pan możliwość wystawy zdjęć swoich i Pańskich przyjaciół u mnie

<sup>128</sup> O. Steinert, list do B. Schlabsa, Saarbrücken, 2.07.1958 [tł. korespondencji – K.J.].

<sup>129</sup> O. Steinert, list do B. Schlabsa, Essen, 21.04.1959.



**Andrzej Różycki**, *Zatruta studnia*, 1965, fotokolaż,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 98 × 60 cm  
Kolekcja Muzeum Historii Fotografii w Krakowie

w Essen albo w Kolonii? Uważam Wasze zdjęcia za znakomite, tak że chętnie przygotuję wystawę. Na temat sposobu jej organizacji z pewnością możemy dojść do porozumienia”<sup>130</sup>. Z kolejnego listu Steinerta do Schlabsa pochodzą słowa: „Bardzo się cieszę, że Pan i Pana przyjaciele Z. Beksiński i J. Lewczyński przyjęliście moje zaproszenie na wystawę [...]. Bardzo miło mi słyszeć, że Panowie także interesują się moją twórczością i chcą pokazać ją u siebie [w Polsce – przyp. K.J.]. Zaproszenie chętnie wykorzystam, proszę jednak o niezbyt szybki termin, ponieważ mam wiele zobowiązań”<sup>131</sup>. W liście z 24.02.1960 roku Steinert poinformował Schlabsa, że bardzo mu się podoba autoportret, który ten wysłał do albumu. W *postscriptum* pytał, czy Schlabs zna Piotra Janika z Gliwic, który z nim koresponduje, i czy zechce on wysłać zdjęcia na wystawę. Sprawę udziału Janika w wystawie zorganizowanej przez Steinerta w Deutsche Gesellschaft für Photographie w kwietniu 1961 roku wyjaśnił Lewczyński: „Piotruś Janik należy do ludzi lubiących pod pokrywką skromności ukrywać wszelkie ambicje. Przypuszczam, że podobnie było i w tym wypadku. Oficjalnie wersja wg jego wypowiedzi brzmi tak, że jeszcze przed nami był w kontakcie z jakimś gościem z Monachium, że wysłał tam 70 prac i że ostatnio również korespondował ze Steinertem. Śmieszne to wszystko w czasie, gdy spotykaliśmy się codziennie i piliśmy liczne kawy. Nigdy nie padło z jego ust jakiegokolwiek zdanie o wystawie u Steinerta. Ja nie ukrywałem faktu, że wysłaliśmy tam nasze prace, przez moment nie przypuszczając, że może to Janikowi imponuje lub wywoła jakieś zazdrości. Obojętnie, jak rzeczywiście sprawa wyglądała, fakt ukrywania wysłania zdjęć do Steinerta przede mną uważam za niekoleżeński”<sup>132</sup>.

W niemieckiej prasie ukazało się kilka recenzji z wystawy Polaków (Beksińskiego, Schlabsa, Lewczyńskiego i Janika). Wymowne były już same tytuły: *Polskie obiektywy patrzą na Zachód* Heinza Gatermanna z „Kölnische Nachrichten” czy *Subiektywna fotografia z Polski* Heinza Helda z „Deutsche Zeitung”. „Kto oczekuje proletariackiego realizmu, będzie rozczarowany. Nie na próżno prof. Steinert jest twórcą fotografii subiektywnej. Organizator tej wystawy pokazuje czterech polskich fotografów. Tendencja jest wprost przeciwna – jak najdalej od tradycyjnego obrazu fotograficznego [...]. Wystawa warta obejrzenia, interesująca nie tylko jako wrażenie, lecz także jako wyraz wolności nowej generacji artystów” – pisał Gatermann<sup>133</sup>. Held relacjonował:

<sup>130</sup> O. Steinert, list do B. Schlabsa, Essen, 1959.

<sup>131</sup> O. Steinert, list do B. Schlabsa, Essen, 24.10.1959.

<sup>132</sup> J. Lewczyński, list do Z. Beksińskiego i B. Schlabsa, Gliwice, 9.10.1961.

<sup>133</sup> H. Gatermann, *Polens Objektive blicken westwärts*, „Kölnische Nachrichten”, 19.04.1961, nr 92.

„Fotografowie nie pokazują propagandy zza żelaznej kurtyny [...]. Wystawa pozostawia po sobie rozdwojony obraz. Manipulacje abstrakcją i »literacki« materiał obrazowy. Korzystają z odkryć innych i popularyzują je»<sup>134</sup>. Według niego za mało było na wystawie eksperymentów. Anonimowy recenzent ukrywający się pod pseudonimem „z.” podkreślił, że *Fotogramy* Schlabsa są najmocniej działającymi abstrakcjami na świecie. Pisał: „Czterej fotografowie, cztery temperamenty. Wystawa, która w niniejszym kształcie godna jest zobaczenia”<sup>135</sup>. Jeszcze inny z niemieckich krytyków zauważył, że to, co Polacy pokazują, dla zachodniego odbiorcy nie jest niczym nowym<sup>136</sup>.

Na wystawie w Kolonii Beksiański przedstawił przede wszystkim swoje ekspresjonistyczne, szaro-czarne portrety o znamionach pesymizmu oraz estetyczne akty. Zachodnioniemieckiemu krytykowi prace te mogły się kojarzyć z niektórymi portretami Helmara Lerskiego (książka *Köpfe des Alltags*, 1931), charakteryzującymi się ostrym kadrem i bardzo plastycznym oświetleniem. Portrety Beksiańskiego są natomiast bardziej nowatorskie od realistycznych wizerunków Steinerta z końca lat 40. Polski artysta nie pokazał na tej wystawie zestawów fotograficznych, gdyż były one zbyt duże i ciężkie na wysyłkę pocztową, a wystawiający sami opłacali koszty transportu, ponieważ była to wystawa organizowana prywatnie<sup>137</sup>.

Zestawy Beksiańskiego były w tamtych latach czymś niezwykłym, niespotykanym w sztuce światowej. Powstały pod wpływem zainteresowań surrealizmem i teorią filmu Wsiewołoda Pudowkina. Artysta wykorzystywał w nich reprodukcje tekstów, zdjęcia anonimowe, amatorskie, kryminalne itp.<sup>138</sup> Prawdopodobnie nie pokazał zdjęć będących zapowiedzią body artu. Inspiracją

<sup>134</sup> H. Held, *Subjektive Fotografie aus Polen*, „Deutsche Zeitung” 1961, nr 97, s. 12.

<sup>135</sup> „z.”, *Polnische Lichtbilder – Deutsche Gesellschaft für Fotografie stellt aus*, „Kölnische Rundschau” 21.04.1961.

<sup>136</sup> „f.”, *Fotografen aus Polen stellen avantgardistische Lichtbilder aus*, „Kölner Stadtanzeiger” 1961, nr 90, s. 19.

<sup>137</sup> Z. Beksiański w liście do B. Schlabsa (Sanok, 10.10.1959) pisał: „Wczoraj skończyłem robić powiększenia dla Steinerta. Musiałem zrezygnować z wykonania szeregu spośród moich najlepszych zdjęć (np. *Strefa*) ze względu na to, że posiadane przeze mnie obecnie papiery są bardzo mało czułe, napięcie prądu w Sanoku jest minimalne, a mój rzutnik do klisz jest strasznie ciemny”.

<sup>138</sup> Z. Beksiański w liście do B. Schlabsa (Sanok, 16.12.1958) pisał: „Mam wielką prośbę do Ciebie! Zresztą z tą samą prośbą zwróciłem się do Jurka [Lewczyńskiego – przyp. K.J.]. Czy nie masz gdzieś remanentów starych filmów leicowskich i innych, wywołanych i wyrzuconych »ad acta«. Chodzi o filmy typowo amatorskie: grupy, żołnierze, dzieci, portreciki, pierwsza komunია, umrzyki w trumnach, widoczki, obłoczki, domki, chatki i w ogóle wszystko, co się da. Negatywy mogą być zniszczone, zarysowane, niedoświetlone, poruszone, nieostre etc. [podkreślenie – K.J.]. Potrzebne mi to jest jako materiał do zestawów fotograficznych, które zamierzam robić. Naturalnie nie mogą być to zdjęcia artystyczne, bo wtedy mógłby ktoś sądzić, że chcę się podpisać pod cudzą pracę. Chodzi o amatorszczyznę i zawodowstwo III kategorii. Jak się przegląda tę amatorską chałę – widać olbrzymie złoża niewykorzystanych wartości (naturalnie

tego typu prac były reżyserowane fotografie Salvadora Dalego i zdjęcia Rogera Catherineau (np. *Etude d'après un visage*), znane polskiemu artyście z katalogu wystawy *XXIV International Fotosalon* z 1957 roku, która odbyła się w Antwerpii (gdzie Beksiński również wystawiał). Ponadto francuski fotograf uczestniczył w wystawach organizowanych przez Steinerta. Fotografia Catherineau była inspiracją do powstania m.in. zdjęcia obandażowanej twarzy wylaniającej się z ciemnego tła.

Należy zaznaczyć, że fotograficzna twórczość Beksińskiego, mimo różnych inspiracji, jest bardzo oryginalna i indywidualna w swym wyrazie artystycznym, odpowiada również jego ówczesnym stanom neurastenicznym. W Kolonii nie zaprezentował on tzw. zapisów światła, które często występowały w twórczości członków grupy Fotoform. Polski artysta tworzył je, nadając im wyraz ekspresyjny, jak czynił to np. Steinert (*Lampy na placu Concorde 3*), lub rzadziej ton spokojny, geometryczny, jak w pracach Keetmana. Fotomontaż negatywowy Beksińskiego zatytułowany *Konstrukcja* jest podobnie zbudowany, jak niektóre prace Hajka-Halkego czy Petera Kocjančiča.

Schlabs na omawianej wystawie zaprezentował wyłącznie abstrakcyjne fotogramy o ekspresjonistycznym wyrazie. Formalnie zdjęcia jego najbliższe są fotografiom Hajka-Halkego, który podobnie jak Polak moczył swoje negatywy w wodzie, a następnie przypalał. Niemiecki artysta, w odróżnieniu od Schlabsa, wykonywał swe prace w kolorze. Podobna była technologia przygotowania negatywów, ale bardzo różny efekt końcowy. W innych zdjęciach, w których trudno doszukać się jakichś analogii, Schlabs przyklejał do negatywów różne materiały, inspirując się własnym „malarstwem materii”. Nieraz zamiast z negatywu korzystał z folii celuloidowej z namalowanymi kompozycjami w typie informel. Podobnie w okresie międzywojennym tworzył Karol Hiller. Technika ta stała się popularna w fotografii o awangardowej proweniencji w latach 50. *Autoportret* Schlabsa, znajdujący się w albumie wydanym przez Steinerta, jest bardzo „subiektywny”. Negatyw stał się dla niego ostatecznym efektem zdjęcia, co było popularną metodą stosowaną przez członków grupy Fotoform.

W tym czasie Schlabs korespondował także z Edwardem Steichenem, ówczesnym dyrektorem Działu Fotografii Museum of Modern Art, i wziął udział w wystawie *Istota abstrakcji we współczesnej fotografii* zorganizowanej

---

nie artystycznych, lecz ekspresyjnych), dzięki zastosowaniu zestawów i uzupełnieniu od czasu do czasu jakimś zdjęciem artystycznym, można zrobić wspaniałą wypowiedź. Sądzę, że mi się to uda”.

przez MoMA w Nowym Jorku w 1960 roku. Pokazał siedem fotogramów, co było dla polskiego artysty ogromną nobilitacją.

Lewczyński, którego twórczość w tym czasie wykazywała związki z działalnością Beksińskiego, zaprezentował na omawianej wystawie prace z cyklu *Głowy wawelskie (Nieznany, Skóra)*. W porównaniu z Beksińskim mniej u niego pesymizmu, więcej zadumy nad egzystencją człowieka i polską historią współczesną (*Bacność, Buty*). Krytycy niemieccy podkreślali symboliczny charakter jego zdjęć. Niekiedy wykorzystywał negatyw jako efekt końcowy zdjęcia, w czym zbliżał się do fotografii z kręgu Steinerta, a jednocześnie do awangardy międzywojennej (Moholy-Nagy). Stosował także technikę montażu negatywowego do tematów związanych ze Śląskiem i współczesną historią Polski. W twórczości Lewczyńskiego z tego czasu występują także nostalgiczne, pesymistyczne pejzaże ze Śląska przypominające niektóre zdjęcia Steinerta (np. *Przemysłowy pejzaż z Lotaryngii*, 1956). Podobieństwo wynika z analogicznego traktowania fotografowanego motywu, a nie z bezpośredniego wpływu niemieckiego artysty.

Twórczość Janika na wystawie w Kolonii reprezentowana była przez kompozycje abstrakcyjne z jaskrawymi kontrastami bieli i czerni, w czym widać było związki z poszukiwaniami Schlabsa. W innych pracach, bardziej literackich, o metaforycznych odniesieniach, niekiedy niebezpiecznie zbliżał się do granicy kiczu, co podkreślił w swej recenzji cytowany już Held. Udział Janika w tej ważnej z kilku powodów ekspozycji można uznać za przypadkowy. Nigdy nie był związany z nieformalną grupą trzech przyjaciół – Beksińskim, Lewczyńskim i Schlabsem.

Mimo wielu wspólnych cech z twórczością grupy Fotoform działalność fotograficzna tej trójki jest inna, ale również oryginalna. Chociaż nie znali oni dokładnie programu fotografii subiektywnej Steinerta, zdawali sobie sprawę zarówno z jego wieloznaczności, jak i z ograniczeń. Lewczyński pisał: „Czytałem ostatnio *Totale Photographie* Pawka – najeżdża tam na założenia Steinerta i odsądza od czci i wiary subiektywną fotografię. Mówiąc szczerze, ja też uważam, że Steinert za bardzo rozdmuchał swój wynalazek fotografii subiektywnej, za dużo tam elementów spekulacji formalnej”<sup>139</sup>. W innym liście stwierdził: „Jeśli chodzi o moją wypowiedź o fotografii subiektywnej, to chcę wyjaśnić, że twórcą pojęcia »subiektywna fotografia« był na pewno Steinert, z tym że wydaje mi się, iż łądował do tego »worka« wszystko, co było inne od dotychczasowej fotografii. Uważam to za słabą stronę jego twórczości,

<sup>139</sup> J. Lewczyński, list do B. Schlabsa i Z. Beksińskiego, Gliwice, 9.10.1961.

a sądę tak na podstawie katalogu jego wystawy. Dla mnie pojęcie »subiektywny« oprócz znaczenia potocznego ma drugie, które oznacza, że to, co dla mnie przedstawia pewną wartość, a jest wynikiem mojej twórczości, musi jednocześnie mówić o mnie samym, moim stosunku do ludzi, rzeczy, świata itp. Wydaje mi się, że nie wszystkie prace Steinerta odpowiadają temu sformułowaniu, niektóre przypominają jakieś sztuczki plastyczno-estetyczne. Oczywiście wcale to nie znaczy, że wszystko, co robię, ma zaraz znaczenie subiektywne, o jakim mówię, ale nie uważam tych rzeczy za udane dla mnie i reprezentatywne. Zdaję sobie sprawę z wkładu Steinerta we współczesną fotografię, ale mam też prawo do krytyki. Uważam, że dyletanci są wszędzie, a w fotografii są jedynie znacznie niebezpieczniejsi, gdyż prawie nikt im się nie przeciwstawia”<sup>140</sup>. W twórczości Beksińskiego i Schlabsa z tego czasu brak jest prac typu *life photography*, które zajmowały ważne miejsce na wystawach organizowanych przez Steinerta. Beksiński był przeciwnikiem reportażu prasowego, wielokrotnie w listach do Schlabsa negatywnie wypowiadał się o polskiej fotografii prasowej, choć podziwiał zdjęcia członków agencji Magnum.

Między omawianą nieformalną grupą fotografów polskich – Beksiński, Lewczyński i Schlabs – a twórczością grupy Fotoform istnieją podobieństwa i bardzo wiele różnic. Fotografia niemiecka po II wojnie światowej wychodziła z podobnych uwarunkowań kulturowych, jak sztuka polska po okresie stalinizmu. Zarówno w hitlerowskich Niemczech, jak i w pierwszej połowie lat 50. w Polsce sztuka nowoczesna była zakazana. Stąd wynikały odwołania artystów do okresu Wielkiej Awangardy w powojennych Niemczech i w Polsce po 1955 roku. Najbliższe kontakty ze Steinertem miał, jak już wspomniałem, Schlabs<sup>141</sup>.

Przykład Janika, fotografa tradycyjnego bez specjalnych osiągnięć twórczych, zaszufadkowanego przez krytykę niemiecką jako „subiektywny z Polski”, dowodzi, jak zawodna była formuła stworzona przez Steinerta. Zdjęć nowoczesnych, które można by określić jako subiektywne i które mogłyby być pokazywane na wystawach Steinerta, istniało w Polsce dużo więcej. Np. zapisy światła wykonywała w drugiej połowie lat 50. Bożena Michalik z wrocławskiej grupy Podwórko. Także inni członkowie tej grupy w końcu lat 50. tworzyli w nowoczesnym stylu.

<sup>140</sup> J. Lewczyński, list do B. Schlabsa i Z. Beksińskiego, Gliwice, 14.11.1961.

<sup>141</sup> W katalogu wystawy zorganizowanej w 1984 roku przez Folkwang Museum w Essen pt. *Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre* Schlabs figuruje jako jedyny fotograf z Polski, który wziął udział w tej prestiżowej ekspozycji.



Dużo nowoczesnych prac zaprezentowano na *I Ogólnopolskiej wystawie fotografii abstrakcyjnej* w 1959 roku we Wrocławiu. Studia nad zagadnieniem oddawania ruchu w fotografii (zdjęcia poruszone) przeprowadzał m.in. Witold Dederko. Na *VII Ogólnopolskiej wystawie fotografii* w 1957 roku Paweł Mystkowski wystawił pracę *Zima*, w której negatyw był końcowym efektem zdjęcia. Fotografie pod modernistycznym tytułem *Światła wielkiego miasta* (tzw. zapis światła) wielokrotnie na różnych wystawach pokazywał od 1956 roku Roman Wesołowski. Technikę pseudosolaryzacji wykorzystywali m.in. Fortunata Obrąpalska i Edward Hartwig<sup>142</sup>. Im bliżej było do roku 1960, tym coraz więcej pojawiało się w fotografii polskiej nowoczesności. Zdarzały się nawet zdjęcia pod względem formalnym nawiązujące do Nowej Rzeczowości.

Lewczyński, Beksiński i Schlabs to twórcy, którzy – w przeciwieństwie do wielu z wyżej wymienionych – sporo ryzykując, kontynuowali problemy z okresu awangardy klasycznej i pod niektórymi względami byli bardziej radykalni od kręgu Steinerta. Polacy włączyli się do wystaw przez niego organizowanych, nie zdając sobie do końca sprawy, w jakim ruchu uczestniczą. Steinert chciał pokazać w Niemczech, że fotografia subiektywna istnieje na całym świecie, nawet w Polsce. Podobnymi wystawami do tej, w której uczestniczyli Polacy, były pokazy *Zdjęcia ze Szwecji* i *Zdjęcia z Belgii*, które odbyły się również w Kolonii – w Niemieckim Towarzystwie Fotograficznym.

Można pokusić się o stwierdzenie, że nie było światowego kierunku fotografii subiektywnej, nie powiodła się bowiem próba jego stworzenia przez Steinerta i grupę Fotoform. Steinert okazał się jedynie kontynuatorem niektórych osiągnięć z okresu Wielkiej Awangardy, rozwijającym głównie wiele efektów formalnych z czasów nowej fotografii (nowej wizji fotograficznej). Na przeszkodzie stworzeniu nowego kierunku artystycznego stanął eklektyzm programu Steinerta zawarty w pierwszym katalogu *Wystawy fotografii subiektywnej* oraz oparcie się wyłącznie na fotografiach i środowisku fotograficznym, co wykluczało interdyscyplinaryzm w realizacjach artystycznych. W okresie Wielkiej Awangardy wielu nowatorów działało na pograniczu różnych dyscyplin artystycznych (malarstwo, fotografia, rzeźba, architektura,

---

<sup>142</sup> Polska fotografia o awangardowej tradycji nie mogła ze względów politycznych w latach 50. odegrać większej roli, inspirującej rozwój nowoczesnej i progresywnej fotografii. Koncentrowała się głównie na efektach formalnych surrealistycznego abstrakcjonizmu, który w drugiej połowie lat 50. nie był już tak popularny. Wpływ na polską fotografię o tradycji awangardowej, związanej z abstrakcją, wywarło przede wszystkim malarstwo typu informel i figuratywny surrealizm, a raczej niektóre z jego najbardziej znanych malarskich realizacji. Recepcja surrealizmu w Polsce była powierzchowna, jak większości kierunków po II wojnie światowej.

teatr) bądź wykorzystywało technikę fotograficzną do własnych koncepcji artystycznych w różnych kierunkach plastycznych.

**[ 5. ] Duet artystyczny Borowczyk i Lenica.  
Film animowany przedłużeniem myślenia  
fotograficzno-graficznego**

Bardzo interesujące są zależności i wspólne cechy, jakie można odnaleźć między zestawami Beksińskiego a filmami animowanymi duetu Walerian Borowczyk i Jan Lenica. Po rezygnacji z doktryny realizmu socjalistycznego, w którą byli zaangażowani, zwrócili się w stronę filmu eksperymentalnego, wykorzystując archaizację warsztatu w nawiązaniu do francuskiej awangardy klasycznej, a nawet prehistorii filmu<sup>143</sup>. Warto przypomnieć, że Borowczyk był dobrze zapowiadającym się grafikiem artystycznym po ASP w Krakowie, a Lenica projektowym (przez kilka lat był asystentem Henryka Tomaszewskiego na ASP w Warszawie), czemu pozostał wierny do końca swej twórczości. Poza tym dzięki ojcu, Alfredowi, szybko zetknął się ze środowiskiem nowoczesnych z Poznania, Krakowa i Warszawy i brał udział w bardzo ważnej ekspozycji z przełomu 1948 i 1949 roku – *Wystawie sztuki nowoczesnej* w Krakowie (1948/1949). Ich wczesną twórczość wysoko oceniał Janusz Bogucki, który napisał: „W zakresie satyry dojrzewała wówczas interesująco wyobraźnia dwóch grafików, którzy po paru latach wkroczyć mieli razem w dziedzinę filmu animowanego i zdobyć w tej specjalności wybitną pozycję międzynarodową. [...] Jako satyrycy obaj posługiwali się obrazowaniem metaforycznym, przy czym w rysunkach kreślonych piórem przez Lenicę przeważały skłonności ekspresjonistyczne, a w litografiach Borowczyka – niesamowitość skojarzeń właściwa surrealizmowi. Ta sama skłonność wyobraźni w postaci dyskretnej, przytanej pozwoli ujrzeć Borowczykowi osobliwość krajobrazu i bytowania codziennego mieszkańców Nowej Huty”<sup>144</sup>.

Poszukiwania Borowczyka i Lenicy początkowo były próbą, zresztą bardzo udaną, powrotu do podstawowych źródeł fotografii i filmu, wątków składających się na fragment wspólnej drogi dwóch bliskich sobie mediów (Jules Marey), przy jednoczesnym korzystaniu z nowoczesnych środków wypowie-

<sup>143</sup> Por.: A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945–1974*, Wrocław 1977, s. 82.

<sup>144</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, dz. cyt., s. 84.

dzi, w tym estetyki postsurrealistycznej, nie zaś jej ideologii czy filozofii<sup>145</sup>. Taka postawa poszukiwania na styku nieruchomego (fotografia) lub poruszonego obrazu (film) okazała się bardzo oryginalna, co zostało zauważone nie tylko w Polsce. Mało tego, zapowiadała analizy charakterystyczne dla eksperymentalnego filmu strukturalnego lat 70., co szczególnie widoczne jest w niektórych fragmentach filmu *Lenicy Monsieur Tete (Pan Głowa)* z 1959 roku, zrealizowanego we Francji, w miejscach ukazujących różnorodne litery z dźwiękiem, w którym świadomie skontrastowano dwa różne modele ekspresji. Pojęcie „film strukturalny” wprowadził w 1969 roku P. Adams Sitney, a po latach Ryszard W. Kluszczyński, który w ten sposób definiował jego istotę: „Przeciwstawiony nurtowi formalnemu film strukturalny cechował (...) minimalizm, redukcja semantyki, polegająca na całkowitym odrzuceniu symbolu i metafory, rezygnacja ze znaczeniowoczej funkcji narracji oraz eksponowanie relacji tworzących struktury filmowe wszelkiego rodzaju (dzieło, proces jego realizacji, projekcja etc.). (...) Film strukturalny odsłania ontyczną strukturę kina i filmu, przekształcając estetyczne doświadczenie formy w intelektualną, analityczną refleksję nad medium. (...) Film strukturalny posiada, według Sitneya, cztery zasadnicze cechy:

1. nieruchoma, niezmienna pozycja kamery (statyczny kadr unieruchamia punkt widzenia odbiorcy);
2. drganie, migotanie, efekt stroboskopowy;
3. wielokrotne powtarzanie tego samego ujęcia (bądź tej samej serii ujęć) skopiowanego na taśmie – efekt pętli filmowej;
4. ponowne filmowanie obrazów wyświetlanych na ekranie filmowym lub telewizyjnym, czyli refilemowanie<sup>146</sup>.

Poszukiwania Borowczyka i Lenicy mają także swe odniesienia do angielskiego popartu z jego pierwszej fazy (1953–1958), ponieważ zwrócili oni uwagę na różnorodność i aktualność materiału fotograficznego<sup>147</sup>.

<sup>145</sup> Nie interesował ich jednak eksperyment dla samego eksperymentu, ale poszukiwali nowego rodzaju plastyki. Warsztat twórczy, którym się posługiwali, negował dotychczasowy status filmu animowanego. Opierali się na grafice, a konkretnie na kolażu, wykorzystując bardzo różnorodny materiał zdjęciowy, archiwalne reprodukcje bądź zdjęcia wykonywane specjalnie na użytek filmu.

<sup>146</sup> R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 51–52.

<sup>147</sup> W angielskim wydaniu popartu artystyczny rozwój prowadził do świata mass mediów, które stwarzały pretekst identyfikacji przez adaptację w momencie, kiedy malarstwo wydawało się skończone. Na ekspozycji *Parallel of Life and Art* (1953) podniesiona została ranga fotografii. Pokazano studia ruchu człowieka (Marey), zdjęcia rentgenowskie, materiał antropologiczny i przejawy sztuki dziecka. Tę ważną z historycznego punktu widzenia ekspozycję przygotowali: rzeźbiarz Eduardo Paolozzi, fotograf Nigel Henderson oraz architektki Alison i Peter Smithson. W tym czasie angielski popart interesował się

Analizując ich twórczość, Urszula Czartoryska w opublikowanej w 1965 roku książce *Przygody plastyczne fotografii* trafnie konkludowała: „Twórcy awangardowego filmu animowanego w poszukiwaniu nowych środków wyrazu natrafili na technikę collage’u i materiał w postaci gotowych zdjęć fotograficznych. Nie zadawalając się animacją modeli trójwymiarowych i rysunkiem animowanym, sięgnęli po różne dwuwymiarowe materiały, poddawane próbie nożyczek i wielokrotnej ekspozycji na stole trikowym. Warsztat pracy tego rodzaju zaczął przypominać raczej pracownię grafika niż atelier zwykłych filmów animowanych”<sup>148</sup>.

W 1952 roku Borowczyk, który dużo fotografował w czasie studiów na krakowskiej ASP, zrealizował film abstrakcyjny rysowany wprost na taśmie filmowej. Nie istniały już dla niego kategoriycznie wydzielone gatunki w sztukach plastycznych, co potem podkreślał także w licznych wywiadach.

Filmem fotograficznym można nazwać pewne sekwencje *Domu* (1957), w którym autorzy posłużyli się m.in. anonimowymi, starymi fotografiami i pocztówkami oraz powiększeniami gazetowymi. Jest to utwór nietypowy, sprawiający wrażenie użycia różnych konwencji filmowych, zastosowanych w odmiennych celach, w wyniku czego powstało zjawisko modernistycznego powtórzenia, a może i zbliżenia się do kategorii eklektyzmu<sup>149</sup>. Ale jednak jest filmem interesującym i mimo wszystko jednorodnym. Składa się z sześciu części. We fragmencie interpretowanym przez krytykę jako sen umiejętnie zastosowano montaż zdjęć rodzinnych i starych pocztówek, aby ukazać to, co bezstyłowe i pozytywnie naiwne, w czym tkwi jakaś magiczna siła<sup>150</sup>. Interesujące są długie ekspozycje zdjęć dzieci, decydujące o fotograficznym aspekcie prac. Drugi fragment *Domu* przedstawia walkę dwóch mężczyzn. Jest to nawiązanie do chronofotografii Étienne’a-Jules’a Mareya, fotografa francuskiego, w nowatorski sposób zapisującego ruch postaci na jednym negatywie.

---

tematem technologii w opozycji do idei neoromantyzmu. Dużą rolę odegrały wówczas trzy książki: *Foundations of Modern Art* Ozenfanta, *Mechanization Takes Command* Siegfrieda Giediona i *Vision in Motion* Moholya-Nagya. W 1955 roku w ICA odbyła się kolejna znacząca wystawa *Man Machine and Motion*. Richard Hamilton wykorzystał na niej zdjęcia ilustrujące związek człowieka i maszyny. Sztuki piękne zostały w ten sposób związane z fotografią, co w Anglii było swego rodzaju novum (podaję za: L. Alloway, *The Development of British Pop* [w:] L. Lippard, *Pop Art*, dz. cyt., s. 27–40).

<sup>148</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne...*, dz. cyt., s. 145.

<sup>149</sup> Na temat modernistycznego powtórzenia zob.: T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

<sup>150</sup> Interesujące jest tu zwłaszcza użycie pocztówek, które zgodnie z tezą Waltera Benjamina przenoszą formy kulturowe za pomocą masowej reprodukcji, niszcząc aurę ówczesnego dzieła sztuki. Dlatego na pierwszej wystawie konstruktywizmu w Polsce – *Wystawie nowej sztuki* (Wilno 1923) – zaprezentowano zbiór pocztówek. Por.: *Mała historia fotografii oraz Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji* [w:] Walter Benjamin. *Anioł historii...*, dz. cyt.

Warto podkreślić, że Marey, podobnie jak Eadweard Muybridge, zajmował się naukową analizą i rejestracją ruchu, nie zaś sztuką.

Lenica i Borowczyk w analityczny i nowoczesny sposób przetworzyli i przede wszystkim pokolorowali stare zdjęcia, ożywiając je filmowo i plastycznie poprzez użycie rytmicznej muzyki, co zwolennicy postmodernizmu mogliby interpretować jako aktywizację jego cech stylistycznych w ramach innego jeszcze modernistycznego dyskursu. Robert Rauschenberg początkowo w grafice, potem w „rozszerzonym malarstwie”, używał od końca lat 50. XX wieku nieartystycznych zdjęć, w tym reprodukcji znanych dzieł sztuki. Pragnął w ten sposób rozszerzyć koncepcję nowoczesnego malarstwa odwołującego się do abstrakcji z kręgu action painting o najnowszą ikonosferę. Podobnie działał Richard Hamilton, natomiast zdecydowanie bardziej krytycznie w stosunku do polityki i rzeczywistości współczesnej mu Ameryki tworzył Andy Warhol.

Krytyka francuska i polska słusznie w zabiegu ożywienia starych fotografii dopatrywała się świadomej archaizacji języka wypowiedzi, będącej także czymś nowym i odświeżającym ówczesną konwencję filmu animowanego i eksperymentalnego. Sekwencja walczących mężczyzn z *Domu*, jak też film *Szkoła* wynikały z urzeczenia „[...] wynalazkiem fotografii ożywionej sprzed kilkudziesięciu lat”<sup>151</sup>. Polegała ona na odpowiednim obserwowaniu kilku następujących po sobie zdjęć imitujących ruch, „[...] do czego służyły specjalne albumy zwane we Francji feuilletoscope’ami lub też przyrządy do chronofotografii”<sup>152</sup>. Poza tym niektóre scenki *Domu* wywodzą się z tradycji francuskiego filmu surrealistycznego z lat 20., ale trudno o bliższe analogie. Celem było, podobnie jak w przypadku twórców filmu nadrealistycznego, wywołanie określonych asocjacji i silnych czy wręcz drastycznych spięć obrazowych, co szczególnie widoczne jest w słynnym *Psie andaluzyjskim* Luisa Buñuela i Salvadora Dalego. Borowczyk akcentował, że nie są ważne dla niego sztywne granice kierunków artystycznych. Konkludował na temat medialności ówczesnej sztuki: „Jednakże nie mogę powstrzymać się od twierdzenia, że kino, a przede wszystkim kino eksperymentalne jest wyższym środkiem wyrazu”<sup>153</sup>. Taką deklarację należy uznać za bardzo odważną w realiach polskiej aktywności artystycznej, w której dominowało myślenie kategoriami malarskimi, choć

<sup>151</sup> U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk, czyli kino fotograficzne*, „Fotografia” 1961, nr 11, s. 376.

<sup>152</sup> Tamże. Można dodać, że przyrząd zwany zootropem wynaleziony w 1834 roku przeznaczony był do oglądania prac z efektem stroboskopowym imitującym ruch i był kolejnym etapem do powstania aparatu wyświetlającego filmy. Stosował go czasami dla ukazania istoty swych prac Étienne-Jules Marey.

<sup>153</sup> U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk...*, dz. cyt., s. 374.

rozszerzonymi poprzez prymat dyskursu abstrakcyjnego (informel, taszyzm, malarstwo strukturalne) i surrealizmu, którego podstaw teoretycznych jednak nie znano, nawiązując kontakty z tym środowiskiem dopiero w jego późnej i schyłkowej fazie poprzez grupę Phases, której wystawę pokazano w Polsce w 1959 roku.

Krytycy, pisząc o ich twórczości, zaznaczali, że ich filmy wyrastały z zupełnie innych potrzeb niż współczesne im filmy animowane, a „[...] źródła ich inspiracji – zdaniem Mieczysława Porębskiego – są egzystencjalne, nie tylko formalne”<sup>154</sup>.

Urszula Czartoryska podkreśliła ich warsztat graficzny, Porębski zaś zaakcentował łączenie dwóch nurtów: malarsko-graficznego z filmowo-telewizyjnym, „[...] by w ten sposób powiększyć tradycyjne obszary penetracji malarstwa i grafiki”<sup>155</sup>. A więc reprezentowali tak typowe dla wielu twórców awangardy pragnienie przekraczania określonych gatunkowych barier, a w tym przypadku ograniczeń technologicznych, rozwijając m.in. zagadnienie relacji obrazu do struktury dźwiękowej, co podjął w latach 70. Łódzki Warsztat Formy Filmowej<sup>156</sup>.

W swej twórczości widzieli również nowe możliwości rozwoju nowoczesnych form wyrazu o wątku komediowym, choć nie stronili od groteski na temat współczesnej epoki (*Labirynt Lenicy*), mimo że wykonywali też prace o zabarwieniu propagandowym (*Sztandar młodych*) i modernistycznej retoryce odnoszącej się np. do muzyki jazzowej.

W *Szkole* (1958) Borowczyk, nie bez przyczyny nazwany przez Urszulę Czartoryską wynalazcą kina fotograficznego, „[...] posłużył się wyłącznie swymi zdjęciami leicowskimi, wykonanymi specjalnie do tego filmu, z jednym aktorem, w jednym tylko miejscu, pod ceglany murem”<sup>157</sup>. Decydującą rolę w filmie, obok samych zdjęć, spełniał montaż o różnym stopniu narracyjności i dynamice poszczególnych cięć. Film ten ma wymiar niebywale przekonującej retoryki antymilitarnej z bardzo interesującymi akcentami surrealitymi

<sup>154</sup> M. Porębski, *Uwagi o genezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4, s. 27.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Takie filmy realizowali np. w latach 70. Józef Robakowski i Ryszard Waśko. Struktura obrazu w relacji do dźwięku albo kadru stanowiła przedmiot najważniejszych analiz w okresie awangardy klasycznej, zarówno na Zachodzie (Walter Ruttmann, Viking Eggeling), jak też w Polsce (Stefan Themerson). Por.: J. Świdziński, *Model kina [w:] Film awangardowy w Polsce i na świecie*, Łódź 1989; R.W. Kluszczyński, *Od „Warsztatu Formy Filmowej” do „Łodzi Kaliskiej”*, „Powiększenie” 1988, nr 3; *Film as Film. Formal Experiment in Film 1910–1975*, Hayward Gallery, London 1979 (kat. wyst.), zwł. B. Hein, *The Structural Film*, gdzie autorka podkreśliła znaczenie medium dla tego rodzaju filmu (s. 93).

<sup>157</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne...*, dz. cyt., s. 149.

w postaci erotycznego snu, w którym użyto, jak najbardziej słusznie, materiału barwnego w celu zaakcentowania oniryczności tej sekwencji. Zwraca w nim także uwagę element medialny, odnoszący się do badanej struktury dzieła i jednocześnie o wydźwięku ironicznym (muchy).

W kolejnym filmie, *Astronauta* (*Les Astronautes*), Borowczyk wykorzystał fotomontaże, abstrakcje fotograficzne i zdjęcia reżyserowane – słowem, cały arsenał możliwości aparatu fotograficznego. Cechą charakterystyczną narracji tego utworu jest zmienność nastroju i rekwizytów, a opiera się ona na zaskakujących sytuacjach. Film powstał z różnorodności tkwiącej w fotograficznym przekazie, czyli jego medium, i oczywiście inwencji samego reżysera poszukującego, podobnie jak na początku XX wieku Méliès, nowych form wyrazu.

Borowczyk i Lenica w wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Kowalskiemu dla „Filmu” powiedzieli: „Najchętniej wróciłibyśmy do Mélièsa. Tam, gdzie obraz przeważa i gdzie dominuje element ruchu. Nie chcemy ograniczać się do jednego gatunku stylistycznego (na przykład do filmu animowanego), ale sięgać do wszystkiego, co pobudza wyobraźnię, wzrusza i śmieszy, bawi oko”<sup>158</sup>.

André Martin zastanawiał się, dlaczego Borowczyk poszukiwał nowych konwencji w ramach filmu animowanego. Na ten temat pisał: „Chodziło tu przede wszystkim o niskie koszty [...], pewną rolę odegrało szczególne zamiłowanie Borowczyka do fotografii, które pojawiło się w *Astronautach* i dało młodemu polskiemu realizatorowi okazję do zebrania różnorodnych przedmiotów na swoich fotografiach, barokowych i pełnych zaskakujących kontrastów, godnych zdjęć zamieszczanych w wielkich amerykańskich pismach ilustrowanych”<sup>159</sup>.

Jego filmy prezentują specyficzną ironię, ale także zachowują dystans wobec przedstawianych problemów. Wykorzystywał w nich różne formy nowoczesnej wówczas plastyki: rysunek, kolaż, grafikę oraz, o czym pisałem, przede wszystkim bardzo szeroko interpretowaną fotografię, w tym również, co jest szczególnie ważne, pocztówki, zdjęcia rodzinne i anonimowe.

Lenica, działając później już indywidualnie, nakręcił filmy: *Pan Głowa*, *Nowy Janko Muzykant* i wspomniany już *Labirynt*. W porównaniu z filmami Borowczyka jego realizacje są bardziej graficzne, opierają się na dziewiętnastowiecznych

<sup>158</sup> T. Kowalski, *Ludzie, którzy chcą wrócić do Mélièsa*, „Film” 1957, nr 51, s. 8–9.

<sup>159</sup> Wypowiedź A. Martina z tekstu *Object personnage vivant & phase photographique* [w:] „Le Cinéma chez soi” 1961, nr 33, za: U. Czartoryska, *Walerian Borowczyk...*, dz. cyt., s. 378. Film *Astronauta* miał kontekst typowy dla twórczości popartu, dotyczący podboju kosmosu, oraz trudniej dostrzegalny aspekt polityczny odnoszący się do wyścigu między USA a Związkiem Radzieckim. Pokazywał także zagrożenie wojną nuklearną, co było ukrytym problemem wielu realizacji z tego czasu (np. filmów Andrzeja Pawłowskiego).

sztychach, ale także wykorzystuje w nich własne kolaże i fotomontaże, chętnie czerpiąc z dziewiętnastowiecznej stylizacji<sup>160</sup>. Na marginesie można też wspomnieć, że niektóre realizacje Lenicy odwoływały się do twórczości określanej mianem naiwnej i dziecięcej, w czym można dostrzec nawiązanie do twórczości graficznej Henryka Tomaszewskiego, a także Pabla Picassa. W efekcie jego prace często bliskie są surrealistycznym obrazom, co wynikało m.in. z inspiracji fotokolażami Maxa Ernsta z początku lat 20., które kształtowały powstający już nadrealizm, a także pracami Dalego, i bardzo podobały się późniejszemu „papieżowi surrealizmu” – Bretonowi. Borowczyk i Lenica swą progresywną i intermedialną sztuką wyrosłą z pogranicza fotografii i filmu, grafiki i malarstwa, opartą na niektórych aspektach widzenia surrealistycznego i różnorodnie interpretowanej archaizacji języka artystycznego, zapoczątkowali w Polsce nowy typ kina animowanego (filmoplastyka). Opierali się na materiale wycinanym (kolaż, fotomontaż) lub rzadziej – na fotografii nieprzetworzonej (tzw. czystej), inscenizowanej w fabularyzowany i świadomie archaiczny sposób. Najbardziej fotograficzny film z tych lat, *Szkoła*, o charakterze antymilitarnym, skierowany przeciw ubezwłasnowolnieniu człowieka, miał także inne odniesienia: do poetyki snu w sensie freudowskim, a nie jungowskim, do erotyzmu, a także do kultury masowej.

## [ 6. ] Zbigniew Dłubak. Egzystencja jako metafora

Zbigniew Dłubak należał do najważniejszych artystów polskich, którzy w Polsce po II wojnie światowej włączyli fotografię do koncepcji sztuki nowoczesnej o awangardowych inspiracjach, jako niezależny środek ekspresji twórczej<sup>161</sup>. W końcu lat 40. z powodzeniem odwołał się do poetyki surrealizmu, który w jego interpretacji miał być przewartościowany w wydaniu materializmu dialektycznego<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> Filmy Lenicy, w odróżnieniu od Borowczyka, którego interesowała ich filmowość, eksploatowały zagadnienia czystego nonsensu oraz problematykę egzystencjalną, przez co wywarły wpływ na cały polski film animowany lat 60. i późniejszy. *Był sobie raz* pokazany był na II Wystawie sztuki nowoczesnej w Warszawie i na *Metaforach*. Por.: M. Porębski, *Uwagi o genezie...*, dz. cyt., s. 24 oraz A. Kossakowski, *Film animowany* [w:] *Historia filmu polskiego 1962–1967*, t. 5, red. J. Toeplitz, s. 156.

<sup>161</sup> Znamienny jest fakt, że Dłubak w latach 50. nie zorganizował w Galerii Krzywe Koło żadnej indywidualnej wystawy fotograficznej, a na II Wystawie sztuki nowoczesnej w 1957 roku, ważnej z założenia, bo odwołującej się do określonej awangardowej tradycji, pokazał malarstwo.

<sup>162</sup> Zob.: Z. Dłubak, *Z rozmyślań o fotografice*, „Świat Fotografii” 1949, nr 9–10 i 11.



W okresie realizmu socjalistycznego oprócz prac należących do tej tendencji (o bardzo wątpliwej wartości artystycznej) Dłubak od 1950 roku wykonywał interesujące pejzaże miejskie w interpretacji zbliżonej do dokumentu.

Cykl *Krajobrazy* (1950–1962) przedstawiający szare, puste ulice, antyestetyczne w wyrazie, nie ma swego odpowiednika ani też bezpośredniej tradycji w fotografii polskiej w modernistycznej formule. Wręcz przeciwnie, zdjęcia te nawiązują do tradycji fotografii dziewiętnastowiecznej, bardziej amerykańskiej, czy do francuskiej z początku XX wieku (Eugène Atget). Nie są upięk-szone ani wyidealizowane, działają prostotą formy i treści oraz samej rejestracji. Zbliżają się nawet do kategorii zdjęć amatorskich, jakie po II wojnie światowej powstały w zniszczonej Warszawie. W analogicznym stylu dokumentował ruiny stolicy m.in. Leonard Sempoliński, uczestnik *Wystawy sztuki nowoczesnej* (1948/1949). Nic też dziwnego, że prace Dłubaka bardzo długo, bo aż do 1980 roku, czekały na publiczną prezentację przy okazji dużej ekspozycji w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Dzięki swej oszczędności formalnej bliskie są także, choć nie tak radykalne w programie, fotografiom Hildy i Bernda Becherów wykonywanym od początku lat 60., które poprzez konsekwentnie realizowaną typologię przy-bliżały się do założeń konceptualizmu<sup>163</sup>. Głównym motywem fotografowa-nym przez niemieckich artystów była anonimowa architektura przemysłowa oraz, podobnie jak u Dłubaka, fabryczne budynki. Podobieństwa ze zdjęciami Becherów dotyczą traktowania dokumentalnej roli medium fotograficznego, dążenia do typologii (zdecydowanie silniejsza jest ona jednak u niemieckich twórców) czy w końcu koncentracji na architekturze banalnej, nieartystycznej, pozbawionej wartości historycznej, a w przypadku Dłubaka nawet zdegrado-wanej przez wojnę, pokazanej w kontekście antyestetycznego pejzażu miej-skiego, pozbawionego znamion piktorialnego piękna na rzecz specyficznie teatralnego realizmu.

Można na te postawy twórcze patrzeć poprzez aspekt zbliżania się do konceptualizmu (*concept art*), przy czym rola Becherów jest znana i doceniana

<sup>163</sup> Por.: W. Herzogenrath, *Distanz und Nähe* [w:] *Distanz und Nähe, Ausstellungsserie Fotografie in Deutschland von 1850 bis heute*, Institut für Auslandsbeziehungen 1992, s. 7–15 (kat. wyst.); także C. Andre, *A note on Bernd and Hilla Becher*, „Artforum” December 1972, s. 59, gdzie autor wysoko ocenił twórczość niemieckich artystów ze względu na prezentowaną przez nich typologię oraz zmieniającego się ducha czasu, przekształcającego się z minimal artu w concept art. Warto zaznaczyć, że podobne nastawienie cechowało wówczas Eda Ruschę (*34 stacje benzynowe w Los Angeles*, 1966), przechodzącego od popartu do minimal artu i konceptualizmu, interesującego się anonimowym, oczywiście do pewnego stopnia, wytworem społeczeństwa kapitalistycznego, niepozbawionym jednak ironii (zob. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, dz. cyt., s. 558).

w historii sztuki i w historii fotografii. Zresztą ich twórczość była bardziej ascetyczna i radykalna. Ich zminimalizowana pod względem ekspresyjności wypowiedź artystyczna wywodzi się z fotografii naukowej (Edward Muybridge), a nawet tradycji dziewiętnastowiecznej fotografii zakładowej oraz twórczości architektonicznej Le Corbusiera, co w konsekwencji miało na celu przeciwstawienie się programowi fotografii subiektywnej Steinerta, która w końcu lat 50. decydowała o artystycznym obliczu fotografii niemieckiej<sup>164</sup>.

W porównaniu z twórczością Becherów zdjęcia Dłubaka z cyklu *Krajobrazy* mają zdecydowanie bardziej egzystencjalny i realistyczno-ekspresyjny wyraz, są przesycone, jeśli nie smutkiem, to z pewnością nostalgią. Pod względem stylistycznym sytuować je należy obok głównego nurtu polskiej fotografii tych lat, przede wszystkim fotografii reportażowej ze „Świata” (m.in.: Władysław Sławny, Eustachy Kossakowski, Irena Jarosińska, Konstanty Jarochoowski), z tą jednak różnicą, że prace Dłubaka były bardziej radykalne i minimalistyczne w formie, gdyż świadomie pozbawione sztafażu ludzkiego, co było pomysłem znanym z fotografii dziewiętnastowiecznej.

Adam Sobota na temat fotograficznej koncepcji polskiego artysty pisał: „Dla osiągnięcia takiego celu szczególnie ważna była fotografia, ponieważ tak ostro ujawnia się w niej sztuczność znaczeń narzucanych surowej rzeczywistości. Fotografia zawsze sytuowała się na pograniczu sztuki i dlatego była medium szczególnie przydatnym dla stawiania pytań o granice i sens sztuki czy reguły znakowania”<sup>165</sup>.

Dłubaka interesowała, zgodnie z ogólnym programem Grupy 55, „maksymalna eliminacja środków wyrazu” i dążenie do działania samą prostotą<sup>166</sup>. Istotny był wtedy, a także w jego późniejszej twórczości, aspekt poznawczy, co było przesłaniem wywiedzionym z programu konstruktywistycznego. W niektórych jego cyklach malarskich (np. *Wojna*) i fotografiach (np. pokazywanych w 1948 roku) nie istniało ścisłe rozgraniczenie na sferę abstrakcyjną i przeciwstawną do niej figuratywną, co było zabiegiem stosowanym przez

<sup>164</sup> Tamże, s. 8 i n.

<sup>165</sup> A. Sobota [tekst bez tytułu], [w:] *Dłubak. Przeciw stereotypom*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1993, s. 5 (kat. wyst.). Warto zaznaczyć, że autor analizował prace z lat 70., kiedy interesowano się, za semiologią francuską, pojęciem „znaczącego” w kontekście kontekstualizmu – programu artystyczno-badawczego rozwiniętego przez Jana Świdzińskiego, w który zaangażowanych było wielu polskich neoawangardzistów.

<sup>166</sup> Por.: U. Czartoryska, *Zbigniew Dłubak*, „Fotografia” 1960, nr 11, s. 380, gdzie autorka o jego malarstwie ze znanstwem napisała: „Pasjonuje go problem transpozycji formy i warstwy emocjonalno-znaczeniowej na kształt maksymalnie zwięzły w formie i bogaty w znaczenia”.

surrealistów po II wojnie światowej. I jest to ważne dla zrozumienia problemu ideowego *Krajobrazów*.

Zdjęcia z tego czasu zupełnie odbiegają od jego cykli malarskich (*Wojna*), które wykazywały skłonność zarówno do surrealistycznej ekspresyjności, jak też minimalizowania użytych środków wyrazu, co było bardzo trudne do uzyskania.

Jeśli przy pewnych zastrzeżeniach dokonamy porównania twórczości fotograficznej i malarskiej Dłubaka z tego okresu, to z całą stanowczością możemy powiedzieć, że w stosunku do późniejszej koncepcji neoawangardowej i powoływania się przez niego na dorobek Strzemińskiego, który postulował ograniczenie i maksymalizację środków wypowiedzi, zauważymy, że zdecydowanie bliższy takiej koncepcji był cykl *Krajobrazy*. Był on jednak wykonywany w zasadzie na użytek własny, a nie do publicznej prezentacji. O tym istotnym fakcie także należy pamiętać.

Fotografowanie prostych, codziennych przedmiotów i pejzaży doprowadziło artystę do wykonania cyklu nazwanego w latach 60. *Egzystencjami* (1959–1966)<sup>167</sup>. Był on zamierzoną opozycją w stosunku do powstającej wówczas w Polsce fotografii w konwencji informel, która nie wywarła na niego żadnego wpływu<sup>168</sup>. W tej kwestii teoretycznej miał jednak rację, gdyż forma abstrakcyjna realizowana za pomocą manualnych interwencji nie mogła być ważnym i trwałym programem dla przyszłości fotografii.

Dłubak sporadycznie tworzył również prace należące do kategorii reportażu w typie Cartiera-Bressona, mające prezentować idee metafory, o której prawie wszyscy ważni w tych latach krytycy pisali, ale którą tak bardzo odmiennie interpretowano. Wykonał także kilka prac wspólnie z Ireną Jarosińską. Zresztą jego styl można odnaleźć także w jej realizacjach z drugiej połowy lat 50.

Powracając do analizy metafory w zdjęciach Dłubaka: nikomu nie udało się tego postulatu teoretycznego konsekwentnie zrealizować w malarskiej czy fotograficznej *praxis*! Idea metafory okazała się zbyt szeroka i różnorodna w swym desygnacie, gdyż nowoczesność, w przeciwieństwie do epoki baroku, operowała np. zbyt różnorodnymi formami i technikami ekspresji twórczej.

Dłubak w swych artykułach teoretycznych zwalczał abstrakcję za to, że w swej istocie nie wychodzi ona poza problematykę podejmowaną

<sup>167</sup> Warto zaznaczyć, że prace z początku cyklu, wykonane w końcu lat 50., zdecydowanie różnią się od tych datowanych na połowę lat 60., kiedy pojawiła się w nich zasada wielokrotnie powtarzanego kadru, co można łączyć z „dekoracyjnym” oddziaływaniem amerykańskiego popartu.

<sup>168</sup> Zob.: Z. Dłubak, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna*, „Fotografia” 1959, nr 7–9.

w malarstwie i grafice, w czym dostrzec można wspólnotę z poglądami prezentowanymi na łamach miesięcznika „Fotografia”, której był redaktorem naczelnym aż do 1972 roku<sup>169</sup>.

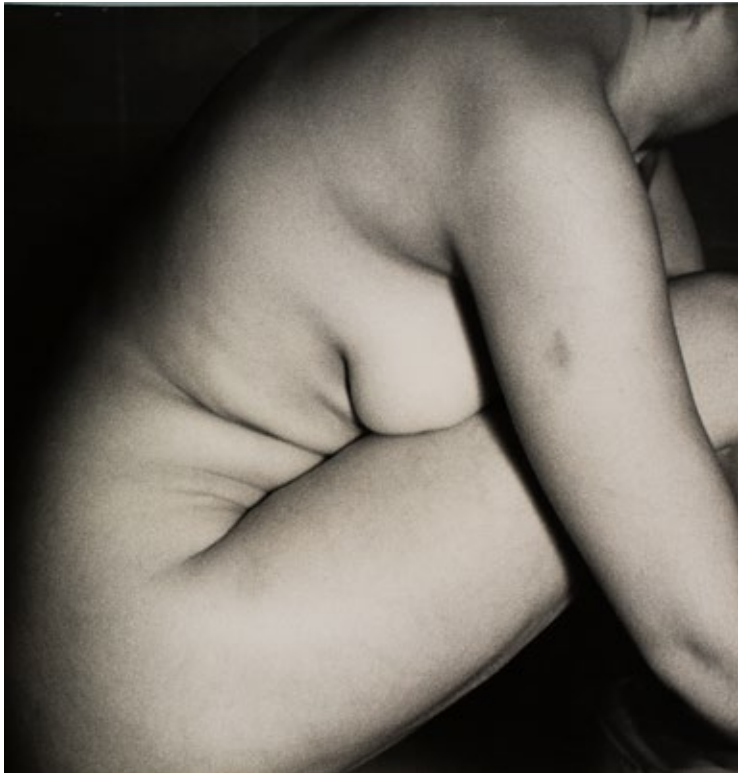
*Egzystencje* przedstawiają przedmioty z najbliższego otoczenia artysty, z jego warszawskiej pracowni. Kaloryfer, stół, piec, fragment ogrodzenia ukazane w naturalnym świetle, bez dodatkowej iluminacji, w bezpretensjonalnym układzie (bez inscenizacji) mówią wiele nie tylko o istocie fotografowanych przedmiotów, ale również o stanie psychicznym artysty. Zdjęcia o charakterze przede wszystkim dokumentu czasami operują zbliżeniami, co musi przywołać na myśl fotografię o awangardowej proweniencji (konstruktywizm, Nowa Rzeczowość), która w pewnym ograniczonym zakresie była znana w Polsce po II wojnie światowej. Powiększenia niektórych przedmiotów (np. maszyny do szycia) mają na celu ukazanie ich fizyczności. Cykl ten w dużej mierze ma swój literacki pierwowzór. W czasopiśmie „Ty i Ja”, w numerze 4. z 1963 roku opublikowano opowiadanie Dłubaka pt. *Centralne ogrzewanie z 1958 roku*<sup>170</sup>. Składa się ono z pięciu krótkich części zatytułowanych kolejno: *Wejście, Izba, Niepokoje, Piwnica i Kres ciemności*. Co jest istotne, poszczególne przedmioty, jak gorący kaloryfer czy zaśniedziały zawór, są jakby ilustracjami wykonanymi specjalnie do tego krótkiego, lecz interesującego pod względem literackim opowiadania o metaforycznym i egzystencjalnym charakterze. W gruncie rzeczy jest to opowieść w atmosferze kafkowskiej, przedstawiająca zagubienie człowieka, którego losem kierują nieznanne siły. Istotny jest fragment opisujący człowieka zapalającego zapałki i obserwującego układ rur, które prowadzą nie wiadomo dokąd, wiodąc swe własne, wewnętrzne życie. Zacytujmy jeden z najbardziej charakterystycznych fragmentów, w których autor używał wielu ekspresjonistycznych określeń (np. „nieczysty oddech piwnicy”), epatując tajemniczością nastroju trochę w manierze wywoływania klimatu niesamowitości, jak z *Jądra ciemności* Josepha Conrada: „Będziesz stał tak, odcięty od świata przedmiotów istniejących poza tobą, który nie będzie ci już potrzebny – powiedział on wszystko, co mogło wskazać ci właściwą drogę, zaprowadził cię do tego miejsca i zgasł – taka była jego rola. [...] Nie znajdziesz w sobie nic prócz rozczarowania [...]”<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> O tym problemie pisałem więcej w III rozdziale pracy poświęconym teorii polskiej fotografii awangardowej tego czasu.

<sup>170</sup> Z. Dłubak, *Centralne ogrzewanie*, „Ty i Ja” 1963, nr 4, s. 7–11.

<sup>171</sup> Tamże, s. 11. Przypomina to narracyjny i trochę sensacyjny styl, jakim operował w *Jądrze ciemności* (1898) Conrad. Co interesujące, był zupełnie inny w narracji niż polska proza tego czasu.

**Zbigniew Dłubak**, z cyklu  
*Egzystencje*, 1959–1966, fotografia  
żelatynowo-srebrowa, 46,1 × 45,7 cm  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



**Zbigniew Dłubak**, z cyklu  
*Egzystencje*, 1959–1966, fotografia  
żelatynowo-srebrowa, 60 × 49,5 cm  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi





**Zbigniew Dłubak,**

*Egzystencje*, 1959–1966, fotografia  
żelatynowo-srebrowa,

59,5 × 50 cm

Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



**Zbigniew Dłubak,**

*Egzystencje*, 1959–1966, fotografia  
żelatynowo-srebrowa,

59,5 × 49,5 cm

Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

To właśnie niezwykle ciekawy problem egzystencjalnego wymiaru prostych przedmiotów jest głównym przesłaniem większości zdjęć z cyklu *Egzystencje* i wcześniejszego opowiadania *Centralne ogrzewanie*, które jest opowieścią o smutku życia, alienacji w nowoczesnym świecie i nieustannym poszukiwaniu jego sensu. Niewątpliwie napisane zostało pod wpływem filozofii egzystencjalizmu (Albert Camus, Jean-Paul Sartre)<sup>172</sup>.

Analizując styl i formę zdjęć z tego cyklu, można mówić o amerykańskiej proweniencji. Dodatkowo wiadomo, że Dłubak interesował się historią i współczesnością fotografii amerykańskiej. Świadczy o tym chociażby tekst pt. *Patrząc na fotografie* z 1963 roku z „Ty i Ja”, traktujący m.in. o twórczości słynnego amerykańskiego fotografa Walkera Evansa, reprezentującego typ wybitnego dokumentalisty, w latach 30. członka Farm Security Administration. Był on także ciekawym portrecistą opisującym prowincjonalną Amerykę jako kraj przedmieść, pustych ulic, sztydów sklepowych i sennego miasta, w którym życie nagle się zatrzymało, a może nawet uległo swoistemu, fotograficznemu zamrożeniu<sup>173</sup>. Analizując reprodukowane zdjęcie Evansa, Dłubak trafnie zauważył, że jego istota opiera się na pełnej wyrazu wymowie pustego wnętrza, bez jakiegokolwiek reżyserii czy nawet aranżacji. Działa swym autentyzmem i nieukrywaną prostotą przekazu. Interesujące jest to, że gdy je opisywał, to jakby myślał o swoich zdjęciach z cyklu *Egzystencje*: „Życie zatajone jest w przedmiotach – nic nie może się ruszać, musi być pełen napięcia bezwład. Te rzeczy wchłonęły tyle działań ludzkich, że wydają się być nabrzmiałe, pełne potencjalnej energii. Ich trwanie jest życiem”<sup>174</sup>.

Styl Evansa wyraża się poprzez fotografię statyczną, harmonijną w sensie estetyki i tradycyjną pod względem wizualnym, reprezentującą umiarkowany, nie zaś progresywny modernizm. Ale inspirował on tak znaczące postaci sceny fotograficznej, jak: Robert Frank, Diane Arbus, Lee Friedlander oraz, co istotne w tym kontekście, Bernd i Hilla Becherowie. Nigdy nie pragnął być twórcą na wskroś nowoczesnym czy nawet inspirującym się sztukami plastycznymi. Sam z kolei swą wizją ginącej, czy raczej zmieniającej się Ameryki z lat 30. i 40., wpłynął na artystów z kręgu popartu, a w szerszym wymiarze

<sup>172</sup> Opowiadanie *Centralne ogrzewanie*, a także cykl *Egzystencje* powstały również niewątpliwie pod wpływem zainteresowania teatrem i poezją Mirona Białoszewskiego zgłębiającego tajemnicę zwykłych przedmiotów. Teatr na Tarczyńskiej znany był w środowisku związanym z Galerią Krzywe Koło, do którego należeli: Zbigniew Dłubak, Marian Bogusz, ale także Urszula Czartoryska.

<sup>173</sup> Takie kategorie jak zamrożenie czy balsamowanie czasu były podstawą dla rozważań teoretycznych André Bazina, który obok Edgara Morina był najważniejszym myślicielem dla rozwoju teorii filmu i fotografii lat 60. w Polsce.

<sup>174</sup> Z. Dłubak, *Patrząc na fotografie*, „Ty i Ja” 1963, nr 9, s. 4.

na kolejne generacje nie tylko amerykańskich adeptów fotografii, jak chociażby Polak Andrzej J. Lech, który od lat 80. XX wieku świadomie próbuje kontynuować niektóre wątki jego fotografii.

W tym momencie nasuwa się następująca konkluzja: Dłubak, artysta nowoczesny, poddał się sile i oddziaływaniu tradycji pochodzącej spoza sztuki nowoczesnej! Świadczy to głównie o zagubieniu jego awangardowej myśli artystycznej wynikającej z ekspansji reportażu, a nawet niedocenianego wówczas dokumentu, z pragnienia uprawiania wypowiedzi opartej na metaforze, a jednocześnie postulowanej eliminacji środków wyrazu. Nie istniała przy tym rodzima tradycja awangardowa w fotografii międzywojennej, do której w latach 50. można by się w razie potrzeby odwołać. Ale za to nastąpiła ekspansja abstrakcji informel, a nawet bardzo tradycyjnego piktorializmu (np. Tadeusz Wański), w obliczu których należało zająć własne stanowisko.

Podobnie jak w polskiej myśli krytycznej tych lat prezentowanej na forum „Fotografii”, której Dłubak był redaktorem naczelnym, zabrakło mu konsekwencji w zakresie postulowanej teorii. Dlatego odwoływał się do amerykańskiej tradycji fotograficznej, poszukując w niej próby wyjścia z zaistniałej sytuacji. Nastąpiło to dopiero w wyniku ogólnych przemian w sztuce polskiej i światowej lat 60., czego udaną realizacją była jego *Ikonosfera I* z 1967 roku. Był to rodzaj instalacji-labiryntu w formie pasażu, z wykorzystaniem zdjęć z cyklu *Egzystencje*, podejmującej problem demitologizacji pojęcia „fotografia artystyczna” reprezentowany głównie przez nowoczesne w wyrazie akty. Ten rodzaj twórczości wyznaczył na kilka lat nowatorski kierunek rozwoju nie tylko dla Dłubaka, ale także dla innych progresywnych twórców z nim związanych: grupy Zero 61 (tzw. wystawa w starej kuźni z 1969 roku), Andrzeja Lachowicza i Natalii LL (*Fotografia intymna*, 1971).

Uzupełniając analizę fotograficznych dokonań Dłubaka z lat 50., wypada powiedzieć, że zajął on wtedy pozycję raczej teoretyka i nauczyciela akademickiego, a w zdecydowanie mniejszym stopniu praktyka, który wystawiał. Interesował się głównie malarstwem, brał udział w kilku wystawach Grupy 55. Na początku lat 50. wykonywał także zdjęcia sygnowane wspólnie z Ireną Jarosińską, towarzysko związaną z Galerią Krzywe Koło, gdzie odbyły się jej dwie indywidualne wystawy. Uprawiała ona nowoczesny reportaż o humanistycznym przesłaniu. Ich wspólne prace, które się zachowały, zawierają zdecydowanie większy potencjał tak postulowanej wtedy metafory i operują (np. *Drzewo*, 1950) aspektami formalnymi z zakresu nowej fotografii (kompozycja oparta na linii diagonalnej), które w pewnym stopniu dozwolone były w okresie socrealizmu. Tego typu zdjęcia pokazywano również na *Ogólnopolskich wystawach fotografii*.



Powojenną twórczość Dłubaka, wyrażającą ciągle zmieniającą się nowoczesność, określało negatywne ustosunkowanie do naturalizmu w malarstwie. Dlatego w latach 50. w jego twórczości, podobnie zresztą jak później w latach 80. i 90., zauważalny jest jednak dualizm. Z jednej strony tworzył on dokumentalny realizm czy czasami wręcz ekspresyjny naturalizm w fotografii, z drugiej stosował surrealizację (metaforę) i uabstrakcyjnienie form przy postulowanej eliminacji środków wypowiedzi<sup>175</sup>. Można nawet ten fakt interpretować jako niemożność realizacji teoretycznych zagadnień.

Interesujące jest, że taką postawę artystyczną można wywieść także od postawy Leona Chwistka, w latach 30. zwolennika antyunizmu. Był on przeświadczony o śmierci metafizyki i ezoterycznego naturalizmu, w czym zgadzał się ze Strzemińskim. W *Tragedii naturalizmu* (1934), eseju poświęconym zagadnieniu nowoczesności w polskiej sztuce, zwrócił uwagę na dokonujące się wówczas przemiany, które są udziałem fotografii. I to fotografii współczesnej artyście – zwykłej, rodzinnej czy pamiątkowej lub też o reportażowym wyrazie, bez większych aspiracji do miana sztuki. Pisał: „Mam przed oczami reprodukcję portretu Filipa IV z Prado i myślę, że to skrajnie naturalistyczne dzieło ma w sobie urok tajemniczy, którego zanegować nie można. [...] Myślę o tym i patrzę na powiększenie próbne migawkowego zdjęcia, które wykonał Żydek z Kielc za 4 złote. Zdjęcie przedstawia szczery uśmiech uroczej dziewczyny, potraktowany impresjonistycznie, z przedziwnym realizmem, pełnym bujnego, tajemniczego życia. Patrzę na ten obraz i myślę, że jest co najmniej równie dobry jak portret Filipa IV, a może lepszy. A potem znowu patrzę na reprodukcję ikon ukraińskich i na fotografie podziemnych grot Eluzy i Elefanty i myślę, że przecież tamte rzeczy są równie wielkie, a nawet, prawdę mówiąc, bez porównania głębsze i bardziej tajemnicze”<sup>176</sup>. W tym momencie nasuwa się refleksja, że Chwistek słusznie zauważył ważną wielofunkcyjną rolę fotografii, która poprzez swą reprodukcyjność stała się nową formą kultury popularnej. Ten problem zajmował już konstruktywistów z wystawy *Nowej sztuki* w Wilnie w 1923 roku, a przede wszystkim na polu teoretycznym interesował Waltera Benjamina, który w eseju *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji* w najbardziej wszechstronny sposób, także na przykładzie

<sup>175</sup> W 2012 roku warszawska Fundacja Archeologia Fotografii wykonała, na podstawie zachowanych i nigdy niepokazywanych negatywów, ponad trzydzieści fotografii Dłubaka i zaprezentowała je na wystawie pt. *Stadion '55*. Część zachowanych prac reprezentuje dokument o charakterze realistycznym, inne o aspekcie realizmu socjalistycznego.

<sup>176</sup> L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu* (1933), [w:] „Droga” 1933, nr 7–8, cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i opr. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 525.

filmu, zanalizował nowy problem artystyczny, a w praktyce antyartystyczny, ponieważ skierowany przeciw klasycznej definicji sztuki i jej akademickiej wykładni<sup>177</sup>. W dalszej perspektywie twórczej tak pojmowana działalność artystyczna, pozbywająca się oryginału i istniejąca w potencjalnie nieskończonej ilości kopii, prowadziła ku twórczości z czasów postmodernizmu, o czym pisała Rosalind Krauss w tekście *Oryginalność awangardy*<sup>178</sup>.

## [ 7. ] **Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu. László Moholy-Nagy**

### [ 7a. ] **Tradycja fotogramu w recepcji neokonstrukttywizmu według Andrzeja Pawłowskiego**

Zdaniem Lászla Moholya-Nagya słynny obraz Kazimierza Malewicza *Białe na białym* (1918) przybliżył kres malarskiego obrazowania, pokazując, że istotne aspekty najnowszej twórczości zbliżają się w kierunku zagadnień filmu i kształtowania świetlnego<sup>179</sup>. Świadoma eliminacja koloru na płaszczyźnie płótna zapowiadała bezpośrednie użycie, a następnie analizowanie problemów związanych ze światłem w innych dyscyplinach i technikach nowoczesnego obrazowania<sup>180</sup>. Była to droga wyznaczona przez rosyjski i środkowoeuropejski konstrukttywizm, opracowana teoretycznie przez Lászla Moholya-Nagya w książce *Malerei, Photographie, Film* (1925). W bardzo przekonujący sposób przedstawił on kierunek rozwoju artystycznego zmierzający do konceptualizmu lat 60. Była to myśl powstała na bazie malarskiego pigmentu, ale prowadziła poprzez fotografię do projekcji świetlnych i od dwuwy-

<sup>177</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji* [w:] tegoż, *Anioł historii...*, dz. cyt.

<sup>178</sup> R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, tł. M. Sugiera [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997.

<sup>179</sup> L. Moholy-Nagy, *Problems of the Modern Film* (1932), podają za: R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York 1971, s. 132. Film, zdaniem węgierskiego artysty, powinien rozwijać, podobnie zresztą jak fotografia, specyficzne cechy medium. Był przekonany o supremacji fotografii nad malarstwem realistycznym, które w określonym czasie historycznym stało się zbędne.

<sup>180</sup> Na tradycję twórczości Lászla Moholya-Nagya w twórczości Pawłowskiego zwrócił uwagę A. Sobota, który w tekście *Obrazowanie światłem. Andrzej Pawłowski 1925–1986* (Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2002, kat. wyst., s. 27) napisał: „Toteż korzystanie z fotomedioów mogło być potwierdzeniem ciągłości programu, jaki sformułował m.in. László Moholy-Nagy, a ich odrzucenie – tak jak w wypadku Zdzisława Beksińskiego po roku 1960 – dowodem wątplenia w jego sens [...]. Tym wyraźniej jednak ujawnia się na gruncie fotomedioów dialektyka neoawangardowej strategii. Np. Jerzy Lewczyński ze znajdujących przedmiotów, notatek, fotografii tworzył własne zestawy, które były jednocześnie odkryciem nowych możliwości sztuki, jak i spojrzeniem wstecz”.

miarowego płótna do kinetyzmu, który po II wojnie światowej zrealizował się w koncepcji opartu w formie ruchomego malarstwa.

Węgierski artysta był jednym z najważniejszych teoretyków awangardowych w okresie międzywojennym. Wielokrotnie podkreślał unikalne możliwości fotografii, w tym także bezkamerowej, nazywając ją nowym instrumentem wizji<sup>181</sup>.

W powojennej twórczości polskiej artystyczne idee Bauhausu zastąpił neokonstruktywizm. Istotne jest, że recepcja Bauhausu nie miała miejsca ani w zakresie teorii, ani *praxis*. Dotyczy to także najważniejszych wykładowców tej szkoły, w tym przede wszystkim Moholy-Nagya. Jego artystyczny reduktywizm podjęty został dopiero przez Gerarda Jürgena Kwiatkowskiego-Bluma, od drugiej połowy lat 70. organizatora licznych kolekcji sztuki geometrycznej w Niemczech i w Polsce<sup>182</sup>. Ale węgierski twórca, oprócz np. Malewicza i Mondriana, był tylko jednym z antenatów „wielkiej abstrakcji” w muzealnej koncepcji Bluma.

Od lat 70. aż do końca lat 90. postulat budowania geometrycznych form, a później obiektów emitujących projekcje świetlne oraz operowanie tzw. zapisami światłem i tworzenie z nich instalacji ideowo nawiązujących do tradycji Bauhausu najpełniej świadomie zrealizowała twórczość Antoniego Mikołajczyka, byłego członka łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej<sup>183</sup>.

Powracając do lat 50., należy przypomnieć, że Wojciech Fangor stworzył bardzo oryginalną wystawę pt. *Studium przestrzeni* (1958), która w zakresie oddziaływania geometrycznych form w przestrzeni należała do wyjątkowych w ówczesnej sztuce światowej<sup>184</sup>. Ten problem kontynuował on w latach 60., ale już w formie autonomicznego malarstwa o opartowskim i minimalartowskim wyrazie.

<sup>181</sup> Istotny dla teorii sztuki konstruktywistycznej tekst *A New Instrument of Vision* (1932), opublikowany w „Telehor” w 1936 roku oraz w trochę zmienionej wersji w czasopiśmie redagowanym przez Themer-sonów „f.a. – film artystyczny” (Warszawa 1937, nr 1) pt. *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, tł. T. Szulc.

<sup>182</sup> Jedną z pierwszych jego dużych prezentacji w Polsce była wystawa z 1991 roku pt. *Redukta*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.

<sup>183</sup> Zob. *Przestrzeń światła/Space of Light Antoni Mikołajczyk*, red. A.M. Leśniewska, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1998, kat. wyst. Mikołajczyk świadomie wpisywał się w doświadczenia wizualne Bauhausu, w związku z czym w latach 80. i 90. miał liczne prezentacje w galeriach i ważnych muzeach niemieckich (np. w Ludwig Museum w Kolonii, w którego zbiorach są jego fotografie).

<sup>184</sup> Podobny kierunek analiz optycznych cechowały prace powstające w Bauhausie: Leny Meyer-Bergner (studio P. Klee), Lothara Langa (studio Wasilija Kandinskiego). Zob.: M. Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln 2002, s. 144–147.

*Environment*, jakim było *Studium przestrzeni* Fangora wraz z oryginalną polską szkołą tworzenia form rzeźbiarskich w publicznej przestrzeni miasta, czym niewątpliwie było Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1973), należy interpretować właśnie poprzez dokonania konstrukttywizmu rosyjskiego, ale także zachodnioeuropejskiego wywodzącego się z Bauhausu, m.in. z „kursu wstępnego” prowadzonego przez Moholya-Nagya i Josefa Albersa w Dessau<sup>185</sup>.

W Elblągu swe prace przedstawili m.in.: Henryk Stażewski, Zbigniew Dłubak, Antoni Starczewski, Zbigniew Gostomski, Kajetan Sosnowski. Wartość tego biennale polegała na ożywieniu tradycji abstrakcji geometrycznej, ale także na poszukiwaniu nowych dróg rozwoju dla nowoczesnej rzeźby polskiej. Tę drogę wskazali m.in.: Henryk Morel, Grzegorz Kowalski oraz Oskar Hansen. Unikalność tej imprezy była wynikiem autentycznego, jeśli wierzyć relacjom, zaangażowania robotników oraz zaprezentowania różnorodnych postaw zmierzających do stworzenia twórczości o charakterze coraz bardziej niezależnym, ale jednak w ramach działania w systemie socjalistycznym. Ostatnie biennale z 1973 roku miało niezwykle charakter, ponieważ zrezygnowano zarówno z powołania jury, jak i z przyznawania nagród, co było wyjątkową formą anarchizmu artystycznego w kulturze polskiej, typową jednak dla tradycji awangardowej, zwłaszcza z okresu klasycznego.

W latach powojennych w niektórych kręgach w USA popularne były idee sztuki Moholya-Nagya, w tym koncepcja fotogramu i projekcji świetlnych. W 1947 roku włoski artysta Lucio Fontana nawiązujący w swej twórczości do przedwojennej awangardy, w której sam uczestniczył, ogłosił manifest spacializmu, według którego nowa sztuka powinna być syntezą ruchu, barwy, czasu i przestrzeni<sup>186</sup>. Kierunek ten, *movimento spaziale*, bliższy był automatyzmowi surrealistycznemu i ekspresji uczuć niż ideom konstrukttywizmu. Fontana postulował jednakże wykorzystywanie nowych środków technicznych<sup>187</sup>.

<sup>185</sup> W zakresie form rzeźbiarskich oprócz Moholya-Nagya można wymienić rzeźby Hina Bredendiecka, studia Gustava Hassenpfluga oraz szklane obrazy J. Albersa. Zob.: M. Droste, *Bauhaus...*, dz. cyt., s. 140–143.

<sup>186</sup> Fontana w tekście *O dalszą ewolucję środków wyrazu w sztuce. Manifest techniczny* („Przegląd Artystyczny” 1958, nr 2, s. 11) pisał: „Kształtuje się nowa estetyka – świetlistych kształtów w przestrzeni. Ruch, barwa, czas i przestrzeń – oto założenia nowej sztuki”. Czytelne jest kontynuowanie do pewnego stopnia utopijnej myśli Moholya-Nagya i innych przedstawicieli wczesnego kinetyzmu z okresu międzywojennego.

<sup>187</sup> Por.: A. Kotuła, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1978, s. 281 i 282.

Idee kinetyzmu odżyły także w Polsce, głównie w twórczości Andrzeja Pawłowskiego, członka Grupy Krakowskiej i wykładowcy na krakowskiej ASP<sup>188</sup>. Pragnął on uzyskać znaczące efekty dydaktyczne w kształceniu studentów, podobnie jak Moholy-Nagy w Bauhausie. Wraz z nimi badał zjawiska świetlne i czasoprzestrzenne. Warto zaznaczyć, że Pawłowski był artystą uniwersalnym, podobnie jak wielu przedstawicieli awangardy klasycznej. Zajmował się równocześnie malarstwem, rzeźbą, wystawiennictwem, fotografią, niekiedy filmem. „Jest autorem – pisał Szymon Bojko – koncepcji teoretycznych, przenoszonych na teren sztuki, metody postępowania naukowego, wykorzystującym zasadę m i n i m a l i z a c j i [rozstrzelanie – K.J.]”<sup>189</sup>. Swą działalność w zakresie swoiście pojmowanej fotografii traktowanej jako autonomiczna forma plastyki rozpoczął w 1954 roku od układania na papierze fotograficznym form płaskich, półprzezroczystych, wyciętych z kalki kreślarskiej (*Luxogramy I*). W 1955 roku wykonał cykl pt. *Luxogramy II*. Wzajemne przenikanie form, stopniowanie szarości na wywołanym pozytywie nie zadowolili go w pełni. Leszek Danilczyk pisał na ten temat: „Zastosowanie trójwymiarowo ukształtowanych kartonowych przesłon dało w efekcie przestrzenne modele form tworzących jakieś »świetlne architektony« [...]. Skomplikowana dyspozycja światła i cienia, zróżnicowane, na przemian ostre i miękkie przejścia walorowe, przenikanie form, słowem bogactwo wykorzystywanych możliwości techniki sprawia, że te późniejsze *Luxogramy* bliskie są badawczemu programowi Moholya-Nagya”<sup>190</sup>.

Abstrakcyjne kształty, efekty zbliżeń i oddaleń uzyskane bez użycia aparatu fotograficznego, Pawłowski kontynuował w następnym cyklu – *Heliogramy* z 1956 roku. Wycinał różne formy geometryczne z brystolu, które zwinięte na papierze fotograficznym oświetlał. Podobnie jak konstruktywiści, próbował obiektywizować rzeczywistość, sprowadzając jej realność do prymarnych form. Powstałe kształty mogły kojarzyć się z formami zwierząt, np. koni czy

<sup>188</sup> Najważniejszym opracowaniem katalogowym jest *Andrzej Pawłowski 1925–1986* (Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Katowice 2002). Zwraca uwagę fakt, że nie ma w nim autorskiego tekstu artysty poświęconego wyłącznie fotografii czy fotogramowi. W pewien sposób może się do niej odnieść jedynie *Koncepcja pola energetycznego* (1966), ponieważ na s. 101 pisał: „Koncepcja pola energetycznego jest uniwersalna dla wszystkich dziedzin sztuki”.

<sup>189</sup> Cyt. za: Sz. Bojko, *Artysta uniwersalny*, „Projekt” 1978, nr 4, s. 16.

<sup>190</sup> Cyt. za: L. Danilczyk, *Andrzej Pawłowski*, „Fotografia” 1986, nr 1, s. 4. Warto zaznaczyć, że, zdaniem U. Czartoryskiej, środowisko polskich nowoczesnych z Warszawy i Poznania skupione w 1948 roku wokół Zbigniewa Dłubaka znało twórczość Man Raya i Moholya-Nagya z wczesnego okresu, co jest ważne dla zrozumienia ciągłości przeobrażeń awangardowych od okresu międzywojennego do lat 50., kiedy rozwijali swą twórczość kontynuatorzy Wielkiej Awangardy.

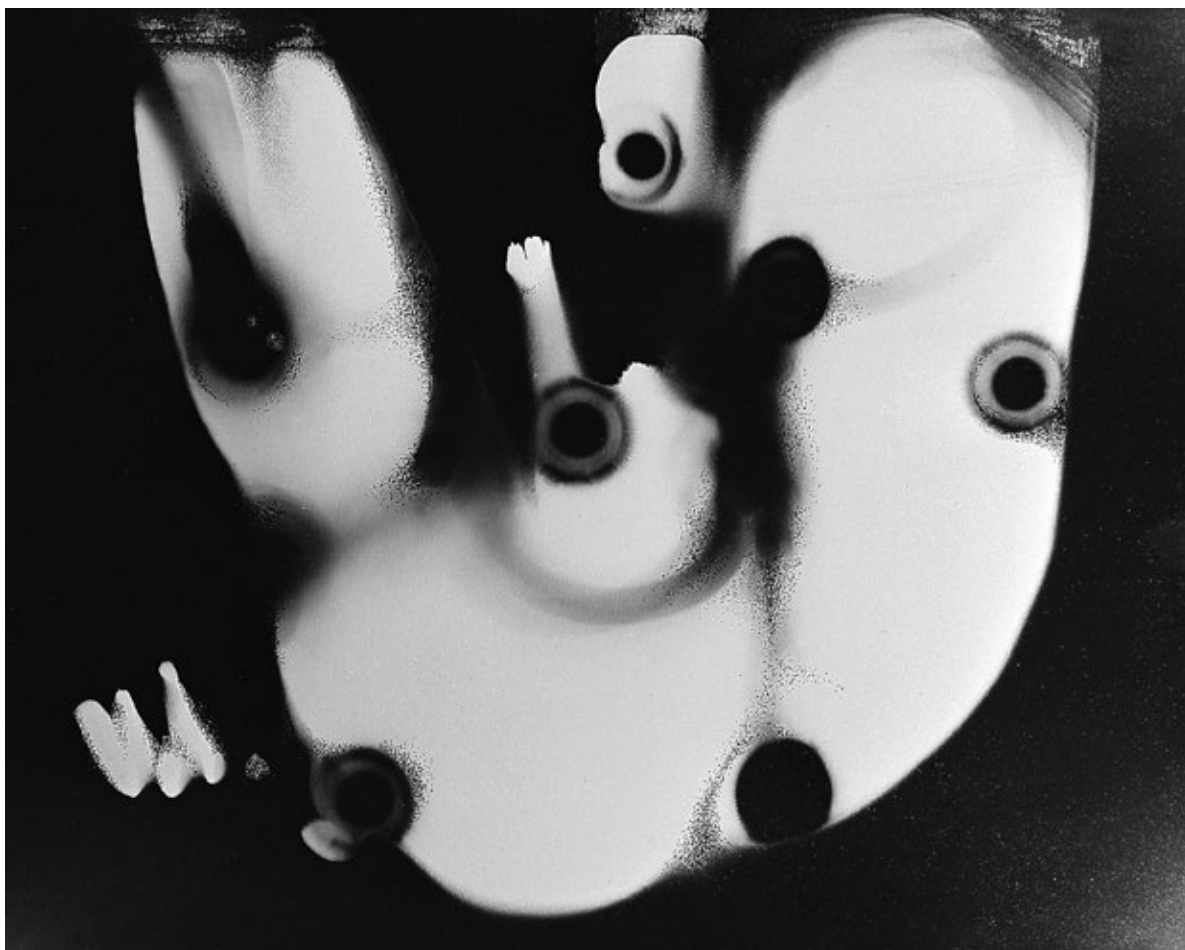
plazów. W ten sposób w cyklach tych łączył aspekty badawczy i dydaktyczny z ludycznym, wywodzącym się z dadaizmu i surrealizmu (rayogramy Man Raya)<sup>191</sup>.

W 1959 roku powstały dwa cykle – *Somnamy* i *Mutacje*. Pierwszy z nich odwołuje się do poetyki snu, sugerując efekt przyprływu i odpływu przezroczy- stych form znajdujących się w ruchu, przypominających lecące ptaki. W *Muta- cjach* artysta przeniósł na papier fotograficzny formy ciała ludzkiego. Zabieg ten, stosowany z powodzeniem, miał wymiar egzystencjalny i poniekąd huma- nitarny, ponieważ realizacje powstały w wyniku bezpośredniej styczności ciała artysty (oświetlanego małą żarówką światłem jednokierunkowym lub rucho- mym) z papierem światłoczułym w wyniku ich wzajemnego oddziaływania. W tego typu pracach należy widzieć przejaw skrajnej subiektywności, bardzo dalekiej zarówno od doświadczeń Moholya-Nagya, jak również Man Raya. W tym przypadku Pawłowski znacznie odszedł od zasady fotogramu, zbliżając się do słynnych *Antropometrii* Yves'a Kleina. W odróżnieniu od francuskiego artysty związanego z nowym realizmem Pawłowski w wyszukany sposób ope- rował światłem tak, że z pierwowzoru człowieka i jego anatomicznych frag- mentów powstawały formy abstrakcyjne typu informel. Zresztą duży format prac nasuwa przypuszczenie, że Pawłowski posługiwał się kategoriami obrazu malarzkiego. W ten sposób nastąpiło połączenie eksperymentu z zakresu foto- grafii bezkamerowej z oddziaływaniem malarstwa typu informel. Należy się w tym konkretnym wypadku dopatrywać wpływu estetyki informelu, w tym taszyzmu propagowanego przez lidera Grupy Krakowskiej Tadeusza Kantora, artystę o wielkiej charyzmie, który przeświadczony był o końcu koncepcji abstrakcji geometrycznej w wydaniu konstruktywizmu.

Kolejna realizacja Pawłowskiego, *Kineformy* z 1957 roku, była już formą przestrzenną, niespotykaną w ówczesnej sztuce polskiej. Powstała w wyniku projektowania na ekran kolorowego światła przepuszczonego przez ruchome przesłony i soczewki. Pokazom towarzyszyła muzyka. W tej idei obiektu emi- tującego światło, o czym często się zapomina, było nowoczesne nawiązanie do form profotograficznych z końca XIX wieku, w których na płaskie tło rzutowano świetlne obrazy, oraz do współczesnej Pawłowskiemu kinetycznej rzeźby wywodzącej się z idei konstruktywizmu (Naum Gabo, Antoine Pevsner,

---

<sup>191</sup> Tradycja rayogramu oraz fotogramu w pobieżny sposób znana była po II wojnie światowej w Polsce. Por.: F.M. Nowowiejski, [tekst bez tytułu], „Świat Fotografii” 1948, nr 9, s. 41, gdzie artysta wymienił nazwiska: El Lissitzkiego, Johna Heartfielda, Hannah Höch, Man Raya, George'a Grosza i Maxa Ernsta. Por. także: U. Czartoryska, *Przygody plastyczne...* (dz. cyt., s. 76 i n.), gdzie autorka podkreśliła, że Paw- łowski nawiązywał do Man Raya (zabawa) i Moholya-Nagya (dydaktyzm).



**Andrzej Pawłowski**, *Melizmat*, 1959,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 39 × 49 cm  
Z archiwum artysty



**Andrzej Pawłowski**, *Prognoza (prolegomena f)*, 1962, fotografia  
żelatynowo-srebrowa, technika fotochemiczna, wywoływacz, 49 × 40 cm  
Z archiwum artysty



Moholy-Nagy), realizowanej we Francji przez Nicolasa Schöffera, będącej formą twórczości świetlnej, co w tym przypadku jest najistotniejsze. Ten ostatni artysta sięgał do idei kubofuturyzmu i konstruktywizmu (np. Naum Gabo, Moholy-Nagy), ale swoje przestrzenne realizacje tworzył z myślą o ukazaniu problematyki czasu i ruchu. Wykonał słynną pracę *CYSP 1* (1956) określaną jako pierwsza cybernetyczna rzeźba<sup>192</sup>. Wykorzystywała ona szesnaście polichromowanych płaszczyzn sterowanych specjalnym silnikiem. Schöffier w końcu lat 40. w swych pracach badał typowe dla modernizmu aspekty dynamizmu geometrycznego układu kompozycyjnego.

W następnych latach pracował nad syntezą elementów świetlnych i muzycznych (druga połowa lat 50.). W 1961 roku w Liège zbudował pięćdziesięciodwumetrową *Wieżę cybernetyczną* z użyciem sześćdziesięciu sześciu obracających się lusterek. Pracował także nad nową formą malarstwa świetlnego wyrażonego za pomocą wideo.

*Kineforms* Pawłowskiego były logicznym i konsekwentnym etapem w jego rozwoju artystycznym, w którym ciągle zmierzał do przekroczenia estetyki płaskiego i nieruchomego luminogramu<sup>193</sup>. W ogólnym sensie są one kwintesencją doświadczeń konstruktywizmu, wizualizmu i action painting. W większym stopniu zbliżyły się także do monotypii Marii Jaremy (cykle *Rytmy*, *Filtry*) przedstawiających lekkie, półprzezroczyste, przenikające się formy tworzone po powrocie artystki z Paryża w 1957 roku. Niewątpliwie wyrażają one aspekty kinetyzmu lat 50. – w wydaniu Franka M. Maliny, Yacova Agama, Victora Vasarelego czy Jesusa Rafaela Soto. Jarema cieszyła się dużym poważaniem osobistym i uznaniem artystycznym wśród przedstawicieli krakowskiej formacji nowoczesnych, którzy w przeciwieństwie do swych partnerów z Warszawy nie interesowali się polskim dziedzictwem konstruktywizmu, w tym przede wszystkim myślą Władysława Strzemińskiego. Opierali się natomiast na własnej, miejscowej tradycji sięgającej lat 30. (Grupa Krakowska), którą w nowych warunkach politycznych chcieli kontynuować.

*Kineforms* wraz z *Luxogramami* zaprezentowane zostały na *II Wystawie sztuki nowoczesnej* w Warszawie w 1957 roku. Warto zauważyć, że dla komitetu organizacyjnego tego pokazu istotne były prace świadomie przekraczające formułę obrazu sztalugowego, w czym należy widzieć kontynuację określonej problematyki z *Wystawy sztuki nowoczesnej* z przełomu 1948 i 1949 roku.

<sup>192</sup> Na podstawie: J. Nechvatal, *Review of Nicolas Schöffier Exhibition*, 2005, <http://post.thing.net/node/431>, dostęp: 15.10.2013.

<sup>193</sup> Luminogram jest specyficzną wersją fotogramu. Nazwa wywodzi się z języka niemieckiego i zasadniczo używana jest tylko w tym obszarze językowym. Por.: G. Jäger, *Bildgebende Fotografie...*, dz. cyt.

Zaprezentowano również miniatury Marka Piaseckiego, filmy Mieczysława Waškowskiego i Antoniego Nurzyńskiego *Somnambulicy* oraz Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka *Był sobie raz*. Ponadto pokazano kinetyczne grafiki Marii Jaremy (*Rytmy, Filtry*). Oczywiście dominowało jeszcze malarstwo, ale idea jego ożywienia lub – w perspektywie – przekroczenia była nadal istotna.

W 1962 roku powstały kolejne istotne cykle Pawłowskiego: *Prolegomena* i *Omamy* (pierwotny tytuł: *Ślady gestu*) kontynuowany także w roku następnym. *Omamy* to najbardziej malarski z fotograficznych cyklów Pawłowskiego. Artysta przy świetle dziennym malował na papierze fotograficznym rękami zmoczonymi wywoływaczem. Następnie, powstały w ten sposób obraz o formie abstrakcji typu informel, utrwał. Dzięki temu widoczne były odciski palców, dłoni, torsu (stąd nazwa) i abstrakcyjne natężenia czerni. Obraz nieraz zabarwiał się na różowo lub brązowo. Był to przede wszystkim eksperyment o malarskim charakterze, który można było przeprowadzić pod warunkiem posiadania odpowiedniej świadomości artystycznej oraz odwagi. W tym przypadku istotne jest to, że cykl ten wpasowuje się w specyficzny charakter twórczości Pawłowskiego, która w tym czasie opierała się na formie bezkamerowej i jednocześnie przechodzącej do rozwiązań malarskich.

„W niektórych pracach – pisał o tym cyklu Danilczyk – odciski części ciała zatraciły czytelność swych kształtów, tworząc układy form podobnych do żyłtek w widzianym w mikroskopowym powiększeniu środowisku wodnym. Ich przestrzeń, jak zresztą w całym cyklu, ma wiele ze struktury obrazu surrealistycznego”<sup>194</sup>.

Podstawową obok fotogramu formą kształtowania światłem jest, jak już pisałem, luminogram<sup>195</sup>. Jest to również działanie bezkamerowe wykorzystujące interakcję między światłem a materiałem światłoczułym, ale wykonane bez użycia jakichkolwiek przedmiotów, które stanowią podstawę dla uzyskania fotogramu. Tak więc niektóre cykle Pawłowskiego (*Somnamy* i *Mutacje*) należałoby właściwie określić mianem luminogramu. Ta forma fotografii bezkamerowej rozwinęła się w Niemczech w latach 40. i 50. XX wieku. Należą do niej realizacje Petera Keetmana, Heinricha Heidersbergera, a w USA Lotte Jacobi (*Photogenics*). Po 1945 roku jako artystyczny środek wyrazu (*künstlerisches Ausdrucksmittel*) stosowali ją również w Niemczech: Otto Steinert, Heinz Hajek-Halke, Chargesheimer i Marta Hoepffner, a w USA György Kepes próbujący kontynuować i rozwijać problematykę bauhausowską, ale bez większego

<sup>194</sup> L. Danilczyk, *Andrzej Pawłowski...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>195</sup> Podaję za: G. Jäger, *Bildgebende Fotografie...*, dz. cyt., s. 120–122.



**Andrzej Pawłowski**, *Omamy II*, 1963, fotografia żelatynowo-srebrowa,  
technika fotochemiczna, wywoływacz, 60 × 50 cm  
Z archiwum artysty (reprodukcja)



**Andrzej Pawłowski**, *Oktawa*, 1963, fotografia żelatynowo-srebrowa,  
technika fotochemiczna, wywoływacz, zabarwiony atramentem (1978), 49 × 59 cm  
Z archiwum artysty

powodzenia. Jeszcze w latach 30. interesował go problem natury i techniki. Co ciekawe, wykonał również prace bliskie Karolowi Hillerowi, który swą technikę, a właściwie metodę pracy, określił mianem heliografiki. W późniejszej twórczości Pawłowskiego można dostrzec wpływ estetyki malarstwa i rzeźby (np. Caldera). Postępując śladami Moholya-Nagya, poszukiwał nowego kulturowego pejzażu (książka *The New Landscape in Art and Science*, Chicago 1956), co z kolei w innej perspektywie stawia krakowską *Wystawę sztuki nowoczesnej* z przełomu 1948 i 1949 roku. Należy w niej widzieć oddziaływanie myśli ukształtowanej na doświadczeniach konstruktywizmu rosyjskiego oraz Bauhausu. Pod tym względem nie była opóźniona w stosunku do ogólnych przemian awangardowych, jakie wystąpiły po 1945 roku. Nie mam na myśli całej ekspozycji, ale przede wszystkim pokazane fotografie oraz tzw. magazyn form.

Późniejsze obrazy Pawłowskiego z serii *Formy naturalnie ukształtowane* (1964) przejęły rolę, jaką do tej pory odgrywała fotografia. Światło, a także samo oświetlenie, w jakim znajdowały się prace, formowały w nich różne kształty i załamania cieni, padając na zagłębienia i nacięcia, co zbliżyło z kolei artystę do problematyki bliskiej minimal artowi oraz tendencji nawiązującej do zasad konstruktywizmu, nazwanej w Polsce neokonstruktywizmem. W tych realizacjach należy jednak dostrzec także formułowanie się sztuki konceptualnej, w której idea artysty jest bardzo ważna, jeśli nie najważniejsza. Pawłowski świadomie zrezygnował z tradycyjnej estetyki malarskiej, tworząc prace w zakresie rzeźby i obiektu, które dziś można by nazwać instalacjami<sup>196</sup>.

## [7b.] **Koncepcja new vision Moholya-Nagya a Kineformy Pawłowskiego**

Spróbujmy zinterpretować twórczość Pawłowskiego poprzez teorię i *praxis* Moholya-Nagya. Jest on kluczową postacią dla zrozumienia recepcji doświadczeń z zakresu nowej wizji (*new vision*), którą przewidywał, teoretyzował na jej temat, a następnie wprowadzał w życie, będąc intermedialnym twórcą i pedagogiem Bauhausu, a po II wojnie światowej uczelni amerykańskich – New Bauhaus i Institute of Design w Chicago.

W latach 20. doszedł do wniosku, że matematyczne wyliczenia zapewnią w jego sztuce równowagę między intelektem a uczuciem, co było charakterystycznym pragnieniem twórców związanych z konstruktywizmem i neopla-

<sup>196</sup> Por.: *Sztuka instalacji*, rocznik „Rzeźba polska”, t. VII: 1994–1995, CRP, Orońsko 1998.

stycyzmem<sup>197</sup>. Jego teoria sztuki jako określona koncepcja teoretyczna mocno zaciążyła nad twórczością współpracowników i uczniów, do których należy, jak już zaznaczyliśmy, także Kepes – Węgier z pochodzenia, wykonujący w końcu lat 50. *photodrawings* podobne pod względem formy do prac Pawłowskiego. Niewątpliwym wpływem na polskiego artystę miała nowoczesna koncepcja fotogramu, luminogramu i modulatora światła połączona z oddziaływaniem malarstwa typu informel i kinetyzmu. Jego sztukę należy sytuować z jednej strony w kręgu oddziaływania głównie myśli teoretycznej Moholya-Nagya, ukształtowanej w okresie pracy dydaktycznej w Bauhausie, a z drugiej w kręgu wpływów uczniów i kontynuatorów Moholya-Nagya (np. Kepesa). Reprezentował typ artysty eksperymentatora i naukowca uznającego zasadniczy wpływ nauki oraz technologii na sztukę współczesną.

W Bauhausie wiele działań wynikało ze współpracy artysty i naukowca. Tradycyjna sztuka została zastąpiona nowoczesnym laboratorium, *a priori* odrzucono metafizykę i transcendentalizm (z czym wiązało się np. odejście z uczelni Johanna Ittena i Paula Klee w 1931 roku) na korzyść konsekwencji wynikających ze wspólnej sfery plastyki, nauki i technologii<sup>198</sup>. Bardzo ważny okazał się dla artystów związanych z Bauhausem sam proces twórczy (będący nieraz podstawowym i najważniejszym zagadnieniem), co zdecydowanie różniło ich postawę od sztuki tradycyjnej zorientowanej na efekt finalny – obraz, rzeźbę czy architekturę. Moholy-Nagy, a potem szereg artystów idących jego śladami, podjął jeden z najistotniejszych problemów sztuki XX wieku polegający na relacji światła do czasu, zainicjowany już w pewnym stopniu przez kubistów i futurystów.

„Marzyły mi się aparaty – pisał węgierski artysta – które pozwalałyby, dzięki urządzeniu poruszalnemu ręcznie lub mechanicznie rzutować wizje świetlne w powietrze, w rozległe przestrzenie, na osobliwe ekrany mgieł lub gazów, na chmury”<sup>199</sup>.

<sup>197</sup> L. Moholy-Nagy, *Abstract of an Artist*, New York 1947, s. 80. Zamysłem nie tylko samego węgierskiego artysty, ale także wielu innych liderów ówczesnych ruchów awangardowych było oparcie się nie na indywidualnej ekspresji, ale na standardzie form nowej wizji operującej neutralną geometrią. Należy zaznaczyć, że dla innych awangardzistów, np. Kazimierza Malewicza i Pieta Mondriana, stosunki geometryczne wyrażały nowy rodzaj duchowości, ale była to postawa mniej popularna.

<sup>198</sup> Podaję za: S. Moholy-Nagy, wstęp do II wyd., *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, Cambridge (Mass.) 1969, s. XII. Zdaniem drugiej żony Moholya-Nagya totalny eksperyment trwał między 1918 a 1945 rokiem. Studenci Bauhausu, opowiadając się za konstruktywizmem, odrzucili ekspresjonizm wraz z jego metafizycznym przesłaniem, a w szerszym aspekcie całą dawną sztukę symboliczną od średniowiecza po dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera.

<sup>199</sup> H[erta] W[escher], *Moholy-Nagy [w:] Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris 1960, s. 212, cyt. za: A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977, s. 134.

*Modulator przestrzeni (Space Modulator)* Moholy-Nagya z 1945 roku był rodzajem specyficznego obrazu, a co istotniejsze, przejściem od płaskiego malarstwa i ruchu światłem do realizacji stojącej na pograniczu malarstwa i reliefu. Ważny dla późniejszej sztuki kinetycznej, której zdaniem Richarda Kostelanetza Moholy-Nagy był inicjatorem, oprócz *Modulatora przestrzeni* był również *Modulator światła (Light Modulator)* z 1943 roku, ponieważ realizował w nowej formie dążenie do uzyskiwania coraz większej przestrzenności, a nie samego mimetycznego przedstawiania<sup>200</sup>. Artystę interesowała manipulacja różnymi barwami, od ciemności do światła. Dążenia do kinetyzmu uwypukliła *The Light Display Machine* (1930), w której najważniejsze było ukazanie możliwości jej ruchu. Zawierała się w tym istota kinetyzmu, ale zupełnie odmienna od mobili Amerykanina Alexandra Caldera z lat 30., które także inicjowały początek tego istotnego nurtu w sztuce, głównie powojennej.

Koncepcja białej płaszczyzny wyrażona już w obrazach abstrakcyjnych Malewicza, a potem u Moholy-Nagya, reprezentowała ideę projekcji niematerialnego światła i, co ważniejsze, ukazania światła w ruchu. Było to zwycięstwo nad tradycyjną formą kształtowania malarskiego. Polegało ono na poszukiwaniu w strukturze obrazu określonych barw, ich rozbijaniu oraz tworzeniu iluzji ruchu, co miało miejsce również w późniejszej twórczości malarskiej Pawłowskiego, który został zauważony przez krytykę polską po pokazach prac z pogranicza techniki fotograficznej i filmowej.

*Kineformy* łączyły w sobie kilka problemów artystycznych. Podstawowym była intermedialność i efemeryczność efektu powstającego na oczach publiczności. Była to próba uzyskania ciągłej projekcji „rozszerzonego malarstwa” w wyniku zapisu zdarzenia parahappeningowego na taśmie filmowej, co artysta zrealizował kilka lat później, ale już bez aspektu utopijności, jaką reprezentowała myśl wielu wykładowców Bauhausu, w tym i Moholy-Nagya<sup>201</sup>.

Zbigniew Wyszyński w książce *Filmowy Kraków 1896–1971* (1975) na temat Pawłowskiego napisał: „W roku 1956 podjął eksperyment zmierzający do uzyskania ruchomych, abstrakcyjnych kształtów rzutowanych na ścianę. Skonstruował w tym celu specjalną skrzynkę z blachy, w której umieścił pięć modeli wykonanych z różnych materiałów [...]. W czołową ścianę skrzynki wmontował

<sup>200</sup> R. Kostelanetz, *Introduction* [w:] tegoż, *Moholy-Nagy*, dz. cyt., s. 12. Pojawiające się na pewnym etapie jego rozwoju konstrukcje – *kinetic sculpture* – zdaniem Moholy-Nagya miały zająć miejsce statycznego dzieła sztuki. Wpływ na tego typu teorię, a później *praxis*, miała teatralna scena i zainteresowania problematyką nowoczesnego teatru Oscara Schlemmera w okresie istnienia Bauhausu (s. 11).

<sup>201</sup> Pomimo oparcia koncepcji artystycznej na nowoczesnej technologii cała wizja Moholy-Nagya okazała się utopijna, choć jej niektóre aspekty stały się ważne dla twórczości lat 50. i 70. Por.: S. Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy. Experiment...*, dz. cyt., s. XII.

pięć deformujących soczewek, a w boczną reflektor. Spośród dwóch korb jedna wprawiała w ruch modele, druga – soczewki, a światło reflektora przenosiło odbicie barwnych kształtów modeli na ekran. Przy eksperymencie tym uzyskiwano pełne złudzenie trzeciego wymiaru<sup>202</sup>. Forma skrzyni oczywiście nawiązywała do dziewiętnastowiecznych latarni magicznych, będących pierwowzorem aparatów filmowych.

*Kineformy* zyskały aprobatę Kantora i były pokazywane w teatrze Cricot 2 wraz z przedstawieniem *Cyrk*. Spektakl realizowany przez Pawłowskiego na oczach widzów był odebrany jako „[...] prawie apokaliptyczna wizja wszechświata”, skłaniająca do refleksji i zadumy<sup>203</sup>. Tadeusz Kantor we wstępie do katalogu wystawy prac Pawłowskiego z 1957 roku napisał, że reprezentuje on typ twórcy nowoczesnego, czyli wolnego. Wolnego od kanonów wyobraźni i schematów rozumianych w sensie dziedzictwa przeszłości. Podkreślił przy okazji wielką swobodę wypowiedzi oraz odwagę kubistów i surrealistów, którzy wystąpili przeciw logice i rozumowi świata. Sformułował trzy, jak to określił, typy nowoczesności: a) oparty na snobizmie; b) wywodzący się z egzaltacji (co nasuwa skojarzenia z formułą określoną w latach 60. XIX wieku przez Charles’a Baudelaire’a), w którym nowe piękno łączyło się z jeszcze nieprzezwyciężoną tradycją; c) schematyczny, czyli najmniej ważny, ponieważ powielający utarte wzorce. „Rzadkością jest u nas – pisał Kantor – myślenie nowoczesne, które by miało cechy bezspornej, wahającej się rzeczywistości”<sup>204</sup>. A więc zdawał sobie sprawę, że często nowoczesność utożsamiana była z naśladownictwem sztuki zachodniej i niskim poziomem artystycznym. Jego zdaniem Pawłowski miał „absolutny słuch nowoczesności”, z czym z kolei łączył się jego intermedializm (panplastyczność – określenie Kantora). Obraz nowoczesny, według twórcy teatru Cricot 2, charakteryzował się zdynamiczowaną przestrzennością, przechodził z jednej dziedziny artystycznej w drugą. Czas i przestrzeń wraz z ruchem słusznie zaakcentowane zostały przez Kantora jako ważne poszukiwania formalne w sztuce XX wieku.

Ta przypomniana przeze mnie trafna analiza wykazuje ogólne analogie z postulatami dotyczącymi rozwoju sztuki, przedstawionymi przez Moholya-Nagya w książce *Vision in Motion* (1947), której znaczenie uświadomiła polskiej krytyce Urszula Czartoryska w tekście *Przygody plastyczne fotografii* (1965). Jego nazwiska nie wymienił jednak Kantor w swej refleksji

<sup>202</sup> Cyt. za: Z. Wyszniński, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Kraków 1975, s. 254.

<sup>203</sup> Cyt. za: T. Kantor, (wstęp), Warszawa 1957, kat. wyst. [w:] *Andrzej Pawłowski, Fotogramy*, Starmach Gallery, Kraków 1989, s. nlb. (kat. wyst.).

<sup>204</sup> Tamże.

o początkach i rozwoju kinetyzmu. Pojawiły się natomiast inne znaczące osoby: Duchamp, Gabo, Calder, Agam i Tinguely. Świadczy to być może także o tym, że recepcja kinetyzmu, jaka niewątpliwie miała miejsce w sztuce Pawłowskiego, następowała w dwojaki sposób: poprzez wizualizm lat 50. (*Kineformy*) oraz w wyniku pewnych eksperymentów bezkamerowych, jeśli nie wywodzących się wprost z Bauhausu (fotogram, luminogram), to będących w latach 40. i 50. jego żywą tradycją rozwijaną w Stanach Zjednoczonych i w Niemczech<sup>205</sup>.

W 1957 roku powstał film pt. *Kineformy*. Z propozycją jego nakręcenia wystąpił reżyser Antoni Bohdziewicz. Do realizacji ostatecznie doszło w Łodzi, ponieważ próby w pracowni artysty zakończyły się niepowodzeniem. „[...] posługiwano się kamerą, przed którą umieszczono tarczę z ruchomymi obiektami. Odpowiednio nimi manipulując, filmowano rzutowane na ścianę wizje plastyczne”<sup>206</sup>. Z pewnością chciano w tym parahappeningowym spektaklu uzyskać nową, rozszerzoną formułę malarstwa abstrakcyjnego spod znaku informelu.

Powstały film musiał różnić się od swego pierwowzoru, wyrażonego w innym medium. Ograniczony został kadrem oraz sprowadzeniem przestrzeni trójwymiarowej do płaskiego i dwuwymiarowego obrazu (spłaszczenie przestrzeni). Poza tym istotna była manualna koordynacja polegająca na poruszaniu przyrządem optycznym przez Pawłowskiego, który w ten sposób współtworzył i decydował o szybkości i ulotnej wizji ostatecznej formy. Film, jak pisał w recenzji Janusz Bogucki, reprezentował „[...] charakter pięknej etiudy prezentującej urodę i siłę ekspresyjną różnego gatunku kształtów, barw i ruchów”<sup>207</sup>. Forma filmu, o tyle ekspresyjna, o ile w treści sugerująca zbliżającą się apokalipsę, została jeszcze bardziej zaakcentowana w następnej realizacji pt. *Tam i tu*, powstałej z niewykorzystanych fragmentów *Kineform*. Ogólny charakter i poetycki klimat przypomina pierwszą realizację, jednak ta zawiera dodatkowo dwie fabularyzowane krótkie scenki potraktowane jak ramy całości utworu – są to zdeformowane przez soczewkę części ciała

<sup>205</sup> Na temat teorii Moholya-Nagya zob.: L. Lechowicz, *Chcąc w pełni zrozumieć* oraz wybór jego tekstów teoretycznych, „Obscura” 1985, nr 1–2. O recepcji idei fotogramu po 1945 roku pisała U. Czartoryska w: *Przygody plastyczne...*, dz. cyt. Od bardzo wielu lat działalność wystawienniczą poświęconą temu zjawisku optycznemu prowadzi na całym świecie niemiecki artysta Floris Neusüss, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, DuMont Köln 1990.

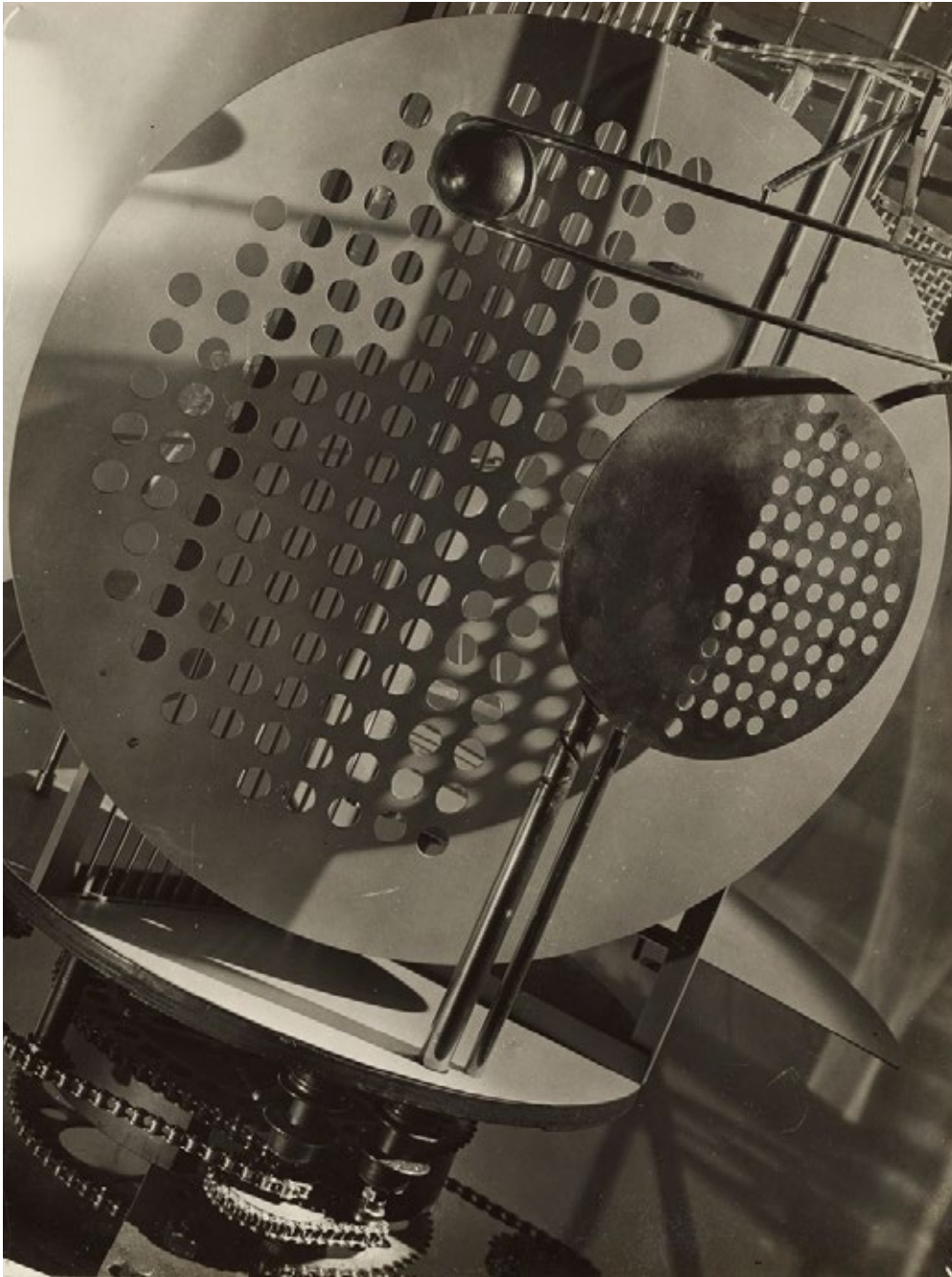
<sup>206</sup> Cyt. za: Z. Wszyński, *Filmowy Kraków...*, dz. cyt., s. 255.

<sup>207</sup> J. Bogucki, *Kineformy*, „Życie Literackie” 1957, nr 39, s. 7. Przywoływana sugestia biblijnej apokalipsy jest bardzo istotna w kontekście jego znanego cyklu fotograficznego, który w latach 70. nazwany został przez Pawłowskiego *Genesis*.





**Andrzej Pawłowski**, *Mutual*, 1958,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 40 × 50 cm  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi



**László Moholy-Nagy**, *Light Space Modulator a.k.a. Light Prop for an Electric Stage*, 1931, fotografia żelatynowo-srebrowa, 24 × 18,1 cm  
The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

ludzkiego. W ten sposób artysta nawiązał do dziesiątej rocznicy zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę<sup>208</sup>. Należy zaznaczyć, że efekt fotografowania lub filmowania przez soczewkę, szybę lub z wykorzystaniem lustra, wywołujący deformację przedmiotu należał do ważnego repertuaru chwytów formalnych stosowanych przez awangardę klasyczną w okresie międzywojennym (np. László Moholy-Nagy, Aleksander Rodczenko, André Kertész, Aleksander Krzywobłocki).

Filmy Pawłowskiego z tych lat oraz głównie Nurzyńskiego i Waśkowskiego wyrażały pośrednio poglądy Tadeusza Peipera i Karola Irzykowskiego (książka *Dziesiąta muza*, 1924), którzy opowiadając się za awangardą, dostrzegali możliwości rozwoju filmu abstrakcyjnego wywodzącego się z koncepcji malarstwa<sup>209</sup>. W zakresie wykorzystania różnorodnych form abstrakcyjnych bardzo ważne filmy wykonali m.in. Walter Ruttmann (*Lichtspiel Opus 1*, 1921), Henri Chomette (*5 minutes de cinema pur*, 1925–1926) i László Moholy-Nagy (*Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau*, 1930). Ta ostatnia realizacja jest wyjątkowa, gdyż pokazuje performatywne działanie maszyny świetlnej, jaką stworzył ten wybitny konstruktywista.

Powróć jeszcze do *Kineform*, bezsprzecznie ważnego wydarzenia artystycznego w sztuce polskiej tego czasu. Pierwowzoru tego typu rozwiązań należy poszukiwać przede wszystkim w Bauhausie. Ludwig Hirschfeld Mack, który począwszy od 1923 roku, kilka razy zrealizował refleksowe barwne gry świetlne (*reflektorische Farblichtspiele*), oraz oddzielnie Kurt Schwerdtfeger przeprowadzali doświadczenia analizujące układy światła w formule dwuwymiarowego malarstwa (*Reflected Color Displays*). Moholy-Nagy w *Malerei, Photographie, Film* omówił je i niezbyt przychylnie ocenił<sup>210</sup>. W przeciwieństwie do nich skomplikowane maszyny świetlne węgierskiego artysty miały ożywić każdą przestrzeń. Dążył nie tylko do jak najdalej posuniętego eksperymentu, ale także do intermedializmu polegającego na przechodzeniu jednych form artystycznych w drugie. Myślał o stworzeniu przestrzennego kalejdoskopu z kręcącymi się formami, mogącego być przykładem dla małych konstrukcji wykonywanych przez studentów do badania zagadnień perspektywy i stereoskopowego rysunku. Studenci mogliby na ich podstawie

<sup>208</sup> Zob.: Z. Wyszyński, *Filmowy Kraków...*, dz. cyt., s. 256. Występuje tu także analogia do ostatniego roku życia Moholy-Nagya, który pod wrażeniem skutków zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę namalował kilka obrazów, m.in.: *Nuclear Bubble. Nuclear painting* (por.: S. Moholy-Nagy, *Experiment...*, dz. cyt., s. 229).

<sup>209</sup> Zob.: R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990, zwł. rozdz. *Film awangardowy i jego odmiany*.

<sup>210</sup> Por.: L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, dz. cyt., s. 19.

formułować przestrzenną wizję. Jego bardzo ważny film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (1930) przypomina zasadę znaną z późniejszych *Kineform*. Jest to zapis filmowy działania maszyny *Licht-Raum-Modulator* (ang. *Light Display Machine*) przeznaczonej do demonstracji zjawisk świetlnych. Jest ona formą rzeźbiarską wywodzącą się z konstruktywizmu, ale o znacznie poszerzonej strukturze, która nie jest już statyczna (jak w konstruktywizmie), lecz tworzy dynamiczną, choć ulotną wizję. Nastąpiło jedyne w swym rodzaju połączenie formy rzeźbiarskiej, ruchu i efektu świetlnego zarejestrowanego na filmie, który okazał się nową jakością estetyczną i eksperymentalną.

### [7c.] Kinetyzm lat 50. XX wieku na tle twórczości Moholy-Nagya

Wypada przypomnieć, że kinetyzm, i w szerszym znaczeniu wizualizm będący bardziej pojemnym pojęciem, są ważnymi tendencjami w sztuce europejskiej drugiej połowy lat 50. XX wieku. Wymienić należy wspomniany włoski spacializm, działającą w Düsseldorfie grupę Zero, a także przypomnieć aktywność artystyczną w innych państwach – Jugosławii, Francji, Anglii. W 1955 roku w Galerii Denise René w Paryżu odbyła się ekspozycja *Le Mouvement*, która w nowej formie, m.in. pokazując iluzję ruchu, zaprezentowała problematykę kinetyzmu. Wystawiali tam m.in.: Agam, Calder, Tinguely, Malina i Soto. Często istotną rolę w tych obrazach, a właściwie przestrzennych konstrukcjach, obok ruchu odgrywało światło<sup>211</sup>. Z kinetyzmem związana była również inna tendencja: opart. Dużą rolę w jej powstawaniu odegrał Victor Vasarely, z pochodzenia Węgier, w latach 20. słuchacz wykładów Moholy-Nagya w Budapeszcie. Tego typu eksperymenty wizualne prowadziły w stronę dematerializacji sztuki, w tym przede wszystkim obrazu sztalugowego w jego wersji modernistycznej reprezentowanej przez Clementa Greenberga i abstrakcyjnych ekspresjonistów. Były też drogą do konstytuowania się minimal artu, a potem konceptualizmu. Jednak nie wytyczały głównego nurtu działań artystycznych, jakim okazały się doświadczenia popartu, który rozpoczął trwającą do dziś „grę obrazami”.

Moholy-Nagy, podobnie jak wielu wyznawców awangardowej koncepcji sztuki Bauhausu, prezentował pogląd, że ezoteryczna sztuka musi zniknąć. Nie był jednak zwolennikiem ideologii popularnego wówczas maszynizmu,

<sup>211</sup> Por.: A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, dz. cyt., s. 282–285.

za co cenił go m.in. angielski krytyk sztuki Herbert Read<sup>212</sup>. Moholy-Nagy, którego twórczość wywodzi się z konstruktywizmu rosyjskiego, podobnie jak artyści polscy skupieni w grupach Blok, Praesens i a.r., szukał oparcia nie w dawnej sztuce, ale w czystej ekspresji (*sincere expression*) i w zasadach czystej konstruktywności (*purely constructive*), co można wywieść od koncepcji Nauma Gabo i Antoine'a Pevsnera. Moholy-Nagy wyciągnął jednak nowe wnioski.

W artykule *From Pigment to Light* (1936) zaznaczył rolę wynalazku fotografii dla sztuki przedstawiającej. Zagadnienie dotyczące twórczości artystycznej, także malarstwa, pragnął ukierunkować na elementarne czyste optyczne znaczenia. Było to również pragnienie nie tylko Pieta Mondriana, ale także wielu innych twórców z tego kręgu, m.in. Theo van Doesburga, twórcy elementarizmu.

Fotografia i film mogły, zdaniem Moholy-Nagya, przedstawiać także relacje społeczne, co sam przeprowadził w paradokumentalnej realizacji filmowej *Großstadt-Zigeuner* (*Cygan wielkiego miasta*, 1932). Powinny także posługiwać się czystym zapisem, ostrym obrazem, a nie zniekształconym wpływem malarstwa. Doceniał dynamiczny montaż rosyjskiego filmu awangardowego (Siergiej Eisenstein, Dziga Wiertow) i jego metodę ostrego cięcia (*rapid cutting*), podobnie jak różnych ujęć perspektywicznych ruchowych obrazów i ich przerysowań<sup>213</sup>.

Moholy-Nagy opowiadał się za trwałymi wartościami, podobnymi do tych, jakie dostrzegł np. w renesansie, który także poszukiwał rozwiązań zrationalizowanych, rezygnujących z myślenia opartego na teologii. Moholy-Nagya nie interesowała negacja współczesnego mu świata, jak miało to miejsce w przypadku dadaistów, z którymi sympatyzował, ale poszukiwanie jego nowej, zrationalizowanej wizji, postępującej wraz z rozwojem technicznym. Jego zdaniem, które można uznać za przesadne, czynili to już w historii sztuki Leonardo, Rafael i Michał Anioł. Później odkrył dla siebie twórczość Rembrandta i van Gogha.

Ważne było, że nie istniała dla niego tradycyjna opozycja między sztuką przedstawiającą i abstrakcyjną oraz zasadnicze rozróżnienie między designem a tzw. sztuką wysoką (*high art*). Takie było generalne przekonanie

<sup>212</sup> H. Read, *A New Humanism*, „The Architectural Review”, LXXVIII (Oct. 1935) [w:] R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, dz. cyt., s. 171. Read łączył postawy Waltera Gropiusa, Moholy-Nagya oraz Leo Breuera z postawą nowego humanizmu opierającego się na harmonijnym rozwoju człowieka, co z dzisiejszej perspektywy badawczej wydaje się bardziej postulatem niż osiągniętą praktyką artystyczną.

<sup>213</sup> Zob.: L. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York 1938, s. 63.

konstruktywistów, którzy próbowali stworzyć całkowicie nową koncepcję sztuki, ale znaczenie tego przełomu ważne jest do dziś.

Jack W. Burnham bardzo wysoko ocenił działalność Moholya-Nagya na polu sztuki kinetycznej. Pisał: „Był genialny w rozumieniu potencjalnego wizualnego fenomenu, a w szczególności fenomenologii ruchu”<sup>214</sup>.

Kinetyzm jako określona tendencja w sztuce zaczął się od jego *Modulatora światła* (*Light Space Modulator*) wykonanego między 1922 a 1931 rokiem. *Modulator* miał pełnić rolę malowania światłem (*paint with light*) i tworzyć nieznanne relacje między formą (wolumenem) a powstającym obrazem. Rzeźba, zdaniem Moholya-Nagya, powinna zachowywać równowagę między przezroczystością a właściwościami kinetycznymi, w przeciwieństwie do wielu rozwiązań w ścisłe konstruktywistycznym znaczeniu realizowanych w Bauhausie.

Należy jednak zaznaczyć, że innym ważnym przedstawicielem kinetyzmu lat 20. był, obok Caldera, Gabo – autor przestrzennych rzeźb i niezrealizowanych monumentalnych spektakli świetlnych, m.in. z projektowanym wykorzystaniem architektury Bramy Brandenburskiej w Berlinie. Pierwszy etap rozwoju kinetyzmu, według Moholya-Nagya, miał być testowaniem i badaniem relacji między człowiekiem, materiałem a przestrzenią. Światło miało być zasadniczym medium ekspresji twórczej<sup>215</sup>. Później miało nastąpić uwolnienie ruchu od mechaniczności i techniki, z którą był związany, co przedstawił w rozszerzonej wersji swej ostatniej książki wydanej w 1947 roku – *Vision in Motion*. Jest to istotne w kontekście porównania z *praxis* Pawłowskiego. W swej koncepcji teoretycznej Moholy-Nagy przewidywał rozwój formalny światła w formie ekspresji twórczej wraz z jego polaryzacją, interferencją, operowaniem cieniami i odbiciami w lustrach, w czym zbliżył się do koncepcji ściśle teatralnej, co interesowało go także w okresie istnienia Bauhausu, a potem na emigracji w Anglii. Myślał również o gigantycznych projekcjach na niebie jako o realizacjach architektury świetlnej (*light architecture*), a nawet, podobnie jak dadaista Raoul Hausmann, o sztuce optofonetycznej pozwalającej słyszeć muzykę i jednocześnie widzieć obrazy<sup>216</sup>.

<sup>214</sup> J.W. Burnham, *On Moholy's Sculpture* [w:] *From Beyond Sculpture*, New York-London 1968, s. 235-238. O znaczeniu kinetycznej maszyny świetlnej zob.: tegoż, *On Moholy's Light - Display* [w:] *From Beyond...*, dz. cyt., s. 286-293, a w szczególności filmu eksperymentalnego *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* pisał Wulf Herzogenrath, *Light-play and Kinetic Theatre as Parallels to Absolute Film* [w:] *Film as Film*, Hayward Gallery, London 1971, s. 25.

<sup>215</sup> Pisał o tym wielokrotnie, m.in. w tekstach: *From Pigment to Light* (1923-1926), *Light - A Medium of Plastic Expression* (1923), *Light: A New Medium of Expression* (1939). Wszystkie najważniejsze teksty artysty znajdują się w antologii Kostelanetza.

<sup>216</sup> Zob.: L. Moholy-Nagy, *Light: A New Medium of Expression*, „Architectural Forum”, May 1939, podaję za: R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, dz. cyt., s. 101-105.

Zdaniem Urszuli Czartoryskiej późna refleksja teoretyczna węgierskiego artysty nie była już „inżynierska” w sensie twórczości uprawianej w Bauhausie. Uległa przewartościowaniu w kierunku odczucia autora, czyli refleksji o charakterze humanistycznym, nacechowanej doświadczeniami lat 30. i oczywiście II wojną światową. Naznaczona została również piętnem biologizmu i zainteresowaniem psychoanalizą<sup>217</sup>. Optymistycznie patrzył w przyszłość, choć bardzo przejmował się zrzućciem bomb atomowych na Japonię w czasie II wojny światowej. Trzeba w końcu stwierdzić, że wizja Moholy-Nagya była najbardziej radykalna spośród różnych koncepcji konstruktywizmu, m.in. dzięki uwzględnieniu fotografii, filmu, analizy światła i ruchu.

Artyści abstrakcyjni z kręgu neoplastycyzmu, suprematyzmu i konstruktywizmu doszli do wniosku, że efekt ruchu prezentowany przez kubizm nie jest reprezentacyjny dla danego obiektu. Dlatego podjęto na nowo to istotne zagadnienie. Moholy-Nagy stał na stanowisku, że rozwój sztuk wizualnych rozpoczyna się od zagadnień perspektywicznych i następuje w kierunku zupełnie odmiennej relacji wizji w ruchu, która odrzucała dotychczasowe kanony dotyczące ruchu w malarstwie, jak i związanej z nim perspektywy, którą próbował na nowo określić kubizm i kolejne awangardowe kierunki.

[7d.] **Fotogram jako zjawisko ekspresji świetlnej.  
Znaczenie twórczości Moholy-Nagya**

Dla twórczości wielu powojennych pokoleń, także lat 50. (w tym Pawłowskiego), istotna jest świadomość fotografii bezkamerowej znanej pod powszechną nazwą fotogramu, który dawał nieznane dotąd możliwości kształtowania światłem. Jest to zerwanie ze zdjęciem migawkowym, a jednocześnie włączenie się do ówczesnej problematyki malarstwa abstrakcyjnego na podobnej zasadzie jak schadografie z 1918 roku tworzone przez niemieckiego malarza Christiana Schada, działającego w kręgu dadaistów w Zurychu, będące rozszerzoną koncepcją kolażu kubistycznego. W związku z tym można go uznać za antenata metody i techniki fotogramu, która rozwija się do chwili obecnej.

---

<sup>217</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne...*, dz. cyt., s. 79. Z pewnością do zmiany w patrzeniu na sztukę przyczyniły się doświadczenia lat 30., kiedy musiał emigrować z Niemiec, następnie przeżycia wojenne, a w końcu choroba, która podobnie jak w przypadku Pawłowskiego doprowadziła do przedwczesnej śmierci.

„Okolo 1921 roku – pisał Beaumont Newhall – Man Ray (amerykański malarz mieszkający w Paryżu) i Moholy-Nagy (węgierski malarz pracujący w Berlinie) zaczęli tworzyć coś podobnego – »rayogramy« i »fotogramy«. Posunęli się dalej niż Schad – kładli trójwymiarowe obiekty na papier światłoczuły, utrwalając nie tylko kontury, ale także układ cieni i w przypadku obiektów półprzezroczystych, również struktury”<sup>218</sup>.

Kolejnym ważnym etapem artystycznego upowszechnienia tej nowej, modernistycznej techniki było opublikowanie w 1922 roku przez Man Raya dwunastu rayogramów w portfolio pt. *Les Champs Délicieux*, do którego esej wstępny napisał jego przyjaciel dadaista Tristan Tzara.

Choć sam Moholy-Nagy nie miał zajęć z fotografii w Bauhausie, to niewątpliwie przyczynił się do jej rozwoju poprzez prowadzenie kursu wstępnego. Wpływ na fotografię, oprócz kierującego pracownią fotografii Waltera Peterhansa, wywarła pierwsza żona Moholya-Nagya – Lucia, będąca w tym czasie jego artystyczną współpracowniczką<sup>219</sup>.

Na temat istoty fotogramu Moholy-Nagy pisał: „Tam, gdzie fotografia bez kamery używana jest jako fotogram, pismo świetlne, stosunki kontrastów najgłębszej czerni i najjaśniejszej bieli – z wyłączeniem najdelikatniejszych tonów szarych – wystarczają do stworzenia języka świetlnego, który bez znaczeń przedmiotowych jest w stanie wywołać bezpośrednie przeżycia optyczne”<sup>220</sup>.

W przyszłości fotogram miał być formą przejściową do nowej fazy malarstwa. Moholy-Nagy tak interpretował ten problem: „Okazuje się więc, że fotogram jest mostem ku nowemu kształtowaniu optycznemu, które zostanie wprowadzone nie pędzlem, nie materiałami barwnymi, lecz gramami filmowo-refleksyjnymi, »świetlnymi freskami«”<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the present*, New York 1982, s. 199.

<sup>219</sup> Zwróciła na to uwagę Sibyl Moholy-Nagy (*Experiment...*, dz. cyt., s. 22). Potwierdził to także ówczesny student Bauhausu Herbert Bayer, który mówił: „Moholy-Nagy nigdy nie uczył fotografii, on praktykował. Jego żona Lucia była profesjonalnym fotografem i nauczała nas przez pewien czas w Bauhausie” (H. Bayer, wywiad z 1977 roku [w:] P. Hill & T. Cooper, *Dialogue with Photography*, New York 1992, s. 99). Na inne jeszcze źródła pochodzenia techniki fotogramu zwróciła uwagę Sibyl Moholy-Nagy, która w książce *Moholy-Nagy...* (dz. cyt., s. 27) pisała: „Istniał bezpośredni związek między fotogramami (Moholya-Nagya) a »odpadkowymi obrazami« (*rubish pictures*) Schwittersa”, które oczywiście dotyczą idei Merz.

<sup>220</sup> L. Moholy-Nagy, *Fotogram i pogranicza / Fotogram und Grenzgebiete*, „Die Form” 1929 [w:] *László Moholy-Nagy*, Stuttgart 1974, s. 60, cyt. za: „Obscura” 1985, nr 1–2, tł. L. Lechowicz, s. 46.

<sup>221</sup> Tegoż, *Fotografia w reklamie / Die Photographie in der Reklame*, „Photographisches Korespondenz” 1927, nr 9, s. 257–260 [w:] *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979, s. 146–150, cyt. za: „Obscura” 1985, nr 1–2, tł. L. Lechowicz, s. 42. Na marginesie warto zaznaczyć, że ideę fresków świetlnych podejmował w Polsce w latach 90. Antoni Mikołajczyk.



Dla potrzeb nowych zadań stojących przed fotomontażem opracował także inną jego wersję – fotoplastykę, przed którą stawiał nowe wymagania w związku z tym, że może ona kumulować różne plany perspektywiczne.

Sam określał się mianem *Lichtner*, a fotografia i film były nowoczesnymi, komplementarnymi narzędziami, którymi należało się posługiwać do osiągnięcia zamierzonej nowej wizji i rozszerzania jej, co było dla niego bardzo ważne. Dlatego postulował wprowadzenie do problematyki najnowszej twórczości tematu zdjęć astronomicznych, mikrofotografii i fotografii będącej zapisem promieni Roentgena oraz zdjęć lotniczych<sup>222</sup>. Jak można skonstatować, dokładnie takie postulaty były analizowane w duchu wspólnych idei świata techniki, nauki i sztuki na *Wystawie sztuki nowoczesnej* w Krakowie w 1948 roku! A więc należy się w niej doszukiwać wpływu konstruktywizmu, lecz nie tylko w wersji rosyjskiej, ale również podejmowanej w Bauhausie obok innych, raczej powierzchownych, inspiracji (np. surrealizm).

Bauhaus był przede wszystkim laboratorium nowych form i nowych mediów. Liczyły się możliwości kształtowania optycznego, nie zaś umiejętności naśladowcze i imitacyjne. Przynajmniej taki był program najbardziej skrajnych w myśleniu artystycznym pedagogów, których interesowała nowa koncepcja romantycznej zasady *Gesamtkunstwerk* wywodząca się od Ryszarda Wagnera.

Moholy-Nagy w tradycji sztuki nowoczesnej był artystą radykalnym o ukształtowanym programie, korzystającym z eksperymentu w celu poszukiwania „nowej wizji”, ale jednocześnie doskonale wkomponowanym w pejzaż dwudziestowiecznej sztuki awangardowej, powstającej w „wieku światła”.

Znamienne dla kręgu awangardowego z lat 20. i 30. jest to, że funkcję Boga i transcendentalizmu zastąpiło empirycznie traktowane światło, które „[...] stawało się swego rodzaju formą absolutu w sztuce – pisał Lech Lechowicz o Moholy-Nagyu – uzyskiwało niemal transcendentalne cechy pełnej autonomii”<sup>223</sup>. Zainteresowanie światłem jest symptomatyczne dla awangardowej myśli artystycznej lat 20. i 30.

<sup>222</sup> Moholy-Nagya interesowało udoskonalenie oka i samego sposobu widzenia poprzez wykorzystywanie aparatu fotograficznego, co należało do najważniejszych eksploracji modernizmu z okresu międzywojennego (por.: L. Moholy-Nagy, *Photographie* [w:] tegoż, *Malerei...*, dz. cyt., s. 25–27). Wykorzystanie fotografii przez Pawłowskiego ma zdecydowanie węższy aspekt badawczy, choć wywodzi się z podobnych przesłanek.

<sup>223</sup> L. Lechowicz, *Chcąc w pełni zrozumieć*, „Obscura” 1985, nr 1–2, s. 11.

W 1924 roku Yvan Goll w jednym z manifestów surrealizmu uzmysławiał znaczenie światła dla filmu, którego bratem jest nie teatr, ale malarstwo<sup>224</sup>. Jeszcze dalej posunął się Theo van Doesburg, dla którego film miał być czystym kształtowaniem (*reine Gestaltung*)<sup>225</sup>. Idea czystego filmu awangardowego w całej Europie, a także w Polsce, odżyła w latach 70.<sup>226</sup>

„W tym samym mniej więcej czasie [w połowie lat 20. – przyp. K.J.] – pisał Andrzej Gwóźdź w książce *Pochwała widzialności* – następuje renesans niemającej swego odpowiednika w innych językach nazwy *Lichtspiel*, odnoszonej zarówno do samego filmu, jak i – w liczbie mnogiej – do kina (*Lichtspiele*)”<sup>227</sup>. Kryterium polega na obecności i ważności światła. Właśnie w 1924 roku, jak zauważa Gwóźdź, węgierski teoretyk Béla Balázs „[...] z całą stanowczością określił światło i cień jako materiał filmu, analogicznie do koloru w malarstwie i dźwięku w muzyce”<sup>228</sup>.

Myśl teoretyczną, ale także *praxis*, która w wydaniu Moholya-Nagya była jej logiczną konsekwencją, cechowało przejście od typowej dla konstruktywizmu analizy dynamiczno-konstrukcyjnej układu sił, poprzez intermedialne badanie form, do niedokończony w jego twórczości wizji w ruchu. Było to także przejście od problematyki typowej dla awangardy klasycznej do zagadnień rozwijanych od lat 40. i 50. przez jej kontynuatorów, a następnie formację neoawangardową. W sensie filozoficznym bliska była mu koncepcja biologizmu określona przez Henriego Bergsona jako *élan vital*. Moholya-Nagya bardzo interesowała psychofizyczna budowa człowieka, a we wczesnym okresie twórczości teoria niemieckiego historyka sztuki Wilhelma Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1907) skłaniająca się do mistycyzmu czy nawet metafizyki, inspirowana przede wszystkim ekspresjonistów (np. Paul Klee)<sup>229</sup>.

<sup>224</sup> Y. Goll, *Przykład surrealizmu: kino*, tł. M. Mroziński, „Dialog” 1973, nr 8 (pierwotnie: „Surréalisme” 1924, nr 1).

<sup>225</sup> T. van Doesburg, *Film als reine Gestaltung*, „Die Form” 1929, H.10. Zbliżony pogląd prezentował na ten temat w odniesieniu do fotografii Moholy-Nagy, *Die beispiellose Fotografie*, „Das deutsche Lichtbild” 1927, tł. L. Lechowicz, *Bezprzekładna kamera*, „Obscura” 1985, nr 1–2, s. 38–40.

<sup>226</sup> Idea czystego filmu, pozbawiona znaczeń i odniesień literackich, popularna była w latach 70. w Polsce (głównie Łódzki Warsztat Formy Filmowej) oraz w strukturalnym filmie neoawangardowym (por.: M. Nitosińska, *Nowe tendencje w filmie awangardowym* [w:] *Film awangardowy...*, dz. cyt., s. 115–135; D. Curtis, *Experimental Cinema*, London 1971; *Film as Film*, dz. cyt.).

<sup>227</sup> Cyt. za: A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990, s. 68.

<sup>228</sup> Tamże. Zdaniem Gwoźdźcia wyznawcami idei światła, które na pewno należało do najważniejszych zagadnień eksploracji artystycznych w formule „elementarnej energii ruchowej”, byli nie tylko konstruktywiści, twórcy neoplastycyzmu, ale także niektórzy dadaści, jak np. Raoul Hausmann.

<sup>229</sup> Wpływ koncepcji Henriego Bergsona był istotny dla generacji konstruktywistów (np. dla Władysława Strzemińskiego), ponieważ dotyczył zagadnień twórczości i fizjologii człowieka. Widoczny jest



**László Moholy-Nagy**, *Photogram*, 1926,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 23,8 × 17,8 cm  
The Moholy-Nagy Foundation, Inc.



**László Moholy-Nagy**, *Photogram*, 1939,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 50 × 40 cm  
The Moholy-Nagy Foundation, Inc.

Idee twórcze Moholya-Nagya z okresu Bauhausu kształtował polski nowoczesny ruch artystyczny, jeśli nie w formie bezpośredniej, to poprzez licznych wyznawców tej sztuki, zarówno w 1948 roku, jak też w drugiej połowie lat 50. Charakterystycznym i interesującym przykładem jest właśnie specyficznie fotograficzna i fotograficzno-filmowa twórczość Pawłowskiego, której naczelnym wyznacznikiem jest kinetyzm. Łączył on zainteresowania fotografią, filmem, rzeźbą („latarnia magiczna”) z malarstwem w nowej, nieznannej w Polsce w tych latach formie. Problemy, które go wtedy zajmowały, były kontynuowane w następnych latach, co świadczy o tym, że nie były one dziełem przypadkowej inspiracji i artystycznej mody.

„Teoria i praktyka artystyczna Lászla Moholya-Nagya – pisał Lech Lechowicz – chyba po raz pierwszy włącza fotografię tak wszechstronnie i kompleksowo w obszar sztuki”<sup>230</sup>. Należy dodać – sztuki awangardowej. Jako artystę ukształtowanego na podstawie myśli konstruktywistycznej i neoplastycznej interesowało go poszukiwanie i odkrywanie obiektywnych i ponadczasowych praw. Do tych celów służyły również fotografia i film (mające zapoczątkować widzenie i prawdę obiektywną), ponieważ wydawało się, że sztuka pojmowana jako subiektywna myśl ducha ludzkiego musiała bezpowrotnie przeminąć. W swej twórczości przeszedł ciekawą ewolucję od równowagi form do ich skrajnej dynamizacji w wizji w ruchu. Jego wszechstronna działalność na polu artystycznym była próbą przezwyciężenia ograniczeń konstruktywizmu, ale także kubizmu wraz z jego interpretacją ruchu i przestrzeni.

Walter Gropius na temat węgierskiego artysty pisał: „Jego dzieło było wielką bitwą, przygotowującą drogę dla »nowej wizji« [...]. »Nowa wizja« udowadnia, że jest czymś więcej niż personalnym credo artystycznym. Stała się ona podstawową gramatyką nowoczesnego designu”<sup>231</sup>.

Istotny jest jeszcze jeden aspekt – Moholy-Nagy w odróżnieniu od wielu awangardzistów (np. Tatlina, Strzemińskiego, Warhola i in.) nie chciał ostatecznie przyjąć, mimo pozornej fascynacji techniką, estetyki maszynizmu, tak ważnego postulatu modernizmu.

Krytyk sztuki Herbert Read łączył twórczość węgierskiego artysty z pojęciem nowego humanizmu. W swych tezach o sztuce Moholy-Nagy zawarł humanistyczne idee i przesłania. Pisał: „[...] Człowiek, nie zaś produkt, jest

---

również w teorii Leona Chwistka (por.: S. Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce*, Warszawa 1984, zwł. s. 298).

<sup>230</sup> L. Lechowicz, *Chcąc w pełni...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>231</sup> Cyt. za: W. Gropius, *Introduction* [w:] L. Moholy-Nagy, *The New Vision...*, dz. cyt., s. 6.

celem. [...] Nie przeciw technologii, ale z nią. [...] Każdy jest utalentowany”<sup>232</sup>. Przez całe swe życie starał się zbliżyć do jedności sztuki i życia. W ten sposób określił jeden z modeli twórczości modernistycznej oraz hasła dla przyszłych awangardzistów, którzy jak Joseph Beuys podejmą je do nowych, choć także utopijnych celów.

## [ 8. ] **Marek Piasecki – okiełznać wszelką materię twórczą. Surrealizm, miniatury, reportaże**

Marek Piasecki był członkiem Grupy Krakowskiej, podobnie jak Andrzej Pawłowski<sup>233</sup>. Jest bardzo interesującym przykładem samouka i samotnika w dziedzinie artystycznej<sup>234</sup>.

Istnieje jednak istotna różnica w ich działalności stricte awangardowej, która poprzez swą alienację ze społeczeństwa oraz zakładaną autonomiczność działań nie mogła być adresowana do masowego odbiorcy poprzez formę realistyczną, w tym fotoreportaże i film dokumentalny. Jeśli awangarda zakładała dotarcie do proletariatu, a czynił to np. konstruktywizm, to można ten postulat traktować jako utopijny<sup>235</sup>. Ale z drugiej strony nie należy zapominać, że dokument (w języku francuskim *documents*) czy reportaże fotograficzny i filmowy (czasami trudno o precyzyjne rozróżnienie tych terminów) były w istocie dodatkowym orężem twórczym dla tak ważnych artystów awangardy

<sup>232</sup> L. Moholy-Nagy, *Education and the Bauhaus*, „Focus II”, Winter 1938, za: R. Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, dz. cyt., s. 16.

<sup>233</sup> Informacje biograficzne za: *Marek Piasecki. Fragile* pod red. J. Kordjak-Piotrowskiej, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, ale studia porzucił w 1957 roku. Był przykładem artysty w nietypowy sposób związanego z fotografią, którą w latach 50. i później wykorzystywał w różnorodny i, co istotne, dychotomiczny sposób – z jednej strony kontynuował tradycję awangardową, z drugiej uprawiał reportaże, który należał także do międzywojennej tradycji modernistycznej. Zdjęcia wykonywał dla „Świata Młodych” i „Stolicy”, a zwłaszcza „Tygodnika Powszechnego” (1958–1962), gdzie pracował w zawodzie fotoreportera. Swych zdjęć reporterskich nie traktował jako formy stricte artystycznej. Podobnie zresztą jak ówczesna najbardziej wpływowa krytyczka Urszula Czartoryska, która znała Piaseckiego. Nigdy nie napisała o jego zdjęciach reporterskich i nie zakupiła ich do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, najważniejszej obok Muzeum Narodowego we Wrocławiu państwowej kolekcji fotografii w Polsce.

<sup>234</sup> Przy pisaniu tego rozdziału posiłkowałem się pracą magisterską Natalii Załuskiej *Próba analizy twórczości Marka Piaseckiego* (Kraków 2008, IHS UJ), napisanej pod kierunkiem dr hab. M. Hussakowskiej. Dziękuję autorce za udostępnienie niniejszej pracy, która porządkuje i przedstawia nowe fakty dotyczące stanu badań na temat twórczości Piaseckiego.

<sup>235</sup> Cechy formacji awangardowej za: M. Porębski, *Awangarda a rozwój w sztuce. Co robić po kubizmie?*, red. J. Malinowski, Kraków 1984.

klasycznej, jak Moholy-Nagy (film *Gross-Stadt Zigeuner*, 1932) i Luis Buñuel (*Ziemia bez chleba / Las Hurdes*, 1933).

Piasecki od około 1956 roku tworzył prace abstrakcyjne w technice, którą nazwał heliografią, czyli nowoczesną formą grafiki. Heliografikom towarzyszyły często poetyckie tytuły wzmagające aluzyjność i rolę wyobraźni. Były to ślady cieczy i przejrzystych modeli rysowanych, rozlewanych (wykorzystanie kontrolowanego przypadku, jak w formule *action painting*) lub kładzionych na kliszy fotograficznej; nieraz o wyraźnych aluzjach figuratywnych (głównie fantastyczne formy zwierzęce, w tym np. koty, których był miłośnikiem).

Wystawa w warszawskiej Zachęcie w 2008 roku, pod bardzo trafnym tytułem *Marek Piasecki. Fragile*, pokazała wiele nieznanych prac artysty, w tym jego *Kompozycje przestrzenne* z lat 1969–1975, oraz ujawniła bardzo ważny aspekt uprawianej przez niego fotografii reportażowej na użytek prasy, a niedocenianej przez artystę oraz większość krytyków (np. Urszulę Czartoryską). Nie ma wątpliwości, że była to najważniejsza ekspozycja, jaką kiedykolwiek przygotowano temu wybitnemu artyście.

#### [8a.] Potęga i oddziaływanie surrealizmu

Oprócz zmieniających się wykładni surrealizmu formułowanych przez André Bretona, które przebiegały od materializmu, poprzez freudyzm i jungizm do okultyzmu i ezoteryczności, istniały jeszcze inne, mniej doktrynalne.

„Celem surrealizmu – jak powiedział Max Ernst – nie jest dotarcie do podświadomości, żeby malować jej treść w sposób opisowy czy realistyczny; ani nie jest celem surrealizmu wybieranie poszczególnych elementów z podświadomości i budowanie z nich oddzielnego świata fantazji. Celem surrealizmu jest raczej zrzucenie barier, fizycznych i psychicznych, pomiędzy świadomością i podświadomością, pomiędzy światem wewnętrznym i światem zewnętrznym i stworzenie nadrealności, w której to, co rzeczywiste i co nierzeczywiste, myśli i działanie spotykają się, mieszają i opanowują całe życie”<sup>236</sup>.

*Międzynarodowa wystawa surrealistów* zorganizowana w 1947 roku w Galerie Maeght w Paryżu pokazała, że artyści związani z tym ruchem poszukiwali w dalszym ciągu nowego mitu człowieka, starając się swymi wytworami unocnić jego inicjację. Surrealizm w dalszym ciągu toczył ciągłą walkę ze stereotypami kultury mieszczańskiej oraz poszukiwał nieznanych desygnatów

<sup>236</sup> Słowa M. Ernsta cyt. za: H. Read, *Sens sztuki*, tł. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 197.

dla nowej sztuki, co mocno uwydatnia m.in. lingwistyczny i konceptualny charakter malarstwa René Magritte'a, przekonująco zinterpretowanego przez Michela Foucaulta w książce *To nie jest fajka* (wyd. polskie: Gdańsk 1996).

Należy jednak zaznaczyć, że już od 1944 roku we Francji dominował, przynajmniej w literaturze, egzystencjalizm. Wówczas Jean-Paul Sartre napisał, że surrealiści w sensie artystycznym nie mają już nic do zaproponowania! W późniejszych latach promieniowała na kulturę europejską, niemożliwa wcześniej, mieszanka oddziaływań surrealizmu i filozofii egzystencjalizmu, której recepcja nastąpiła także w Polsce. Jako przykład można wymienić poezję, prozę i teatr tworzony przez Mirona Białoszewskiego. Te formy artystyczne około 1956 roku wpłynęły również na kształtowanie się postawy twórczej Piaseckiego<sup>237</sup>.

Sam Breton zajął ambiwalentne stanowisko wobec rozwijającego się gwałtownie po II wojnie światowej malarstwa abstrakcyjnego, ponieważ stawało się kultem sztuki dla sztuki, nie zaś, jak tego pragnął, wyrazem modelu wewnętrznego<sup>238</sup>. Fundamentalnym aktem dla nadrealistów miała być destrukcja burżuazyjnego świata i jego moralności – rodziny, społeczeństwa, państwa, a także obowiązującej etyki związanej z seksem. Można było w tym celu narażać nawet swoje życie (Jakub Vaché), ponieważ było ono absurdalne.

Bunt surrealistów w okresie międzywojennym był gwałtowniejszy niż ich działalność po zakończeniu II wojny światowej; skierowany był wówczas zarówno przeciw sztuce, jak i przeciw mieszczańskiemu pojęciu miłości. Tak przynajmniej interpretowano śmierć Jacques'a Rigaulta w 1929 roku, a w 1935 roku René Crevela.

Innym bardzo istotnym problemem świadomości surrealistycznej był sen – jeden z najważniejszych motywów malarstwa, fotografii i filmu z tego kręgu, gdyż według nich zapowiadał związek ze śmiercią, tak istotną dla światopoglądu nadrealistów. Na jego temat, jako jednego z najważniejszych aspektów życia człowieka, pisano w „Rewolucji surrealistycznej” (1924, nr 1): „Wszyscy jesteśmy na łasce snu i musimy poddać się jego władzy na jawie. To tyran straszliwy, ubrany w l u s t r a (rozstrzelanie – K.J.) i błyskawice”<sup>239</sup>.

<sup>237</sup> Konceptyjnie teatralna i prozatorska twórczość Białoszewskiego zdecydowanie różniła się od fotograficznej Piaseckiego, ale łączyło ich doświadczenie generacyjne koszmaru II wojny światowej oraz postulat skromności w zastosowaniu przedmiotów zdegradowanych lub zmarginalizowanych, będących poza sferą zainteresowań.

<sup>238</sup> Periodyzację dotyczącą związku surrealizmu z malarstwem, w tym abstrakcyjnym po II wojnie światowej, dokładnie analizuje Krystyna Janicka (*Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985).

<sup>239</sup> J. Boiffard, P. Eluard, R. Vitrac, artykuł wstępny, „Rewolucja surrealistyczna”, 1.12.1924, nr 1, cyt. za: L. Lechowicz, *Surrealizm i fotografia*, „Obscura” 1988, nr 1, s. 103.



Breton zachęcał do tworzenia *objects oniriques*, które miały wyzwolić wyobraźnię przez „[...] długie, bezmierne i wyrozumowane rozregulowanie wszelkich zmysłów [...]”<sup>240</sup>. Nadrealiści zdawali sobie doskonale sprawę, że takie eksperymenty mogą zakończyć się obłędem. Ale alternatywy nie było. „Piękno konwulsyjne (będące celem surrealistycznych poszukiwań – przyp. K.J.) będzie erotyczno-maskowane, wybuchowo-stabilne, magiczno-okolicznościowe, albo go wcale nie będzie”<sup>241</sup>. Była to oczywiście utopia, choć nie do końca, zważywszy obecny stan kultury masowej, która w dużej mierze posiłkuje się doświadczeniami wizualnymi surrealizmu, ale stosuje je w całkowicie innym znaczeniu.

„Papież surrealizmu” – Breton – na temat poetyckiej intuicji, która w tworzeniu miniatur przez Piaseckiego odgrywała bardzo ważną rolę, w eseju *Surrealizm w swoich dziełach żywych* pisał: „Ona to uwolniła surrealizm od więzów, chce nie tylko przyswoić sobie znane formy, ale śmiało stworzyć nowe – mówiąc inaczej, gotowa jest ogarnąć wszystkie struktury świata, ujawnionego czy nieujawnionego. Ona jedna daje nam nić przewodnią, która prowadzi na drogę Gnozy jako poznania Rzeczywistości ponadzmysłowej, »niewidzialnie widzialnej w wiecznej tajemnicy«”<sup>242</sup>. Twórca może przybliżyć do siebie niebezpieczne krajobrazy będące, według Bretona np. czyhającymi potworami, m.in. „rozpuszczalną rybą”<sup>243</sup>. W ten sposób zbliżył się do okultyzmu.

Artyści, jak Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Jakub Vaché i Victor Brauner, otworzyli przed sztuką najciemniejsze zakątki psychiki. Używany przez Baudelaire’a termin *spleen* opisywał „[...] schizoidalną naturę naszej cywilizacji, podobnie jak w dramatyczny sposób niderlandzki malarz Hieronim Bosch [...] w swej infernalnej wizji misteriów, jak w *Kuszeniu św. Antoniego z Lizbony*”<sup>244</sup>.

Baudelaire w nowoczesnym życiu Paryża dostrzegł szczególny rodzaj heroizmu, który następnie podjęli surrealiści. Konsekwentnie rozwijali twórczość zawartą między realizmem a mitologią mającą tu szczególną rolę poszukiwania nowych znaczeń dla starych mitów. Takiej łączności za pomocą swej sztuki szukał też Piasecki. Prezentował formy o różnym przesłaniu – raczej

<sup>240</sup> A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu* (1930), cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 138.

<sup>241</sup> Tegoż, *Piękno będzie konwulsyjne albo go wcale nie będzie* (1934), cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 173.

<sup>242</sup> Tegoż, *Surrealizm w swoich dziełach żywych* (1953), cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 236.

<sup>243</sup> Tegoż, *Manifest surrealizmu*, cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>244</sup> Cyt. za: W. Fowlie, *Age of...*, dz. cyt., s. 194.

poważnym, ludycznym i w końcu będącym też zabawą materią. W jego wydaniu obraz świata jest bardziej afirmatywny, mimo całego niepokoju, nie zaś negatywny.

Zapis automatyczny, który, jak można przypuszczać, stosował także Piasecki, był próbą sięgnięcia również po absolut. Celem było dojście do kresu twórczości w tego rodzaju ekspresji. Surrealiści, po zburzeniu realności świata przez kubistów, poszukiwali jego jedności. Mimo rozpowszechnienia się w Europie, a nawet w USA, nadrealizm był kierunkiem esencjonalnie francuskim. Stąd wynikały ich zainteresowania takimi postaciami jak: de Sade, Poe oraz Lautremont, Rimbaud, Mallarmé, będącymi ich antenatami.

Termin „surrealizm” określa: po pierwsze – grupę artystów zgromadzonych wokół Bretona, która przez dziesiątki lat wciąż się zmieniała. Po drugie – ustalony sposób poznania świata mający charakter światopoglądu. Paul Éluard nazwał surrealizm stanem umysłu, a także wyznaniem kreacji wolności, która stała ponad wszystkim. Zanegował opis i rejestrację świata, którą pozostawił fotografii, a sam zawierzył funkcji wróżbiarskiej, choć z drugiej strony należał do Francuskiej Partii Komunistycznej. Erotyczna poezja Éluarda, pełna aluzji, symboli i neologizmów, odpowiada fotograficznej twórczości Piaseckiego czy raczej ją dopełnia.

Nadrealizm w sensie akceptacji tajemniczości życia był z kolei manifestacją sięgającą do tradycji romantyzmu, ale było to, co trzeba zaznaczyć, działanie arbitralne. Surrealizm przekazał następnym formacjom i całej kulturze wizualnej skutki wynikające z roli wyobraźni i kreacji i ich zwycięstwa nad sztuką opartą na naśladownictwie natury, czyli nad wszelkimi formami naturalizmu.

## [8b.] Informel i malarstwo materii. Istota heliografiki Karola Hillera

Heliografiki Piaseckiego mogły sugerować różne wyobrażenia, w tym mgławice lub wodę widziane przez duże powiększenie, np. mikroskopowe. Wypada zaznaczyć, że zdjęcia mikroskopowe, jak też wykonywane przez teleskopy, należały do kategorii fotografii badawczej i naukowej, nie zaś artystycznej. Powstawały już w latach 40. XIX wieku, a wykonywali je zarówno Daguerre, jak i Talbot<sup>245</sup>. Później, czyli w końcu XIX i na początku XX wieku, tego typu twórczość była w dalszym ciągu rozwijana i dyskutowano o jej artystyczności. Szczególnie popularna była książka *Marvels of the Universe* (1910), która

<sup>245</sup> Por.: A. Scharf, *Art and Photography*, The Penguin Press, London 1968, s. 304.



**Marek Piasecki**, heliografiki z lat 50. na wystawie *Marek Piasecki. Fragile*,  
28.11.2008–1.02.2009, fot. Sebastian Madejski  
Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

wywarła na ówczesnych odbiorcach wielkie wrażenie za sprawą nieznanych dotąd zdjęć naukowych<sup>246</sup>.

Heliografiki Piaseckiego przypominały swym klimatem artystycznym dokonania innych twórców – Bronisława Schlabsa i w mniejszym stopniu Zdzisława Beksińskiego. Struktury jego form podlegały oczywiście własnej imaginacji i prawom fizyki. Dlatego widać ich pofałdowania, zgrubienia, rysy pogłębiane przez oświetlenie, które w dużym stopniu decydowało o końcowym efekcie. W ten sposób, podobnie jak wielu z jego generacji, Piasecki poszukiwał nowego rodzaju wypowiedzi, będąc przeświadczonym o wyeksploatowaniu dotychczasowych form nowoczesnej plastyki, która wyznawać musiała modernistyczną tęsknotę za poszukiwaniem nowych, eksperymentatorskich form wyrazu. Prace te często zawierają w sobie zarazem rys surrealny i ekspresyjny. Poprzez silne oświetlenie tworzył formy paradoksalne o znamionach płasko-rzeźby, które mimo dwuwymiarowości sprawiają wrażenie przestrzennych. Bardzo rzadko ich struktura bliższa jest kategorii abstrakcji geometrycznej lub nawiązuje, jak można interpretować, do malarstwa np. Jana Lebensteina, który na przełomie lat 50. i 60. uzyskał międzynarodowy rozgłos, zdobywając grand prix na Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku. Oczywiście taki sukces musiał pobudzać twórczo i inspirować polskich artystów. Najciekawsze heliografiki Piaseckiego są aluzyjnie figuratywne, choć odwołują się do abstrakcji, jak ma to miejsce w pracach: *Ręka z butelką*, *Formy żywe II* (1959), *Oczy kota*.

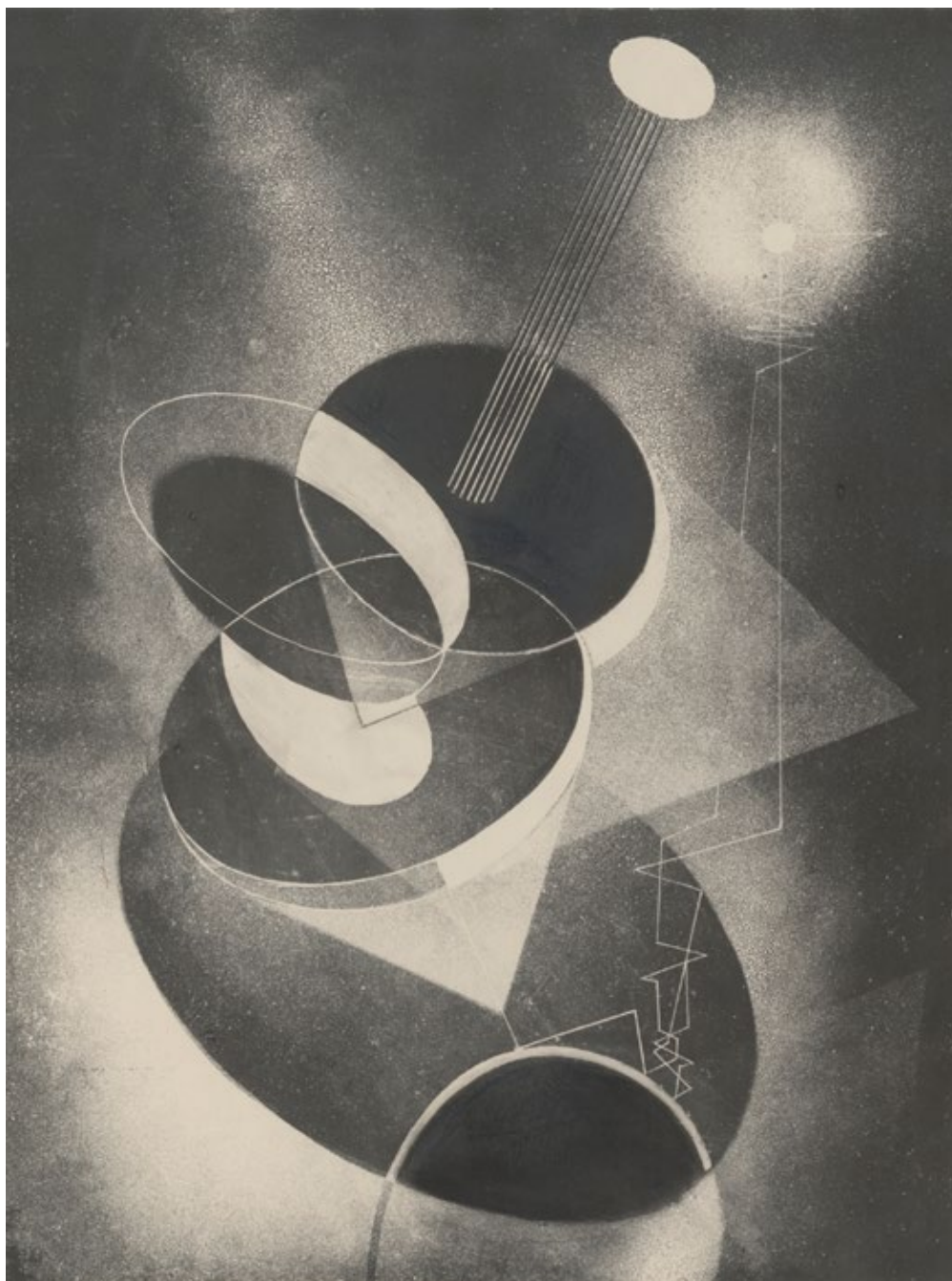
Na temat technicznego i w rezultacie bardzo malarskiego efektu tych prac Natalia Załuska pisała: „Marek Piasecki w wielu swoich realizacjach uzyskiwał efekty malarskie [...]. Mogły być związane z celowym bądź przypadkowym, ale ostatecznie zaakceptowanym i wykorzystanym przez artystę niedopłukaniem papieru fotograficznego, odpowiednio zakłóconym procesem naświetlania lub tonowaniem powstających prac za pomocą wybranych barwników chemicznych. W niektórych przykładach akcenty kolorystyczne mogły zostać domalowane po ostatecznym wywołaniu odbitek, jako rodzaj nałożenia warstwy malarskiej na istniejący obraz”<sup>247</sup>.

Postaram się zanalizować prace Piaseckiego poprzez pryzmat heliografik Karola Hillera, tworzonych od końca lat 20. XX wieku do 1939 roku<sup>248</sup>. Hiller

<sup>246</sup> Tamże, s. 307.

<sup>247</sup> N. Załuska, *Próba analizy...*, dz. cyt., s. 34. Można dodać, że podobne efekty od drugiej połowy lat 50. uzyskiwał w swoich chemigramach Belg Pierre Cordier, a także, być może pod wpływem Piaseckiego, taką nietypową technikę stosował Andrzej Pawłowski w cyklu *Prolegomena* (1962) i *Ślady gestu (Omamy)* z tego samego roku.

<sup>248</sup> Por. na temat K. Hillera artykuł J. Zagrodzkiego, *Nowe widzenie – twórczość Karola Hillera* [w:] *Sztuka lat trzydziestych*, Materiały Sesji SHS-u, Warszawa 1991, s. 99–129. Wybitna i specyficznie modernistyczna



**Karol Hiller**, *Kompozycja heliograficzna (XXXVI)*,  
około 1936–1937, fotografia żelatynowo-srebrowa, 39,8 × 29,8 cm  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

nie był zainteresowany techniką fotogramu, ponieważ nie zajmowała go awangardowa forma fotografii z naczelną ideą zapisu światła, lecz nowa idea światła potencjalnie zawarta w jednobarwnej czarno-białej grafice, ale o niezwykłych wartościach kreski, półtonów czy waloru kolorystycznego, który mógł prezentować swe subtelne niuanse. Pragnął, w odróżnieniu od późniejszej twórczości Piaseckiego, porządkować materię chaosu za pomocą różnych stylistyk – konstruktywistycznej, surrealistycznej, nowego klasycyzmu lat 30., nawet o tematyce religijnej, choć w późnym okresie jego działalności jest ona zdecydowanie bardziej zawoalowana, niż miało to miejsce na początku lat 20. XX wieku.

Zdecydowanie większy wpływ wywarła na niego nauka w sensie wykorzystania jej w technologii artystycznej (przede wszystkim fizyki i chemii), w tym mikrofotografia. Hiller pisał: „Przypatrując się misternym materiom zaobserwowanym i notowanym w różnych dziedzinach nauki i mikrofotografii, trudno się oprzeć artyście nowoczesnemu chęci wciągnięcia tych zjawisk w obręb świadomego kształtowania plastycznego”<sup>249</sup>. Jest to rodzaj twórczości bardziej jednorodnej i zrjonalizowanej, ale zawieszanej między różnymi koncepcjami awangardowymi. Wyrażała ona w końcu lat 30. ślady oddziaływania surrealizmu, zbliżając się nawet do informelu, którego był jednym z prekursorów. W ten sposób stawała się coraz bliższa późniejszej działalności artystycznej Piaseckiego.

Obu twórców, zarówno Hillera, jak i Piaseckiego, interesowały: przestrzeń, ruch materii, iluzja głębi i sposoby jej kreacji poprzez odpowiednie oświetlenie. Jednak Hiller w większym stopniu transponował świat natury na abstrakcyjny język znaków, wykonując wcześniej bardzo precyzyjne rysunki w konwencji kadru filmowego, które miały zastąpić tradycyjną symbolikę i ikonografię, co było bardzo ważnym postulatem jego modernistycznej generacji. Prace Piaseckiego powstawały bardziej spontanicznie, lecz absolutnie nie można mówić w ich przypadku o jakimkolwiek braku świadomości czy kierowaniu się wyłącznie poczuciem intuicji i eksperymentu.

W zdecydowanie silniejszym też stopniu Hiller afirmował naturę i świat przyrody. Piasecki zaś wyrażał alchemię snu, co można odnieść do twórczości Man Raya i surrealistów, z którymi z pewnością do pewnego stopnia się

---

twórczość Hillera powstawała pod wpływem świadomego inspirowania się fotografią, kinem i nowoczesną cywilizacją (zob.: K. Hiller, *Nowe widzenie*, „Forma” 1934, nr 2). Znamienny jest fakt, że zarówno Hiller, jak i Piasecki słusznie interpretowali heliografię jako technikę graficzną, nie zaś fotograficzną.

<sup>249</sup> K. Hiller, *Heliografia jako nowy rodzaj twórczości graficznej*, „Forma” 1934, nr 2, cyt. za: Karol Hiller 1891–1939. *Nowe widzenie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź listopad 2002–marzec 2003, s. 68.

utożsamiał<sup>250</sup>. To rodzaj sztuki, podobnie jak Man Raya, ujawniający wolność artystyczną, czasem być może mroczne głębie egzystencji, kiedy indziej ludyczną zabawę i humor.

Warto przypomnieć, że w latach 40. Man Ray zbliżył się w pracach wykonanych na papierze fotograficznym do informelu. Interesował się techniką *cliché-verre*, doświadczeniami z negatywem, celofanem i malowaniem na nim kompozycji abstrakcyjnych. W ten sposób ciągle eksperymentował i poszukiwał, nie utożsamiając się do końca ani z dadaizmem, ani z surrealizmem. Celem tego typu twórczości było wejście w głąb zakamarków własnej duszy i podświadomości w celu uzyskania nieznanych dotąd sił psychicznych, uznając jedynie za słuszne własne dogmatyczne cele, nie rozróżniając dobra i zła, brzydoty i piękna, prawdy i fałszu<sup>251</sup>.

#### [8c.] **Lalka = kobieta. Magia przenika sztukę?**

Nadrealiści poszukiwali natury ludzkiej i studiowali ją w wielu przejawach życia, w tym we śnie, podświadomości i erotyzmie. Celem nowego człowieka miała być totalna wolność, w tym wolna miłość wykraczająca poza zasady religii katolickiej. Mówiło o tym słynne powiedzenie Bretona „*le seul mot de liberté*”<sup>252</sup>.

Temat lalki podejmowany przez surrealistów, a potem ich kontynuatorów (m.in. Piaseckiego) jest jednym z najbardziej charakterystycznych. Zawiera ona w sobie przynajmniej podwójną naturę osobowości, podobnie jak motyw człowieka-konia (centaur). Lalka jest wyobrażeniem zabawki, ale także kobietą, jak Nadja z powieści Bretona, słynna *le femme-enfant*. Podobnie jak Meluzyna, która była kobietą-dzieckiem, ale także gwiazdą jutra czy gwiazdą morza (*stella maris*), znaną już w malarstwie renesansowym<sup>253</sup>.

W ten sposób surrealiści ilustrowali nowoczesną wersję starego mitu. Kobieta mogła być dla nich lalką skrywającą bliżej nieokreśloną mroczną tajemnicę, jak w perwersyjnej, ale bardzo wyrafinowanej twórczości Hansa

<sup>250</sup> Trafnego sformułowania „alchemik snu” odnośnie do Man Raya użył Arturo Schwarz (A. Schwarz, *Man Ray: 360 Degrees of Liberties* [w:] *Man Ray: 60 years of liberties*, Milano 1971, s. 9, cat. of the exhib.).

<sup>251</sup> Podaję za: *L'Amour fou...*, dz. cyt., s. 234. Man Ray w tekście *The Age of Light* (1934), [w:] *Man Ray: 60 years...*, dz. cyt., s. 36) przedstawił możliwości tworzenia nowej formy przy wykorzystaniu chemii i światła. Warto przypomnieć, że był jedynym fotografem (w swej twórczości konsekwentnie oddzielał fotografię od malarstwa) uczestniczącym w *Międzynarodowej wystawie surrealistów* w 1947 roku.

<sup>252</sup> W. Fowlie, *Age of...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>253</sup> Tamże, s. 180–183.



**Marek Piasecki**, *Lalka*, 1959, fotografia żelatynowo-srebrowa, oprawa autorska, szkło, 31 × 17,5 × 4 cm;  
*Lalka*, 1959 (?), fotografia żelatynowo-srebrowa, oprawa autorska, szkło, fot. Sebastian Madejski  
Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



**Marek Piasecki**, *Lalka*, ok. 1960 oraz *Lalka*, 1965, fotografie żelatynowo-srebrowe, oprawa autorska,  
szkło, 18 × 15,4 × 4,5 cm [wymiar drugiej pracy], fot. Sebastian Madejski  
Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie





**Marek Piasecki**, *E*, fotografia na lustrze, lata 60. (?), 18,8 × 13,8 cm

Wł. prywatna

**Marek Piasecki**, Bez tytułu, fotografia żelatynowo-srebrowa, 23,7 × 18,4 cm,

fot. Sebastian Madejski

Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Bellmera. Mężczyzna był symbolem odejścia, przerwania; kobieta z kolei – zmiany, ale i stałości natury. Interesowało ich zagadnienie androgyniczności człowieka, podziału pierwotnej jedności na dwie części. Wzory znajdowano w tak znakomitych klasycznych dziełach, jak *Uczta Platona* czy *Mona Lisa* Leonarda da Vinci.

Paul Eluard w swej twórczości literackiej przedstawił kobietę jako magiczny obiekt pożądania, co wcześniej uczynił też Nerval. Kobieta jest w tym przypadku sensem życia, przenika je. Lustro symbolizuje sen, formę uwięzienia, ale także kobietę, dlatego tak często surrealiści posługiwali się nim jako bardzo ważnym rekwizytem będącym metaforą oddzielenia i innego świata<sup>254</sup>. W tym typie przedstawień, zapowiadających metaforę lustra, można wskazać okno z motywem tego, co można przez nie zobaczyć, ale także refleksy świetlne, jak w surrealistycznym filmie Mai Deren *Meshes of Afternoon* (1943). Jest to również motyw znany z twórczości Młodej Polski. Przede wszystkim do jego znaczenia przywiązany był Stanisław Wyspiański, wykonujący symboliczne rysunki z przedstawieniem dziewczyny patrzącej przez szybę.

Lech Lechowicz w artykule *Surrealizm i fotografia* na temat ikonografii kobiety w twórczości nadrealistów napisał: „Kobieta, jako temat obrazu surrealistycznego, tak jak i całej twórczości surrealistów, zajmuje miejsce wyjątkowe i uprzywilejowane. Jest tajemnicą samą w sobie, a jednocześnie częścią tajemnicy większej, odnoszącej się do nadrzędnej wobec wszystkiego nadrzeczywistości<sup>255</sup>”. Większość przedstawień w fotografii – jak słusznie zauważył autor – w postaci aktów i portretów zawiera w sobie erotyzm zawoalowany (*erotique voilée*), który jest o wiele silniejszy niż w malarstwie. Służył on nie tylko do zabiegów artystycznych, ale także magicznych czy paramagicznych o charakterze egzorcyzmów. Surrealiści poszukiwali nowego rodzaju miłości poza strukturą państwa, Kościoła i oczywiście tradycyjnie rozumianej rodziny, współtworząc w sztuce i w swym życiu nową kategorię wyzwolonej kobiety, co prowadziło także do jej równouprawnienia<sup>256</sup>. Jednak najczęściej kobieta

<sup>254</sup> Tamże, s. 149, rozdział *Eluard: the Doctrine on Love*.

<sup>255</sup> Cyt. za: L. Lechowicz, *Surrealizm i fotografia*, dz. cyt., s. 26. Por. także: K. Janicka, *Teoria miłości – erotyzm metafizyczny nadrealizmu* [w:] tejsze, *Światopogląd surrealizmu*, dz. cyt.

<sup>256</sup> Feministka Sarah Wilson zupełnie inaczej zinterpretowała problem kobiecości w surrealizmie w błyskotliwym eseju pt. *Maskarady kobiecości*. Pisała: „Ruch surrealistyczny – ze swym kultem kobiety, *l'amour fou* (miłości szalonej), ekshibicjonizmu, fetyszyzmu i sadomasochizmu – rozwinął się w Paryżu lesbijek i transwestytów, który zaistniał w rezultacie strat wojennych i nieopisanej melancholii. Można go opisać jako serię masek i spojrzeń, z literacką tożsamością uwikłaną w konflikt z »fallogokulocentryzmem«. Mimo deklarowanych pragnień rewolucji, emancypacji i wolnej miłości, surrealiści kategorycznie odrzucali zagrażającą im Nową Paryską Kobietę, *Amazone* i *garçonne*, pozostając przy swoich muzach (od Kiki de Montparnasse do Gali) i robiąc wyjątek tylko dla najpopularniejszych *Americanes* (Lee Miller), których

przedstawiana była jako przedmiot natury nie tylko erotycznej, ale seksualnej, a nawet sadystycznej, inspirowanej libertyńskimi tekstami markiza de Sade'a.

Józef Edward Dutkiewicz we wstępie do katalogu wystawy Piaseckiego w 1966 roku zwrócił uwagę na kilka istotnych problemów, a przede wszystkim na związki artysty z surrealizmem, przypominając realizacje Maxa Ernsta, Salvadora Dalego, Wolfganga Paalena, Kurta Seligmana z *Międzynarodowej wystawy surrealistów* w 1938 roku, a następnie prace René Magritte'a, Hansa Bellmera, André Massona (*Manekin*), Man Raya i Oscara Domingueza<sup>257</sup>. W ten sposób trafnie zrekonstruowany został zakres bliskich Piaseckiemu artystów z kręgu surrealistycznego. Słusznie zauważył Dutkiewicz, że krakowski artysta absolutnie nie naśladował surrealistycznego „obcego języka” (określenie Dutkiewicza). Mógł on jeszcze wtedy wydawać się czymś szokującym, ale już od dawna, bo od lat 20., używany był przez pisarzy, poetów, malarzy i fotografów. W latach 50. i w pierwszej połowie lat 60. był językiem wciąż aktualnym. W tym miejscu autor wstępu do katalogu wymienił nazwiska Josepha Cornella, Horsta Egona Kalinowskiego i Cohena (*Autoportret* z 1953 roku), których zalicza się dziś do tzw. przedmiotowców (*objecteurs*), bardziej niż amerykańscy popartyści skłonnych do poetyckich odniesień odzwierciedlających wewnętrzne przeżycia, dla których wyjściem był „przedmiot surrealistyczny”<sup>258</sup>.

Można uzupełnić informacje Dutkiewicza o twórczość rzeźbiarską Niki de Saint Phalle, która od drugiej połowy lat 50., odwołując się do dadaizmu, wykonywała asamblaże, w latach późniejszych stopniowo przechodząc do tworzenia monumentalnych, groteskowych realizacji rzeźbiarsko-architektonicznych o formie tzw. bab, do których można było nawet wejść. W tym działaniu artystycznym, oprócz ewolucji stylu, można doszukać się komercjalizacji, która zastąpiła wcześniejszy instynkt niszczenia manifestujący się w postaci konstruowanych przez nią strzelnic, gdzie cel stanowiły lalki i pojemniki z farbami o wyraźnie magicznym charakterze (zajmowała się np. mitem Matki Ziemi) o fetyszystycznym i mitologicznym przesłaniu<sup>259</sup>.

---

skromnie spuszczone oczy zapowiadały seksualną ekstazę”. Zob.: S. Wilson, *Maskarady kobiecości*, tł. M. Wilczyński [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. naukowa: M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 687–688.

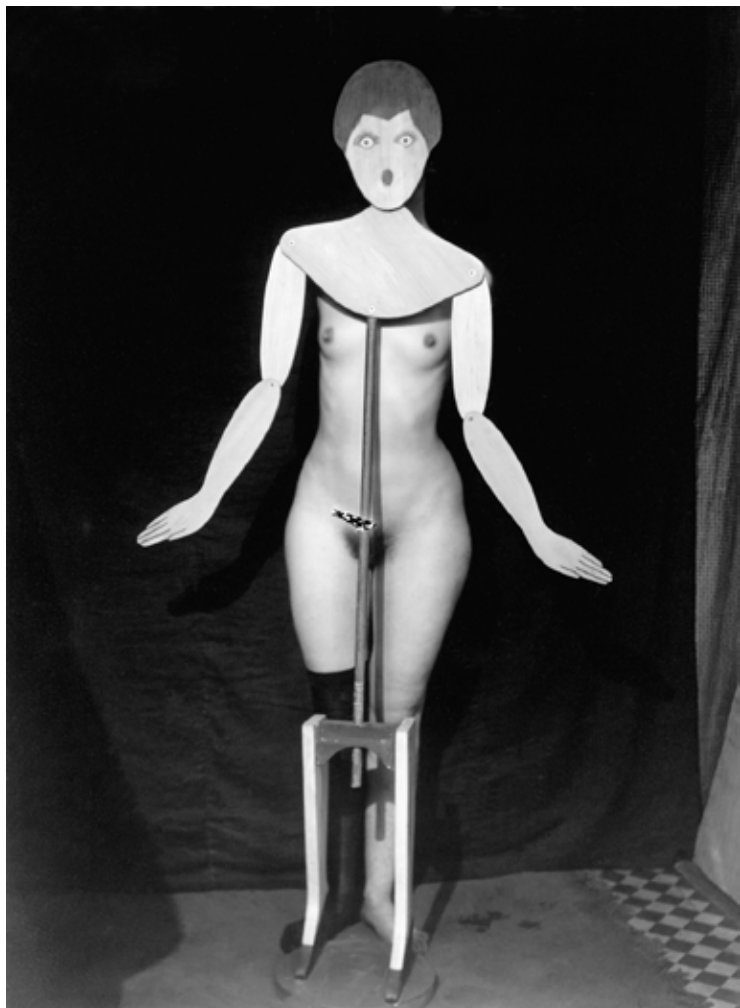
<sup>257</sup> J.E. Dutkiewicz, *Wstęp* [w:] *Marek Piasecki. Przedmioty*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1966, s. nlb. (kat. wyst.). Warto zaznaczyć, że od drugiej połowy lat 50. Piasecki zajmował się również fotoreportażem wykonywanym dla „Fotografii”. Nigdy jednak tego typu zdjęć nie prezentował na ekspozycjach Grupy Krakowskiej, co świadczy o tym, że traktował je na innej zasadzie – pracy rzemieślniczej (*techné*).

<sup>258</sup> Tamże.

<sup>259</sup> L. Lippard, *Europe and Canada* [w:] *tejże, Pop Art*, dz. cyt., s. 178.



**Man Ray**, *Kiki de Montparnasse*, 1922,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 30,2 × 23,8 cm  
Copyright Credits: © Man Ray 2015 Trust / Adagp,  
Paris, Cliché: Telimage / Adagp images



**Man Ray**, *Coat Stand*, 1920,  
fotografia żelatynowo-srebrowa, 12,4 × 7,7 cm  
Copyright Credits: © Man Ray 2015 Trust / Adagp,  
Paris, Cliché: Telimage / Adagp images

W latach 60. XX wieku, jak zauważył Edgar Morin, Europa zafascynowała się już bardziej konsumpcyjnymi dobrami cywilizacyjnymi, łącznie z obrazem filmowym, rezygnując stopniowo z dawnych form kulturowych<sup>260</sup>. Tworzyła się już nowa mitologia społeczeństwa kapitalistycznego o zdecydowanie krótkotrwałej fascynacji poszczególnym artefaktem, żargonem reklamy i mass mediów (telewizji, fotografii), co stało się przedmiotem badań Rolanda Barthes'a (książka *Mit i znak*, Warszawa 1970).

Dzieło surrealistyczne powinno być, według koncepcji Bretona, przede wszystkim zagadkowe i prezentować *la logique de l'absurde*. Oczywiście jest ona czytelna nie tylko w pracach Piaseckiego z przedmiotami. Zdaniem Bretona sztuka nadrealistyczna, podobnie jak współczesna nauka, przesunęła granice rzeczywistości tak daleko, jak była w stanie to uczynić. Jednocześnie, według niego, w sztuce zawarte było pojęcie samodestrukcji, gdyż atakowała i niszczyła swoje dziedzictwo, odwołując się tylko do wybranych tendencji. Miała zgłębiać nowe obszary, w tym tak enigmatyczne jak proroctwo, los, przeznaczenie, okultyzm, a wcześniej (tj. w okresie międzywojennym) także zagadnienia skrajne i kontrowersyjne, jak samobójstwo. Drugą alternatywą dla nadrealistów była wiara w cudowność sztuki (*miracle of art*), w magiczną rolę kapłana-artysty, co było niewątpliwie dziedzictwem romantyzmu. Romantyków, a potem surrealistów oskarżano o szaleństwo, bluźnierstwo albo perwersyjność, ponieważ burzyli prawa ustalonego porządku, w tym także oświeceniowego umysłu.

Piasecki w latach 50. i 60. tworzył artystyczne fetysze o niewątpliwie magicznym znaczeniu, w którym kobieta/lalka służyła do intymnych inicjacji, jako wyraz pragnień bądź kompensacji kompleksów. Taką możliwość przed artystami unaoczniał Breton w pracy *L'Art magique*<sup>261</sup>. W ten sposób kontynuacja myśli surrealistycznej znalazła swe ucieleśnienie w Krakowie. Czasami jednak pobrzmiewają w tej ezoterycznej sztuce także inne modernistyczne idee z lat 20., jak konstruktywistyczne pojęcie mechanicznego i wszystko widzącego oka, które stworzył Dziga Wiertow, a które propagowano w Niemczech (Anton Stankowski, Max Burchartz). Piasecki, jak sądzę, znał fotograficzne dziedzictwo Bauhausu. W jego realizacji z 1966 roku *Bez tytułu* pierwszy plan stanowią szklane oczy umieszczone na geometrycznej siatce, a w pracy *Lalka* z 1965 roku oko lalki wylania się z soczewki aparatu fotograficznego. Cytuje on realizacje popularne w wizji konstruktywistów w Rosji i Niemczech, ukazujące mechanicznie i obiektywnie patrzące na świat oko, ponieważ dyskurs na ten temat popularny był w fotografii i filmie w Bauhausie, realizowanych

<sup>260</sup> E. Morin, *Duch czasu*, tł. A. Frybesowa, Kraków 1966.

<sup>261</sup> Zob. na ten temat: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, dz. cyt., s. 228 i 229.



Wrzuć datek na biedne laleczki/Donate for the Poor Dolls  
papier, drewno, masa plastyczna/paper, wood, plastic  
wl./coll. Galeria Starmach, Kraków

**Marek Piasecki**, *Wrzuć datek na biedne laleczki*,  
asamblaż, papier, drewno, masa plastyczna, szkło,  
28 × 20 × 10 cm na wystawie *Marek Piasecki. Fragile*,  
28.11.2008–1.02.2009, fot. Agencja Medium  
Kolekcja Galerii Starmach, dzięki uprzejmości Zachęty –  
Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Bez tytułu/Untitled, 1959  
szkło, masa plastyczna, tkanina, drewno/glass, plastic, fabric, wood  
wl. artysty/artist's property

**Marek Piasecki**, *Bez tytułu*, 1959, asamblaż,  
masa plastyczna, szkło, malowane drewno, tkanina,  
23 × 11,5 × 8 cm, fot. Sebastian Madejski  
Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki  
w Warszawie

pod wpływem teorii Moholya-Nagya oraz innych artystów, jak Oskar Schlemmer (*Balet mechaniczny*).

Abstrakcyjne kompozycje Piaseckiego o formie rzeźbiarskiej wyrażają, choć w mniejszym zakresie, także aspekt erotyzmu, czasem niepokoju lub jeszcze rzadziej grozy. Pomimo z pozoru mikroskopowych naukowych powiększeń są także rodzajem alchemicznego poszukiwania w chaosie. Wiązało się to dla surrealistów z nieobecnością w ich artystycznej świadomości świata w kategorii *mimesis*. „Dawny model – pisał Breton – wzięty ze świata zewnętrznego nie istnieje, nie może istnieć. Ten, który ma zająć jego miejsce, model wzięty ze świata wewnętrznego, nie został jeszcze odkryty”<sup>262</sup>.

Piasecki tworzył, jak określił to Dutkiewicz, „przedmioty w skrzynkach”, „(...) przeważnie z uwięzionymi wewnątrz różnie ucharakteryzowanymi laleczkami, ich częściami lub poprutymi wnętrznościami tych części, mechanizmem oczu, cienką łupiną policzków, zlepionymi kosmykami włosów. Kolor biały i czarny rządzi nastrojem tych montaży, kiedy niosą gatunek poezji bardziej osobistej, lirykę smutną i tragiczną (...)”<sup>263</sup>. Interesujące jest, że Dutkiewicz interpretował „przedmioty” Piaseckiego jako montaż, które naprowadzają na myślenie związane z dadaizmem i fotografią. Warto przypomnieć, że Aleksander Krzywobłocki od końca lat 20. swe aranżowane scenki, tworzone specjalnie dla fotografii, nazywał montażami z natury, co określało zmienioną nazwę dla formy fotokolażu dadaistycznego i konstruktywistycznego<sup>264</sup>.

Piasecki wykonywał analogiczny zabieg, tworząc z różnych przedmiotów asamblaż z lalkami, które specjalnie na użytek artystyczny fotografował, w czym podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Krzywobłocki zbliżył się do estetyki rozwiniętej w latach 80. XX wieku w fotografii inscenizowanej.

Urszula Czartoryska w książce *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, analizując sztukę francuską u schyłku lat 50., pisała: „Tak się złożyło, że młoda generacja stawiała opór przeciw spadkowi ortodoksyjnego, arbitralnego późnego surrealizmu i szukała naturalnego sojusznika w przerwanej niegdyś na długie lata tradycji ruchu dadaistycznego”<sup>265</sup>. Malarstwo materii zrehabilitowało, jak słusznie zauważyła autorka, opierając się na tezie Pierre’a Restany’ego, użycie nieartystycznych tworzyw. Podobne procesy artystyczne zachodziły w tym

<sup>262</sup> A. Breton, *Geneza i perspektywy artystyczne surrealizmu* (1941), cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 180. Por. także: A. Breton, *Kryzys przedmiotu* (1936), tamże.

<sup>263</sup> J.E. Dutkiewicz, *Wstęp* [w:] *Marek Piasecki...*, dz. cyt.

<sup>264</sup> Analogicznie traktował fotografię, zbliżając się w stronę fotograficznego performance’u, belgijski surrealista René Magritte. Dla niego jednak fotografia stanowiła czynnik pośredni prowadzący do celu głównego, jakim było oczywiście malarstwo nawiązujące do tradycji akademickiej.

<sup>265</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973, s. 51.

czasie w USA, gdzie w MoMA w 1961 roku zorganizowano ważną ze względu na powstający popart ekspozycję *The Art of Assemblage*.

W takim właśnie kontekście artystycznym sytuuje się twórczość Piaseckiego. Od drugiej połowy lat 50. na całym świecie popularne stawały się postsurrealistyczne obiekty i „estetyka odpadków cywilizacyjnych” (np. Władysław Hasiór), która prowadziła już do całkiem innego stosunku popartu do kultury masowej i dawnej przeszłości kulturowej. Piasecki, co jest istotne, pragnął zachować jedność między formami wywodzącymi się z surrealizmu i z oddziaływania malarstwa materii, które w większym zakresie odwoływało się do strategii dadaistycznej.

Istniała łączność między jego przedmiotami a heliografiami, w których potrafił osiągnąć zamierzoną precyzję w oddaniu wewnętrznych przeżyć. Raczej nie sennych marzeń, które są zazwyczaj przedmiotowe, ale stanów psychicznych takich jak lęk, zagrożenie i bojaźń, wynikających z trudności życia.

#### [8d.] **Miniatury – niezrealizowane postulaty malarstwa?**

Trzecim rodzajem artystycznych działań Piaseckiego były miniatury będące właśnie rozszerzoną wersją malarstwa materii oraz informelu, mające także zbliżyć się do surrealistycznej cudowności. Ich technika jest mieszana. Materiał światłoczuły (zdjęcie) połączony jest w technice kolażu z gęstą farbą lub z naklejanymi drobnymi skrawkami różnorodnych materiałów. Efekty osiągnięte w miniaturach nie są jednolite: poczynawszy od wyrafinowania tonów barw, poprzez ich przygaszenie, do połyskliwości. Czasami widać bliższe konotacje z nową figuracją czy z figurami osiowymi Jana Lebensteina oraz z *Luxogramami* Andrzeja Pawłowskiego z Grupy Krakowskiej, a nawet z próbami z zakresu malarstwa kaligraficznego (np. Tadeusz Kantor, Ireneusz Pierzgałski). Być może mamy tu także odwołanie się do malarstwa Hansa Hartunga, który w 1960 roku otrzymał grand prix na Biennale w Wenecji. Charakterystycznymi motywami w wielu jego pracach są wyobrażenia kotów, a także ich malarskie ślady połączone z abstrakcyjną interpretacją z zakresu informelu.

Piasecki uprawiał zawsze pewien rodzaj poezji fotograficznej, przede wszystkim na użytek własny i bliskiego grona. Jego prace należy sytuować w surrealistycznej „poetyckiej świadomości przedmiotów” (określenie Bretona), która powstawała w wyniku „nawiązania duchowej z nimi łączności”<sup>266</sup>.

<sup>266</sup> A. Breton, *Manifest surrealizmu*, cyt. za: *Surrealizm. Teoria...*, dz. cyt., s. 86.



Ale w tego rodzaju twórczości, czyli w miniaturach, Piasecki nie zrealizował swych zasadniczych idei artystycznych. Dlaczego tak sądzę? Widać w nich przede wszystkim fascynację malarstwem, a także grafiką, ale bez jakiegos szczególnego indywidualnego zgłębienia problemu. Łączenie w jednej materii fotografii i elementów kolażu z malarstwem było trudnym, a może niemożliwym do realizacji postulatem malarstwa rozszerzonego.

### [8e.] Reportaż

Zdjęcia wykonywane dla prasy przez Piaseckiego nie są czymś wyjątkowym w fotografii polskiej drugiej połowy lat 50. i początku 60. Można zgodzić się z autorem, że są na niższym poziomie artystycznym niż heliografie i zdjęcia postsurrealistyczne. Są jednak istotne dla zrozumienia kategorii nowoczesności przełomu lat 50. i 60. Przybliżył się w nich do takich autorów, jak Tadeusz Rolke, Zofia Rydet (cykl *Mały człowiek*) i Jerzy Lewczyński<sup>267</sup>, z którym pozostawał w bliskich stosunkach koleżeńskich. Trzeba pamiętać, że prace Piaseckiego były wykonywane na konkretne zlecenie, jako ilustracja tekstu, a więc jego swoboda twórcza była mocno ograniczona.

Natalia Załuska w swojej pracy magisterskiej pt. *Próba analizy twórczości Marka Piaseckiego* pisała: „Fotografią Marek Piasecki zajmował się również zawodowo. W 1957 roku Jacek Woźniakowski, pełniący wówczas obowiązki redaktora naczelnego »Tygodnika Powszechnego«, zaproponował mu kontrakt fotoreportera i ilustratora pisma. Marek Piasecki współpracował z gazetą do połowy lat sześćdziesiątych. Jego zdjęcia ukazywały się ponadto w książkach wydawnictwa Znak i Wydawnictwa Literackiego, a także wielu pismach, m.in.: »Fotografii«, »Więzi«, »Tygodniku Powszechnym«, »Poezji«, »Polsce«, »Kierunkach«, »Polityce«, »Ty i Ja«. Z »Tygodnikiem Powszechnym« Marek Piasecki związany był także rodzinnie – poprzez małżeństwo z Joanną Turowiczówną – córką redaktora naczelnego pisma. Mimo iż praca zawodowa i artystyczna szły w życiu Piaseckiego zupełnie oddzielnymi drogami, to jednak, cytując słowa Joanny Piaseckiej: »wydaje się oczywiste, że obcowanie artysty – obserwatora z kształtami, światłem i barwą realnych krajobrazów,

---

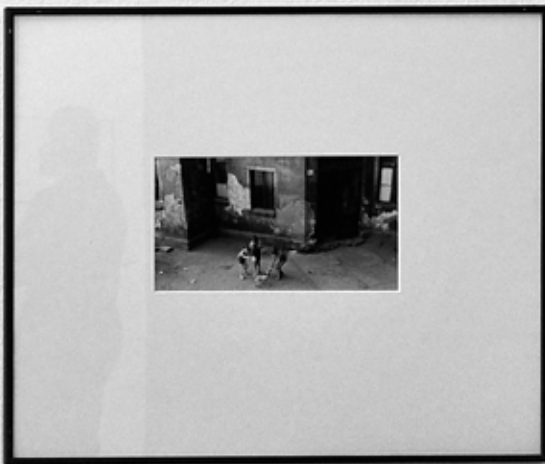
<sup>267</sup> Na wystawie w Zachęcie w ciekawy sposób, bo w wysuwanych szufladach, pokazano korespondencję między Lewczyńskim a Piaseckim, która w wydaniu tego drugiego była prekursorska w stosunku do koncepcji „sztuki poczyty”, gdyż zawierała kolaże, rysunki i różnego typu ozdobniki.



Bez tytułu  
w zbiorze artysty



Bez tytułu  
w zbiorze artysty



Bez tytułu  
w zbiorze artysty



Bez tytułu  
w zbiorze artysty

**Marek Piasecki**, cztery fotografie *Bez tytułu*, początek lat 60.,  
fotografie żelatynowo-srebrne, fot. Agencja Medium  
Dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

ludzi i przedmiotów – było szkołą widzenia i wrażliwości bynajmniej nie tylko formalnej»<sup>268</sup>.

Reportaż fotograficzny negowany był przez teorię socrealizmu, jednak po wystawie *Rodzina człowieka* (1959) szybko został przyjęty do panteonu fotografii artystycznej w Polsce. W Europie odbyło się to znacznie wcześniej w ramach nowej fotografii lat 20. i 30. Polskie środowisko awangardowe lat 50. włącznie z Beksińskim, Lewczyńskim i Dłubakiem, a z drugiej strony ze skrajnym abstrakcjonistą, jakim był wówczas Pawłowski, odnosiło się do reportażu i fotografii prasowej z dystansem, a nawet z niechęcią. Beksiński świadomie z nich rezygnował, próbując koncepcji antyreportażu, ponieważ pragnął negocować i ośmieszać wszystkie pluralne pomysły ówczesnej fotografii. Natomiast Dłubak i cała ówczesna krytyka polska poszukiwali koncepcji odpowiadającej idei metafory dominującej w malarstwie tego czasu. W związku z powyższym Piasecki traktował swoje reportaże, zamieszczane najczęściej w „Tygodniku Powszechnym”, jako źródło dochodu, nie zaś jako prawdziwą sztukę.

Nie można odmówić zdjęciom reporterskim Piaseckiego oryginalności, choć zazwyczaj są one poprawne. Szczególnie zwrócę uwagę na kilka prac: z leżącą postacią na ulicy (*Bez tytułu*, 1959), z krzyczącą na ulicy kobietą ukazaną wśród dziwnego zbiorowiska mężczyzn (*Bez tytułu*, 1959) czy z piękną kobietą na ulicy, zamysloną, z zamkniętymi oczyma (*Bez tytułu*). W tej ostatniej pracy nasuwa się myśl o zaaranżowaniu całej sytuacji. Są też scenki, jak z włoskiego kina neorealistycznego, wraz z jego prozą życia i lekką ironią (*Opisanie żywotów świętych*, 1961) czy prace o efekcie czysto fotograficznym, w których pierwszy plan tworzy najczęściej celowo nieostra twarz mająca na celu pogłębienie kontrastu z drugim planem. Zachowały się oryginalne zdjęcia o charakterze groteski, wprost absurdalne, bliskie poetyce surrealizmu i snu, jak spalony dom z „wiszącym” w górnym planie konikiem z jeźdźcem (*Bez tytułu*, 1968).

Należy stwierdzić, że Piasecki był również interesującym portrecistą Mirona Białoszewskiego i Ludmiły Murawskiej z Teatru na Tarczyńskiej (lata 1961–1962). Zwracają także uwagę ekspresjonistyczne portrety Nikifora i symboliczny Urszuli Czartoryskiej z zamkniętymi oczyma, datowany mniej więcej na 1960 rok. Jednak w zakresie portretu nie reprezentował jednolitego stylu, ale potrafił oddać psychologiczny rys postaci według zakładanej przez siebie wizji.

---

<sup>268</sup> N. Załuska, *Próba analizy...*, dz. cyt., s. 19.

## [8f.] Inne prace

Bardzo ciekawe są też prace z niezwykleymi układami lalek umieszczanymi w różnych formach, a nawet przestrzeniach, np. na tle morza (fotomontaż) czy na drzewie, co wykazuje pewne analogie z *Lalką* Bellmera. Pierwsze prace z lalkami Piasecki wykonał w 1959 roku. Kolejne realizacje z rozczłonkowaną lalką leżącą jakby w trumnie (*Lalka*, b.d., wł. Galeria Piekary) pozwalają na dalsze porównania z obsesjami analogicznymi do psychoz niemieckiego surrealisty<sup>269</sup>. Czasami głowy lalek są zestawiane, porównywane, a ich oczy sprawiają wrażenie świecących. Kiedy indziej w sposób fotomontażowy nakłada obrazy głów lalek pozbawionych włosów. Czym/kim jest lalka? Pewnej odpowiedzi udzielają portrety w tzw. ostrym kadrze, w formie spopularyzowanej przez Beksińskiego. Przedstawiają one twarze kobiet lub ich fragmenty (*E*)<sup>270</sup>. W podobny sposób jak głowę lalki kadrował twarz swojej żony, podkreślając jej beznamiętność i brak psychologicznego wyrazu. Ludzka twarz była traktowana wymiennie z twarzą lalki. To było czymś więcej niż zabawą, można to uznać za formę magii uprawianej aż do końca lat 60.<sup>271</sup> Bogucki nieprzypadkowo już na początku lat 60. jak najbardziej słusznie porównał osobowość Piaseckiego do postawy szamana, nie do końca akceptując tego rodzaju fantasmagorie twórcze, według jego opinii nadmiernie skupione na własnej postaci<sup>272</sup>.

<sup>269</sup> Jeszcze inne konotacje na temat powstania i konsekwentnego rozwijania tematu lalek przez Piaseckiego przedstawia w swej recenzji Karolina Zychowicz: *Życie pisane sztuką. Marek Piasecki w Zachęcie*, „Obieg” 4.02.2009, [www.obieg.pl/recenzje/7299](http://www.obieg.pl/recenzje/7299), dostęp: 10.10.2013. Wymienia m.in. jego wizyty w krakowskiej „klinice lalek” oraz udział w przedstawieniach Teatru Lalki i Maski „Grotteska”.

<sup>270</sup> W latach 1959–1963 Piasecki pozostawał w związku małżeńskim z Joanną, z domu Turowiczówną, z którą ożenił się ponownie w 1977 roku. W latach 1978–2011 mieszkali razem w Szwecji. Jej nagie ciało w formie na poły abstrakcyjnej Piasecki fotografował już od około 1956 roku, jeśli wierzyć datowaniu jego prac na wystawie w Zachęcie, co jednak może budzić wątpliwości. W tym czasie była to jednak bardziej konwencjonalna fotografia artystyczna niż jego kolejna praca związana z awangardą przełomu lat 50. i 60. Zbliżona jest ona do późniejszych zdjęć z lat 60. takich twórców jak Wojciech Plewiński, Zbigniew Łagocki i Waław Nowak, którzy łączyli pojęcie eksperymentu formalnego z estetyzmem i tradycją nowoczesności w formule fotografii artystycznej pojmowanej przez pryzmat instytucji, jaką był ZPAF. Informacje te opieram na nocie biograficznej z katalogu *Marek Piasecki. Fragile...*, dz. cyt.

<sup>271</sup> W swym tekście podjąłem się analizy jedynie prac fotograficznych Piaseckiego. Późniejsza jego twórczość od końca lat 60. coraz bardziej oddalała się od tego medium. Stawała się zgeometryzowana, była rozwijana coraz bardziej pod wpływem postulatów neokonstruktywizmu i minimal artu. Często w czarnych „magicznych obiektach” umieszczone były, czy wręcz więzione za kratami, małe lalki, szklane kule czy szklane oko, a więc były to zdefragmentaryzowane pozostałości kobiecości. W latach 1969–1975 niektóre obiekty stały się wręcz przedmiotami. Był to analogiczny proces jak we wczesnej twórczości Edwarda Krasieńskiego oraz na początku lat 60. u popartystów w USA i u nowych realistów we Francji.

<sup>272</sup> J. Bogucki, *Beksiński i Piasecki*, „Współczesność” 1961, nr 1.

## [8g.] Retoryka końcówki – fotografia

Fotograficzna twórczość Piaseckiego nagle się załamała, wręcz zanikła. Stało się to w połowie lat 70. w Lund w Szwecji, dokąd artysta wyjechał w 1967 roku. Niestety ze szkodą dla samej fotografii. Koncepcja lalki zamieniona została w minimalartowski obiekt. Dlaczego? Przyczyny były złożone. Z pewnością artysta w nowym kraju, w którym mieszkał, nie miał możliwości uprawiania fotografii w szeroki sposób. Komercjalizacja sztuki zmuszała do innych działań. Łatwiej było tworzyć i sprzedawać małe obiekty rzeźbiarskie niż zdjęcia. I w tę właśnie stronę zmierzała jego twórczość, podobnie jak innych przedstawicieli popartu czy artystów tej generacji, tworzących obiekty o proveniencji abstrakcji geometrycznej i minimal artu, który – podobnie jak neokonstrukttywizm w Polsce – stał się wpływową tendencją końca lat 60. i początku 70. Poza tym klasyczny surrealizm zakończył swą zasadniczą historię w 1966 roku po śmierci Bretona. Jeśli przyjąć, że Piasecki był skrytym nadrealistą, który nie znał jednak wielu jego założeń programowych, to śmierć Bretona musiałaby w tym kontekście znaczyć wiele. Grupa nadrealistów była bowiem rodzajem sekty, w której prawa w sposób arbitralny stanowił tylko Breton – papież surrealizmu.

Piasecki był artystą nietypowym, porównywanym z dadaistami (Kurt Schwitters), surrealistami i ich kontynuatorami (Joseph Cornell) oraz z popartystami (Robert Rauschenberg). Sądzę, że najmniej łączyło go z twórczością popartu, gdyż nie interesowały go ani konsumpcyjność, ani społeczeństwo czy polityczne odniesienia do współczesności. Był artystą najbliższym surrealizmowi, ale jego tak nietypową postawę artystyczną można łączyć także z ówczesną działalnością francuskiej grupy Phases, którą znał z autopsji z wystawy w Krakowie w 1959 roku w Krzysztoforach<sup>273</sup>. Wielokrotnie porównywano jego prace, a nawet wystrój pracowni, w której mieszkał w Krakowie na ul. Siemiradzkiego, z kategoriami typowymi dla surrealizmu, jak groza i okrucieństwo związane z niepewnością egzystencji, samotnością i brakiem stabilizacji życiowej. Jego reportaż fotograficzny nie był z założenia sztuką,

---

<sup>273</sup> O twórczości ruchu Phases w polskim kontekście artystycznym pisała J. Dąbrowska-Zydroń (*Surrealizm po surrealizmie*, Warszawa 1994), akcentując wyobraźnię jako podstawowy model artystyczny dla tej efemerycznej i wciąż zmiennej grupy, która pod tym względem zapowiadała międzynarodowy ruch Fluxus. Postać Piaseckiego potraktowana została w sposób zbyt marginalny w stosunku do innych artystów polskich.

ale stał się nią z powodu włączenia go do historii fotografii i antropologii obrazu<sup>274</sup>.

Natalia Załuska, podsumowując twórczość Piaseckiego pod względem używanych technik, trafnie skomentowała: „Techniki, jakimi operował Piasecki, dawały mu dużą niezależność twórczą, w każdej z nich starał się odnaleźć właściwe mu indywidualne środki wyrazu, tworząc dzieła unikatowe i niepowtarzalne. Błędem byłaby sugestia, iż jakaś konkretna z wybranych form wypowiedzi najpełniej oddawała zakres jego możliwości artystycznych lub też z innych względów wybijała się ponad pozostałe. Artysta z taką samą pasją twórczą realizował swoje pomysły w każdej dziedzinie, a jego działalność trzeba pojmować i analizować jako zjawisko jednorodne i całościowe. Nie wiadomo, w jakim dokładnie momencie swojej działalności artystycznej Piasecki zmieniał dostępne mu środki wyrazu. Jego heliografie, miniatury, zdjęcia i przedmioty tworzone były równocześnie bądź na przemian, co nie pozwala wyznaczyć dokładnych granic chronologicznych powstawania żadnej z wymienionych kategorii jego prac.

Twórczość Marka Piaseckiego zadziwia starannością i precyzją wykonania graniczącą z wnikliwością warsztatu jubilera, jednak najistotniejsza w pracach artysty pozostaje jego wyobraźnia”<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> Np. Hans Belting (*Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007), który – co ciekawe – jest historykiem sztuki, ale swoje analizy przeprowadził niejako na gruzach tradycyjnej historii, co podkreślił w swej recenzji Andrzej Leśniak: *Antropologia na gruzach historii. Recenzja „Antropologii obrazu” Hansa Beltinga*, „Obieg” 14.05.2008, [www.obieg.pl/ksiazki/5627](http://www.obieg.pl/ksiazki/5627), dostęp: 20.05.2013.

<sup>275</sup> N. Załuska, *Próba analizy...*, dz. cyt., s. 39.

## Zakończenie

Celem moich rozważań była interpretacja wybranych zjawisk z zakresu pogranicza fotografii o awangardowym charakterze występującego w dwóch sferach artystycznych: a) związanym ze ZPAF-em i w mniejszym stopniu PTF-em, b) plastycznym. Analizowałem prace artystów o skryzalizowanych poglądach, do których można zastosować określenie „awangardowi”, a więc świadomie przekraczających obowiązujący w tym czasie status dzieła artystycznego lub próbujących tak czynić, wychodząc poza ustalone wówczas normy estetyczne, propagowane m.in. przez krytykę artystyczną oraz działalność organizacji artystycznych.

Historia fotografii tego okresu jest już zamknięta, gdyż zdecydowana większość artystów nie żyje. Oczywiście wciąż odkrywane są jednak nowe prace takich twórców, jak Dłubak, Lewczyński, a zwłaszcza Piasecki. Podobnie sprawa przedstawia się z samym zjawiskiem dwudziestowiecznej awangardy, która należy już do zjawisk historycznych<sup>1</sup>. Problem fotografii tego czasu w kontekście awangardy analizowałem w wielu swoich tekstach przekrojowych<sup>2</sup>. Pisałem także artykuły poświęcone poszczególnym twórcom (poza Dłubakiem):

---

<sup>1</sup> K. Jurecki, *Co pozostanie po awangardzie?*, „Format” 1992, nr 12. Jednym z ostatnich wielkich artystów neoawangardowych był Joseph Beuys, który radykalizm formy potrafił połączyć z utopijnymi poglądami, próbując wcielać je w życie. Por.: J. Jedliński, *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990; *Joseph Beuys, Każdy artystą* [w:] *Zmierzc estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, red. S. Morawski, Warszawa 1987.

<sup>2</sup> K. Jurecki, *Kontynuatorzy Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej lat pięćdziesiątych. Wystawa „Antyfotografia”* [w:] *Fotografowie filozofujący i fotografowie własnych dróg*, Warszawa 1987 (wyd. ZPAF); *Czy istniała polska fotografia subiektywna* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Warszawa 1988 (biuletyn ZPAF-u); *Fotografia awangardowa*, „Projekt” 1987, nr 3; *Fotografia w Krzywym Kole* [w:] *Galeria Krzywe Koło* (red. J. Zagrodzki), Muzeum Narodowe, Warszawa 1990 (kat. wyst.); *Fotografia i awangarda w Polsce do 1990 roku (cz. II). Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej lat 40. i 50.*, „EXIT” 1995, nr 4.

Beksińskiemu<sup>3</sup>, Lewczyńskiemu<sup>4</sup>, Schlabsowi<sup>5</sup>, Pawłowskiemu<sup>6</sup>, Piaseckiemu<sup>7</sup>, duetowi Lenica i Borowczyk<sup>8</sup>, krytyce artystycznej<sup>9</sup> czy Galerii Krzywe Koło w Warszawie<sup>10</sup>. Te bardzo istotne dokonania pokazałem (poza pracami Beksińskiego oraz Lenicy i Borowczyka) na tle całej polskiej fotografii XX wieku na wystawie *XX wiek fotografii polskiej. Z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi* (The Shoto Museum of Art, Tokio i Niigata Art City Museum, Niigata, 2006), której kuratorami oprócz mnie byli także Ewa Gałązka i Hitoyasu Kimura. W 2014 roku opublikowałem tekst pt. *Polish Photography 1939–1969*, który ukazał się w *The History of European Photography 1939–1969* (ed. V. Macek, Central European House of Photography, Bratislava 2014). Twórczość Beksińskiego, Lewczyńskiego, Piaseckiego, Pawłowskiego, Dłubaka, grupy Zero 61 starałem się przedstawiać w międzynarodowym kontekście.

W 2005 roku Joanna Kordjak-Piotrowska zorganizowała w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawę pt. *Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, koncepcyjnie niemal dokładnie odpowiadającą niniejszej dysertacji. Przedstawiono na niej twórczość wszystkich wymienionych powyżej artystów z pominięciem duetu Lenica i Borowczyk. Pokazano także prace Stefana Wojneckiego, od 1952 roku członka Poznańskiego Towarzystwa Fotograficznego, który w tym czasie uczestniczył w amatorskim ruchu fotograficznym. Brał on co prawda udział w przygotowanej przez Schlabsa wystawie *Krok w nowoczesność* (1957), ale jego twórczość nie miała żadnej teorii i była raczej

<sup>3</sup> K. Jurecki, *Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960*, „Fotografia” 1987, nr 1; tegoż, *Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego* (poprawiona wersja tekstu z 1986 roku) [w:] *Zdzisław Beksiński. Od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, 1993, Kutno (kat. wyst.); tegoż, *Między postawą awangardową a postmodernizmem* [w:] *Zdzisław Beksiński...*, dz. cyt.

<sup>4</sup> K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988 (wyd. ZPAF-u); tegoż, *Nie tylko „Nysa”*, „Sztuka” 1991, nr 2; tegoż, *Aura fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, „Format” 1991, nr 4–5; tegoż, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005.

<sup>5</sup> K. Jurecki, *Z pogranicza malarstwa i fotografii*. Bronisław Schlabs, BWA, Wrocław 1987, s. nlb. (kat. wyst.); tegoż, *Bronisław Schlabs z pogranicza malarstwa i fotografii* [w:] *Fotografia artystyczna na ziemiach zachodnich i północnych w latach 1945–1986*, Szczecin 1987 (wyd. ZPAF-u); tegoż, *Okiełznać przypadek* [w:] *Bronisław Schlabs*, BWA, Poznań 1989 (kat. wyst.).

<sup>6</sup> K. Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, „EXIT” 2000, nr 4.

<sup>7</sup> K. Jurecki, *Marek Piasecki. Fotografie, miniatury, reportaże*, „Kwartalnik Fotografia” 2009, nr 31.

<sup>8</sup> K. Jurecki, *O intermedialnej twórczości z lat 50. Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19–20.

<sup>9</sup> K. Jurecki, *Polska krytyka fotograficzna wobec problemów awangardy, nowoczesności i metafory w drugiej połowie lat 50. XX wieku*, „RHS” PAN Warszawa, t. XXXI, 2006.

<sup>10</sup> K. Jurecki, *Fotografia w Krzywym Kole*, Galeria Krzywe Koło, dz. cyt.



eksperymentem naukowo-technicznym, który można nazwać modernistycznym, nie zaś awangardowym. Poza tym wyeksponowano, moim zdaniem zbyt znacząco, cykl Dłubaka *Egzystencje*, nie pokazując ani jednej pracy z innego pt. *Krajobrazy*.

W swoich analizach świadomie pominąłem twórczość kilku artystów, m.in. fotomontażową Mieczysława Bermana, będącą przede wszystkim publicystyką o zazwyczaj niskim poziomie artystycznym. Nie analizowałem cyklu pięciu fotomontaży Aleksandra Krzywobłockiego, ponieważ w latach 50., w przeciwieństwie do lat 40., praktycznie nie zajmował się twórczością artystyczną<sup>11</sup>. Nie badałem także twórczości wrocławskiej grupy Podwórko (np. Bożena Michalik, Zbigniew Staniewski<sup>12</sup>), która m.in. wystawiała w ważnej Galerii Krzywe Koło prowadzonej przez Mariana Bogusza. W swych doświadczeniach wizualnych członkowie tej grupy nie wyszli poza zniekształcenia i zbliżanie się do koncepcji abstrakcji, fotografując zdeformowane optycznie motywy. Brakowało im określonej świadomości artystycznej, która jest podstawą wszelkiego działania awangardowego.

Moim celem było pokazanie momentu przejściowego od awangardy klasycznej z lat 20. i 30. do neoawangardy lat 70. XX wieku. Dlatego interpretacja opierała się na analizach zarówno kontekstu i *praxis* okresu międzywojennego, jak i w mniejszym zakresie lat 70. Lata 50. były swoistym *interregnum* okresu międzywojennego z jego formami awangardowymi, z których ważniejsza była ta klasyczna z lat 20. i 30., nie zaś neoawangarda, określona już przez popart.

Polskich twórców z przełomu lat 50. i 60. można nazwać kontynuatorami tradycji Wielkiej Awangardy<sup>13</sup>. Z różnych jednak powodów po kulminacji wystaw w końcu lat 50. na początku lat 60. zdecydowanie osłabło znaczenie tych artystów, podobnie jak całej awangardy plastycznej, która po dwóch kolejnych odsłonach wystaw sztuki nowoczesnej w Warszawie nie miała już takich ważnych manifestacji, a sama postawa awangardowa uległa unowocześnieniu, stając się formułą, jeśli nie akademicką (gdyż takie twierdzenie byłoby przesadne), to zbliżoną do niej. Dystans między akademickim koloryzmem a różnymi wersjami abstrakcji i metafory niebezpiecznie się zmniejszył. Nowa awangarda pojawiła się dopiero w związku z konceptualizmem na przełomie

<sup>11</sup> A. Sobota [tekst bez tytułu], *Aleksander Krzywobłocki: Fotomontaże*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1975, kat. wyst.

<sup>12</sup> Zdaniem Adama Soboty w pejzażu awangardowym ważne są dokonania Staniewskiego, który w 1964 roku pokazał wystawę *Spojrzenie przez szybę*. Por.: A. Sobota, rozdz. *Kompleksowa teoria fotografii Zbigniewa Staniewskiego. Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.

<sup>13</sup> K. Jurecki, *Kontynuatorzy Wielkiej Awangardy...*, dz. cyt.

lat 60. i 70. W fotografii reprezentowała ją przede wszystkim toruńska grupa Zero 61, która w 1970 roku przekształciła się w łódzki Warsztat Formy Filmowej (m.in. Andrzej Różycki, Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek)<sup>14</sup>. Grupa łódzka, działając jako koło naukowe w szkole filmowej w Łodzi i odwołując się do tradycji filmu awangardowego z okresu międzywojennego (Wiertow, Themersonowie) oraz do tradycji konstruktywizmu (Strzemiński, Kobro), badała język wizualny nowych mediów, przede wszystkim filmu, fotografii i wideo, co wynikało z inspiracji semiotyką i strukturalizmem. Ich działania skierowane przeciw oficjalnej kinematografii często wykraczały poza ustalone formuły filmowo-fotograficzne i zmierzały w kierunku performance’u, happeningu o performatywnym znaczeniu oraz instalacji (Mikołajczyk).

W nowoczesnej fotografii polskiej tego czasu, w najbardziej odważnych próbach przeprowadzono udany atak na kategorię piękna propagowaną przez tradycję fotografii artystycznej, piktorializm oraz część reportażu. Zaatakowano także takie podstawowe pojęcia jak prawda, realizm, humanizm i autorskość wypowiedzi, które koncentrowały się w tym czasie w reportażu (wystawa *Rodzina człowieka*, 1955), a w Polsce w fotoreportażu skupionym wokół tygodnika „Świat”. Najsilniejszy i najbardziej zdecydowany atak, zarówno ze strony teoretycznej, jak też praktycznej, przeprowadził Zdzisław Beksiński. Udało mu się do pewnego stopnia zanegować czy też unicestwić wyznaczniki ówczesnej, szeroko pojętej fotografii artystycznej, zarówno w reportażu z jego realizmem, jak i w akcie, pejzażu czy w inspirowanych filmem zestawach.

Dla zrozumienia praktyki fotograficznej drugiej połowy lat 50. i początku lat 60. XX wieku nieodzowne było przedstawienie myśli krytycznej oraz teorii, która jej towarzyszyła.

Swoje rozważania analizowałem, opierając się na historii fotografii tych lat oraz na historii sztuki, ponieważ taki jest kontekst medium fotograficznego, co zauważył już w latach 60. Roland Barthes, a szczegółowo analizował André Rouillé w książce *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną* (Kraków 2007).

W analizie odwoływałem się do teorii sztuki modernistycznej i awangardowej (przede wszystkim Petera Bürgera) oraz historii fotografii i historii sztuki, koncentrując się na ich pograniczu. Świadomie nie analizowałem występujących zjawisk na tle ówczesnej teorii fotografii lat 50. i 60. XX wieku

---

<sup>14</sup> L. Olszewski, *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce w latach siedemdziesiątych*, „Artium Quaestiones”, IHS, Poznań 1998, nr 9.

(Edgar Morin, André Bazin, Roland Barthes), ponieważ była ona praktycznie nieznaną, a twórczość modernistyczna i awangardowa odwoływała się w dużej mierze do innej tradycji teoretycznej, przede wszystkim z kręgu surrealizmu i fotografii subiektywnej.

Oczywiście teorię polskich fotografików, członków ZPAF-u oraz artystów nowoczesnych korzystających z medium fotograficznego należy sytuować w kontekście światowej teorii fotografii, który Sabine T. Kriebel zaprezentowała w artykule pt. *Theories of Photography: A Short History*, wskazując historycznie różnorodne rozumienie tej techniki<sup>15</sup>. Autorka słusznie zaakcentowała znaczenie dla lat 60. teorii Bazina i Barthesa z ich interpretacją fotografii jako powszechnego medium w ówczesnej kulturze (*mass medium of culture*), poszukujących ontologicznych różnic między fotografią a obrazem filmowym. W opozycji do nich John Szarkowski opublikował w 1966 roku *The Photographer's Eye*, systematyzując rozwój dwudziestowiecznej fotografii w modernistycznym dyskursie Greenberga, akcentującym autonomiczne i formalne cechy języka fotografii. Był to ostateczny rezultat wystawy pod tym samym tytułem z 1964 roku z nowojorskiego MoMA<sup>16</sup>.

W artykule o charakterze teoretycznym *O wartościowaniu w fotografii. Kilka uwag* pisałem: „Przedstawię swą koncepcję oceniania fotografii, opartą na metodologii historii sztuki i teorii fotografii. Po pierwsze, mamy do czynienia z wartościami artystycznymi (lub antysztuką w przypadku tendencji awangardowych), które były osiąganę za pomocą zmiennej historycznie formy. O nich decydowała nowość (nowatorstwo), określony styl czy tendencja, które w konfrontacji z podobnymi realizacjami z tego zakresu zaświadczały o klasie artystycznej konkretnego zdjęcia. Wielokrotnie w historii fotografii cenione były jednak inne jakości oceniane jako dokumentalne, fotogeniczne, *straight photography* i *live photography*, które reprezentują cały zestaw fotografii z kręgu historycznego dokumentu i reportażu w jego różnych odmianach. W zależności od stadium rozwoju technologicznego fotografii jej wytwory mogły przybrać formę werystyczną, realistyczną, a niekiedy bliską abstrakcji (np. *camera obscura*). Ale jest to naturalne, ponieważ fotografia w dużo większym stopniu niż malarstwo jest twórczością polegającą na nieustannym przekraczaniu

<sup>15</sup> S.T. Kriebel, *Theories of Photography: A Short History* [w:] *Photography Theory*, ed. J. Elkins, New York 2007, s. 16 i 17.

<sup>16</sup> Tamże, s. 16. Przy okazji warto zaznaczyć, że opracowanie *Photography Theory* próbowało na nowo określić status fotografii w historycznym kontekście po 1980 roku, od refleksji Charlesa Peirce'a, przez późnego Barthesa do Pierre'a Bourdieu, zwracając uwagę m.in. na granice medium, interdyscyplinarizm i performatywność.

barier technologicznych. [...] O jakości fotografii interpretowanej jako niezależna forma artystyczna lub część nowoczesnej sztuki możemy mówić tylko w związku z ideą, przesłaniem, jakie wyraża. Mogą być one zawarte w różnych formach słowa pisanego: manifestach (czasy awangardy), tekście teoretycznym (epoka modernizmu), poezji, dzienniku etc. bądź możemy je rekonstruować na podstawie innych historycznych przesłanek. Jest to bardzo ważna, a chyba niedoceniana w pełni kodyfikacja określająca, czym jest i może być przekaz fotograficzny – to atrakcyjne połączenie obrazu wizualnego z jego przesłaniem (ideą i treścią). [...] Fotografia może stać się sztuką tylko w przypadku, gdy założymy, że wyraża ona odwieczne pragnienia człowieka związane z wyjaśnianiem istoty bytu (*Sein*). Natomiast częściej fotografia bywa dokumentem wizualnym, wzbogacającym tło historyczne i kulturowe epoki modernizmu i postmodernizmu. Jak oceniać bardzo różnorodny zbiór nazywany dziejami fotografii? Należy analizować go w ramach określonego języka wizualnego, np. zdjęcia dokumentalne z socjologicznymi, reportażem etc., a fotografię awangardową (modernistyczną) i postmodernistyczną w ramach relacji do sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej, a także do filmu i twórczości wideo z danego okresu<sup>17</sup>”.

---

<sup>17</sup> K. Jurecki, O wartościowaniu w fotografii. *Kilka uwag*, „Kwartalnik Fotografia” 2001, nr 7, s. 5.

# Bibliografia

## Ważniejsze publikacje

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970;  
wyd. polskie: *Teoria estetyczna*, tł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Bogdan Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992.
- Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tł. J. Trznadel,  
Warszawa 1996.
- Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tł. M. Bryl,  
Kraków 2007.
- Bibliografia fotografii polskiej za lata 1956–1981*, Wydawnictwo Wyższej  
Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Oficyna Wydawnictwa Politechniki  
Wrocławskiej, 1998 (CD-ROM).
- Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- Christian Boltanski *Inventar*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991  
(kat. wyst.).
- Christian Boltanski: *Lessons of Darkness*, Museum of Contemporary Art,  
Chicago 1988 (kat. wyst.).
- Urszula Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*,  
pod red. L. Brogowskiego, Gdańsk 2006.
- Taż, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu  
dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
- Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*,  
tł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm – urealnijające się widmo [w:] Polska foto-  
grafia intermedialna lat 80-ych [kat. wyst.]*, BWA Poznań 1988 (wyd. II).
- Egzystencje. Polska fotografia awangardowa 2. połowy lat 50.*, Muzeum Naro-  
dowe w Warszawie, Warszawa 2005 (kat. wyst.).
- James Elkins (ed.), *Photography Theory*, New York 2007.

- Hall Foster, *Postmodernism in Parallax*, „October” 1993, Winter.
- Marcin Giżycki (wybór), *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988.
- Clement Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.
- Jürgen Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007.
- Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii. Symposium z okazji 65-lecia Związku Polskich Artystów Fotografików*, ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 2012.
- Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu: jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985.
- Charles Jenkes, *Architektura postmodernistyczna*, tł. B. Gadomska, Warszawa 1987.
- Krzysztof Jurecki, *The Continuers of the Tradition of the Great Avant-Garde in Polish Photography of the 1950s. The „Antiphotography” Exhibition* [w:] *Polish Art Studies XII*, Warszawa 1991.
- Tenże, *Fotografia w Krzywym Kole. Galeria Krzywe Koło* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.
- Tenże, *Oblicza fotografii*, Września 2009.
- Tenże, *Polska krytyka fotograficzna wobec problemów awangardy, nowoczesności i metafory w drugiej połowie lat 50. XX wieku*, „RHS” PAN, t. XXXI, Warszawa 2006.
- Tenże, *Traditions. Continuations. Changes. Pictorialism. Modernism and the Avant-garde in Polish Photography of the 20th Century and the beginning of the 21st Century* [in:] *XX wiek fotografii polskiej z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi* [cat. of the exhib.], The Shoto Museum of Art, Niigata City Art Museum, 2006.
- Wiesław Juszczyk, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.
- Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do »Gry w Nic«*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
- Witold Kanicki, *Ujemny biegun fotografii. Negatywowe obrazy w sztuce nowoczesnej*, Gdańsk 2016.
- Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München 1983.
- Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
- Małgorzata Kitowska-Łysiak, Kamila Leśniak (opr.), *Urszula Czartoryska. Listy do rodziców (1951–1957). Teksty (1954–1960)*, KUL, Lublin 2010.

- Ryszard W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa–Łódź 1990.
- Bożena Kowalska, *Rehabilitacja metafory* [w:] tejże, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, wyd. II, popr.
- Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Hilton Kramer, *Poza granice awangardy*, „Ameryka” wrzesień–październik 1980.
- Lech Lechowicz, *Grupa Zero-61 (1961–1969)*, Łódź 2016.
- Jerzy Lewczyński, *Antologia fotografii polskiej 1839–2009*, Bielsko-Biała 1999.
- Jerzy Lewczyński, „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941–2005*, Września 2005 [album do wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi].
- Alfred Ligocki, *Fotograficzne penetracje*, Kraków 1979.
- Aleksander Ławrientiew, *Aleksander Rodczenko: początek fotografii awangardowej w Rosji* [w:] Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii*, tł. O. Aleksejczuk, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2012 (kat. wyst.).
- Adam Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.
- Stefan Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.
- Tenże, *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.
- Daniela Mrázková (red.), *Co je Fotografie/What is Photography*, Mánes, Praha 1989 (kat. wyst.).
- Beaumont Newhall, *The History of Photography. From 1839 to the present*, New York 1982.
- Ryszard Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997.
- José Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wyd. I, Warszawa 1980.
- Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.
- Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.) 1968.
- Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
- Polska fotografia w XX wieku*, Związek Polskich Artystów Fotografików, Warszawa 2007 (kat. wyst.).
- Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, tł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005.
- André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Karol Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

- Adam Sobota, *In the Spirit of the Avant-Garde* [w:] *Polish Perceptions. Ten Contemporary Photographers 1977–88*; Collins Gallery, Glasgow 1988 (cat. of the exhib.).
- Tenże, *Koncepcyjność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.
- „*Subjektive Fotografie*”. *Der deutsche Beitrag 1948–1963*, Folkwang Museum, Essen 1984 (cat. of the exhib.).
- Światłoczułe kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie: wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009 (kat. wyst.).
- Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.
- Petr Tausk, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Köln 1980.
- Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.
- Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tł. A. Zeidler-Janiszewska, R. Kubicki, Warszawa 1998.
- Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983 (wyd. II).
- Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej*, Warszawa 1991.
- „Zero 61”, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Toruń 2001 (kat. wyst.).

### **Najważniejsze artykuły w czasopismach naukowych, pracach zbiorowych, katalogach wystaw**

- Charles Baudelaire, *Salon 1846* [w:] *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie. 1820–1876*, t. III, wybór i oprac. H. Morawska, Warszawa 1977, s. 191.
- Zygmunt Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, tł. A. Tanalska [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 269–298.
- Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tł. K. Krzemieniowa, red. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201–239.
- Urszula Czarторыska, *O fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Co robić po kubizmie?*, red. J. Malinowski, Kraków 1984.
- Maria Delaperrière, *Arkana modernizmu*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.
- Antonin Dufek, *Czeska fotografia w okresie międzywojennym* [w:] *Czeska fotografia 1918–1938*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1985 (kat. wyst.).
- Grzegorz Dziamski, *Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego* [w:] *W kręgu zagadnień awangardy IV* (pod red. G. Gazdy, G. Szymczyk-Kluszczyńskiej), Łódź 1992.



- Tenże, *Krzysztof Cichosz i spór o fotografię postmodernistyczną* [w:] *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003 (kat. wyst.).
- Tenże, *Postmodernizm – urealnijające się widmo* [w:] *Polska fotografia interdymialna lat 80-ych*, BWA Poznań, 1988 (wyd. II), (kat. wyst.).
- Umberto Eco, *Dopiski na marginesie »Imienia róży«* [w:] tegoż, *Imię róży* (tł. A. Szymanowski), Warszawa 1987, s. 617.
- James Elkins (ed.), *Theories of Photography: A Short History* [w:] *Photography Theory*, New York–London 2007.
- Monika Faber, *Das Innere der Sicht* [w:] *Das Innere der Sicht*, Museum XX Jahrhundert, Wien 1989 (kat. wyst.).
- Nancy Foote, *The Anti-Photographers*, „Artforum”, September 1976, s. 46–54.
- Fotografia. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, oprac. A. Sobota, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2007.
- Fotografia polska. Featuring Original Oasterworks from Public and Private Collections in Poland 1839 to 1945, and a Selection of Avant-Garde Photography, Film, and Video from 1945 to the Present*, catalogue, ICP, New York 1979 (cat. of the exhib.).
- Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, red. Z. Harasym, A. Lesisz, J. Olek, A. Sobota, ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 1997.
- Foto. Modernity In Central Europe, 1918–1945*, ed. M.S. Witkovsky, National Gallery of Art, Washington–London 2007 (cat. of the exhib.).
- Galeria Krzywe Koło*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990 (kat. wyst.).
- Wiesław Hudon, *Wariaci i egzaltowani*, „Fotografia” 1965, nr 12.
- Lech Lechowicz, *Fotografia* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 432–437.
- Tenże, *Miejsce, funkcje, wartości w polskiej myśli teoretycznej 1945–1956* [w:] *Fotografia polska 1946–1986. Materiały z sesji IS PAN zorganizowanej z okazji 40-lecia ZPAF*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1988.
- Stefan Morawski, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, s. 55.
- Tenże, *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4.
- Tenże, *W mrokach postmodernizmu. Rozmyślenia rekolekcyjne* [w:] *Dokąd zmierza współczesna humanistyka?* (pod red. T. Kostyrko), Warszawa 1994.
- Stefan Okołowicz, *Przeciw Nicości* [w:] E. Franczak, S. Okołowicz, *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1986.
- Wsiewołod Pudowkin, *Wybór pism*, przeł. M. Wisłowska, Warszawa 1956.
- Adam Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993 (kat. wyst.).

- Tenże, *Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego*, „Kwartalnik Fotografia” 2003, nr 11, s. 91–95.
- Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce* [w:] *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.
- Grzegorz Sztabiński, *Od „obiektywnej rzeczy” do wyrazu świadomości wzrokowej. Koncepcja sztuki Władysława Strzemińskiego* [w:] *Władysław Strzemiński. Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wyb. i opr. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Wojciech Włodarczyk, *„Nowoczesność” i jej granice* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku* (materiały sesji SHS-u), Warszawa 1987.
- Wystawa sztuki nowoczesnej*, wstęp [b.a.], Pałac Sztuki, Kraków, grudzień 1948 – styczeń 1949 (kat. wyst.).
- Zbigniew Dłubak – prace z lat 1945–1980*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1981 (kat. wyst.).

## Wybrani artyści

### Zdzisław Beksiński

- Zdzisław Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przewycięzenia*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 540–548.
- Zdzisław Beksiński. Fotografie 1953–1959. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, listopad 2001 – styczeń 2002 (kat. wyst.).
- Urszula Czartoryska, *Zdzisław Beksiński*, „Fotografia” 1960, nr 5.
- Foto Beksiński*, opr. W. Banach [album], Olszanica 2011.
- Krzysztof Jurecki, *Fotografia a malarstwo w twórczości Zdzisława Beksińskiego* [w:] *Fotografowie filozofujący i fotografowie własnych dróg*, Warszawa 1987 (wyd. ZPAF).
- Tenże, *Między postawą awangardową a postmodernizmem* [w:] *Zdzisław Beksiński od awangardy do postmodernizmu*, Muzeum Regionalne, Kutno 1993 (kat. wyst.).
- Tenże, *Twórczość fotograficzna Zdzisława Beksińskiego w latach 1953–1960*, „Fotografia” 1987, nr 1.
- Sfotografować sen, ze Zdzisławem Beksińskim rozmawiał J. Czopik*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 35.
- Adam Sobota, [tekst bez tytułu], *Zdzisław Beksiński. Fotografie. Twórczość z lat 1953–1959*, BWA, Kłodzko 1991 (kat. wyst.).

**Hans Bellmer**

*Hans Bellmer photographe*, Centre Georges Pompidou, Paris 1983,  
s. 117–126 (cat. of the exhib.).

Krzysztof Jurecki, *Twórczość Hansa Bellmera na tle fotografii surrealistycznej*,  
„Opcje” 2008, nr 1, s. 41–47.

**Walerian Borowczyk**

Urszula Czartoryska, *Walerian Borowczyk, czyli kino fotograficzne*,  
„Fotografia” 1961, nr 11.

Andrzej Kossakowski, *Polski Film Animowany 1945–1974*, Wrocław 1977.

Mieczysław Porębski, *Uwagi o genezie twórczości filmowej Borowczyka i Lenicy*,  
„Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4.

**Zbigniew Dłubak**

*Dłubak i Grupa 55*, red. J. Zagrodzki, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003  
(kat. wyst.).

Zbigniew Dłubak, *Czy istnieje fotografia abstrakcyjna? III. Abstrakcja a dokum-  
entalność*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 438–439.

Tenże, *Drogi poszukiwań*, „Fotografia” 1956, nr 11.

Tenże, *Na marginesie IV Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki*, „Fotografia”  
1954, nr 7, s. 5–6.

Tenże, *O dziedzicznych obciążeniach naszej fotografiki*, „Fotografia” 1956,  
nr 8, s. 2–3.

Tenże, *O fotografice nowoczesnej i „awangardowości”*, „Fotografia” 1956,  
nr 10, s. 6–7.

Tenże, *O metaforze fotograficznej*, „Fotografia” 1957, nr 1, s. 2–3.

Tenże, *Patrząc na fotografie*, „Ty i Ja” 1963, nr 9.

Tenże, *Z katalogu wystawy*, „Fotografia” 1954, nr 6, s. 2–3.

Tenże, *Z rozmyślań o fotografice. Seria pierwsza*, „Świat Fotografii” 1948,  
nr 10, s. 2–3.

Adam Sobota, [tekst bez tytułu], [w:] *Dłubak. Przeciw stereotypom*,  
Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1993 (kat. wyst.).

*Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, koncepcja i redakcja: M. Ziółkowska,  
Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2013.

„*W fotografii czułem się, jakbym zaczął od początku*”. *Ze Zbigniewem Dłuba-  
kiem o latach 50. rozmawia Elżbieta Janicka* [w:] *Egzystencje. Polska foto-  
grafia awangardowa 2. połowy lat 50.*, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
Warszawa 2005, (kat. wyst.).

**Jan Lenica**

Krzysztof Jurecki, *O intermedialnej twórczości z lat 50. Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 19–20.

Andrzej Kossakowski, *Film animowany* [w:] *Historia Filmu Polskiego 1962–1967*, t. 5, red. J. Toeplitz.

**Jerzy Lewczyński**

Krzysztof Jurecki, *Aura fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, „Format” 1991, nr 3–4.

Tenże, *Czym jest fotografia w koncepcji Jerzego Lewczyńskiego. W odpowiedzi Jerzemu Buszy* [wstęp], [w:] *Fotografie. Jerzy Lewczyński*, Galeria FF, Łódź 1998, (kat. wyst.).

Tenże, *Nie tylko „Nysa”*, „Sztuka” 1991.

Tenże, *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”. Znaczenie dorobku twórczego Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, wyd. Kropka, Września 2005.

Tenże, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego* [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–1987*, Szczecin 1988 (wyd. ZPAF-u).

**Andrzej Pawłowski**

*Andrzej Pawłowski*, Galeria Krzysztofory, Kraków, grudzień 1964 (kat. wyst.).

*Andrzej Pawłowski 1925–1986*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2002 (kat. wyst.).

Krzysztof Jurecki, *Andrzej Pawłowski a tradycja Bauhausu*, „EXIT” 2000, nr 4.

**Marek Piasecki**

Krzysztof Jurecki, *Marek Piasecki (1935–2011) – okiełznać wszelką materię twórczą. Surrealizm, miniatury, reportaż* [w:] *Edukacja Plastyczna X. Fotografia. Prace Naukowe*, pod red. J. Piwowarskiego, Akademia im. J. Długosza, Częstochowa 2015.

Tenże, *Marek Piasecki. Fotografie, miniatury, reportaż*, „KF” 2009, nr 31, s. 86–92.

*Marek Piasecki. Fragile*, red. J. Kordjak-Piotrowska, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008 (kat. wyst.).

**Bronisław Schlabs**

Jerzy Busza, *Bronisław Schlabs – sztuka jako sposób życia*, „Fotografia” 1980.

- Krzysztof Jurecki, *Bronisław Schlabs z pogranicza malarstwa i fotografii* [w:] *Fotografia artystyczna na ziemiach zachodnich i północnych w latach 1945–1986*, Szczecin 1987 (wyd. ZPAF-u).
- Tenże, *Z pogranicza malarstwa i fotografii. Bronisław Schlabs*, BWA, Wrocław 1987 (kat. wyst.).

## Artykuły prasowe

- Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, tł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 290–302.
- Janusz Bogucki, *Awangarda czy akademizm*, „Życie Literackie” 1959, nr 402, s. 6.
- Tenże, *Obraz wewnętrzny, czyli na śladach nowej awangardy*, „Struktury” 1959, nr 6, s. 13.
- Tenże, *O fotografii martwej i żywej*, „Życie Literackie” 1956, nr 236, s. 11.
- Tenże, *Uwagi niefachowe*, „Fotografia” 1955, nr 7, s. 6–7.
- Tenże, *W 9 lat później*, „Przegląd Artystyczny” 1957, nr 11–12, s. 7.
- Tenże, *Zamiast recenzji z VI OWF*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 4.
- Urszula Czartoryska, *Jeszcze o wystawie*, „Fotografia” 1956, nr 9, s. 4–5.
- Taż, *O właściwie skierowane ambicje*, „Fotografia” 1959, nr 5.
- Taż, *W kręgu teorii Benjamina*, „Fotografia” 1981, nr 3–4.
- Lech Grabowski, *Nowoczesność pilnie poszukiwana*, „Fotografia” 1956, nr 10, s. 2–3.
- Tenże, *Umiejętność patrzenia. O IX Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki*, „Fotografia” 1960, nr 2, s. 4.
- Eduard Jaguer, *Crisis de l’objet*, „Życie Literackie” 1958, nr 316, s. 5.
- Krzysztof Jurecki, *Co pozostanie po awangardzie?*, „Format” 1992, nr 6–7.
- Tenże, *Fotografia awangardowa*, „Projekt” 1987, nr 1, s. 58–59.
- Tenże, *Fotografia i awangarda w Polsce do 1990 roku (cz. II). Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej lat 40. i 50.*, „EXIT” 1995, nr 4.
- Wojciech Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia” 1958, nr 9, s. 425–426.
- Weronika Kobylińska-Bunsch, *Mapa polskiej fotografii awangardowej w świetle archiwum Jerzego Lewczyńskiego*, Warszawa 2017.
- Lech Lechowicz, *Fotografia polska 20-lecia międzywojennego wobec „nowej fotografii” (cd)*, „Obscura” 1987, nr 7.
- Alfred Ligocki, *Antyfotografia*, „Fotografia” 1959, nr 9, s. 442–445.

- Tenże, *Dokąd zmierza fotografia artystyczna?*, „Fotografia” 1957, nr 9, s. 213–215.
- Tenże, *Rozwieść fotografię artystyczną z fotografią*, „Fotografia” 1958, nr 11, s. 523–527.
- Zbigniew Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia” 1960, nr 3, s. 75–76.
- László Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, „Film artystyczny” 1937, nr 1.
- Julian Przyboś, *Wnioski i propozycje*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 43, s. 3.
- Hanna Ptaszkowska, *Dobre malarstwo i art fiction. III Ogólnopolska wystawa*, „Struktury” 1959, nr 6, s. 15.
- Pierre Restany, *Sztuka nowoczesna – międzynarodowy język liryzmu i irracjonalizmu*, „Przegląd Artystyczny” 1960, nr 2–3, s. 21.
- Marian Szulc, *Fotografia subiektywna*, „Fotografia” 1958, nr 1.
- Antoni Wiczorek, *O nowoczesności w fotografice*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1930, nr 130.
- Aleksander Wojciechowski, *Sztuka zaangażowana*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 1, s. 5.

## Dokumenty

- Listy Jerzego Lewczyńskiego z lat 1957–1962 do Bronisława Schlabsa i Zdzisława Beksińskiego, kserokopie.
- Listy Bronisława Schlabsa z lat 1957–1960 do Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Ottona Steinerta, Edwarda Steichena, kserokopie w archiwum K. Jureckiego.

## Źródła internetowe

- Krzysztof Jurecki, *Historia fotografii polskiej do roku 1990* [online], [culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990](http://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990), dostęp: 20.04.2017.
- Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Czasopisma fotograficzne jako narracje o fotografii*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 1 [online], [widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/19/33](http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/19/33), dostęp: 20.11.2013.

Summary of the doctoral dissertation

Krzysztof Jurecki

**The Continuers of the Tradition of the Great Avant-Garde  
in Polish Photography in the second half of the 50s.  
Borderlands of Painting, Graphic Arts and Experimental Film**

Supervisor dr hab. Maria Hussakowska

The work consists of four chapters. It presents the Polish avant-garde photography of the second half of the 1950s, developing until the early 1960s in relation to painting, graphic and experimental film. In the first chapter entitled *Avant-garde, modernism and postmodernism. The theoretical and philosophical contexts of Polish modernist photography after World War II* I outline the general assumptions of modernist, avant-garde and postmodern art and present the situation in Polish avant-garde photography at the end of the 1940s and in the second half of the 1950s. In chapter two *Polish photographic criticism of the problem of avant-garde, modernity and metaphor in the second half of the 1950s* I analyze the most important Polish critics' texts on modernity, including reportage and avant-garde (Urszula Czartoryska, Janusz Bogucki, Wiesław Borowski), revealing the polarization of their views in relation to reportage and avant-garde. In chapter three, *Theoretical thought and self-commentary* I present the artistic commentary of the most important avant-garde authors who are the subject of my analysis: Zbigniew Dłubak and Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs and Andrzej Pawłowski in order to reconstruct their state of artistic consciousness. I devote a special place to the text of Beksiński's *The Crisis in Photography and the Perspectives for its Overcoming*, because it is very important not only for Polish photography of that time, but also for the theory of world photography of this period.

Chapter four *Praxis* is an essential part of my dissertation, because artistic practice dominated the considerations in the field of photography theory. I present in detail the work of such photographers and artists as: Zdzisław Beksiński in the context of classical photographic surrealism, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs in relation to the painting of matter and graphic arts, Zbigniew Dłubak in relation to the photographic document and his own literary attempts, Andrzej Pawłowski in reference to the Bauhaus tradition Marek Piasecki on surrealism, and Jan Lenica and Walerian Borowczyk, active in the circle avant-garde film. The aim of my the work is to reconstruct a specific artistic field of Polish art with avant-garde photography that was not appreciated at that time, which had significant achievements. The most important, in my interpretation, is the activity of an informal group operating in the composition of: Beksiński, Lewczyński and Schlabs, who were the organizers of the underground show called *Antiphtography*. I analyze their relationship with the international movement of “subjective photography” animated in Germany by Otto Steinert. Polish artists, in particular Beksiński and Lewczyński, represented a more radical attitude than was assumed by the exhibitions organized by Steinert in Germany and his theoretical program. In *Conclusion*, I summarized my reflections, in a general way referring to some contemporary photographic theories.



# Indeks osób

Indeks nie dotyczy bibliografii oraz nazwisk tłumaczy

## A

Adams Ansel 158, 167  
Adorno Theodor W. 13, 16–18,  
23, 27, 28, 80, 129  
Agam Yaacov 201, 208, 212  
Albers Josef 196  
Alloway Lawrence 180  
Andre Carl 185  
Apollinaire Guillaume 11  
Arbus Diane 88, 144, 191  
a.r., grupa 31, 39, 43, 54, 213  
Arnheim Rudolf 53  
Artaud Antonin 16, 25  
Arystoteles 73  
Atget Eugène 53, 116, 136, 185

## B

Balázs Béla 218  
Baldessari John 125  
Banach Wiesław 104  
Baran Bogdan 14  
Baranowicz Zofia 64  
Barthes Roland 16, 25, 74, 83,  
123, 237, 250, 251  
Battock George 68  
Baturó Inez 8, 105, 153  
Baudelaire Charles Pierre 12,  
13, 16–18, 23, 52, 109, 207,  
225  
Baudrillard Jean 15, 134  
Bauhaus 15, 29, 30, 39, 55, 67,  
81, 83, 120, 136, 195–197,  
204–206, 208, 211, 212,  
214–217, 221, 237  
Bauman Zygmunt 15, 24, 25  
Bayer Herbert 167, 216

Bazin André 191, 251  
Becherowie, Bernd i Hilla 115,  
116, 125, 185, 186, 191  
Beksiński Zdzisław 7, 8, 26, 36,  
40–44, 65, 71, 75–81, 83,  
84, 88, 93–104, 107–110,  
113–136, 140, 141, 144, 147,  
148, 150, 152, 160, 163, 164,  
170, 172–178, 194, 228, 243,  
244, 248, 250, 272  
Bell Daniel 18  
Bellmer Hans 102, 107–109,  
111, 112, 234, 235, 244  
Belting Hans 27, 246  
Benjamin Walter 16, 22, 23, 25,  
32, 52, 98, 128, 180, 193, 194  
Bergson Henri 218  
Berlewi Henryk 43  
Berman Mieczysław 249  
Bertillon Alphonse 123  
Beuys Joseph 128, 222, 247  
Białoszewski Miron 38, 191,  
224, 243  
Bieńkowski Zbigniew 107  
Black Max 73  
Blanc Peter 157  
Blok, grupa 31, 43, 213  
Bogucki Janusz 8, 35, 36,  
39–43, 45, 46, 49–51, 56, 57,  
59, 60, 63, 64, 97, 160, 178,  
208, 244  
Bogusz Marian 30, 37, 38, 41,  
43, 81, 191, 249  
Bohdziewicz Antoni 208  
Boiffard Jacques-André 109, 224  
Bojko Szymon 197

Boltanski Christan 123, 125,  
126, 128  
Borges Jorge Luis 130  
Borowczyk Walerian 8, 50, 116,  
178–184, 202, 248  
Borowski Wiesław 30, 41, 42  
Borowski Włodzimierz 41, 42  
Borzym Stanisław 221  
Bosch Hieronim (właśc.  
Jheronimus Bosch) 225  
Boss-Gosławski Julian 42  
Bourdieu Pierre 251  
Bourke-White Margaret 47  
Brandt Bill 47, 141, 166  
Brassaï 123  
Brauner Victor 225  
Bredendieck Hin 196  
Breton André 11, 13, 16, 19,  
101, 108–110, 123, 184,  
223–226, 231, 237, 239, 240,  
245  
Breuer Leo 213  
Brock Bazon 61  
Bruguière Francis Joseph 141  
Bruszewski Wojciech 250  
Bryl Mariusz 235  
Brzeska Henrietta 166  
Brzeski Janusz Maria 38, 77, 78  
Brzękowski Jan 31, 72  
Brzozowski Tadeusz 41  
Bullock Wynn 167  
Bułhak Jan 42, 51, 58–60, 70,  
88, 96, 113, 136  
Buñuel Luis 181, 223  
Burchartz Max 237  
Burden Chris 102, 115

Bürger Peter 13, 16, 17, 22, 23,  
250  
Burgin Victor 125  
Burnham Jack W. 214  
Butor Michel 115

**C**

Cage John 45  
Calder Alexander 204, 206, 208,  
212, 214  
Callahan Harry 157, 158, 167  
Camus Albert 191  
Capa Cornell 37  
Capa Robert 47  
Caponigro Paul 165  
Carroll Lewis 105, 107  
Cartier-Bresson Henri 47, 49,  
59, 74, 89, 166, 167, 187  
Cassirer Ernst 48  
Catherineau Roger 174  
Chandler John 45  
Chappell Walter 165  
Chargesheimer Karl Heinz 202  
Charlesworth Sarah 125  
Chomette Henri 211  
Christian Christer 165  
Chwistek Leon 31, 193, 221  
Cieśliewicz Roman 37  
Coburn Alvin Langdon 114, 158  
Cocteau Jean 141  
Cohen Felice 235  
Coke Deren van 58  
Coleman A.D. 61  
Conrad Joseph 188  
Cooper Thomas 67, 216  
Cordier Pierre 153, 157, 228  
Cornell Joseph 235, 245  
Crevel René 224  
Cricot 2, teatr 207  
Crimp Douglas 25  
Curtis David 218  
Cwenarski Waldemar 38  
Czartoryska Urszula 7, 8, 23, 51,  
52, 57, 58, 63, 64, 94, 95, 105,  
113, 130, 152, 158, 180–183,  
186, 191, 197, 198, 207, 208,  
215, 222, 223, 239, 243  
Czerniak Stanisław 134  
Czopik Jan 135

**D**

Daguerre Louis Jacques 52, 165,  
168, 226  
Dalí Salvador 77, 101, 123, 135,  
140, 174, 181, 184, 235  
Danilczyk Leszek 197, 202  
Daval Jean-Luc 58  
Dąbrowska-Zydróż Jolanta 245  
Dederko Witold 177  
Delacroix Eugène 16, 52  
Delaperrière Maria 24  
Deleuze Gilles 26, 27  
Delft Jan Vermeer van 80  
Dennis, Landt i Lisl 37  
Deren Maya 234  
Derrida Jacques 16, 25  
De Sika Vittorio 140  
Didi-Huberman Georges 27  
Dźubak Zbigniew 8, 29, 30, 37,  
38, 42, 46, 49–51, 55–57, 59,  
62, 64, 65, 67–75, 88, 168,  
169, 184–193, 196, 197, 243,  
247–249  
Doesburg Theo van 213, 218  
Doisneau Robert 47, 166  
Dominguez Oscar 235  
Dostojewski Fiodor 12  
Dratteln Doris von 128  
Droste Magdalena 120, 195,  
196  
Dubuffet Jean 160, 163  
Duchamp Marcel 14, 25, 27,  
105, 116, 148, 208  
Dufek Antonin 153  
Dufrene François 140  
Duncan David Douglas 48  
Durand Gilbert 134  
Dutkiewicz Józef Edward 235,  
239  
Dziamski Grzegorz 14, 15, 17,  
19, 23, 27, 68, 125, 126  
Dzieduszycki Antoni 42

**E**

Eco Umberto 23, 26  
Eggeling Viking 182  
Eisenstein Sergiej 116, 119, 213  
Eisenwerth (właśc. J.A. Schmoll)  
166

Elgas-Markiewicz Irena 60  
El Greco 110  
Elkins James 251  
Éluard Paul 108, 224, 226, 234  
Ernst Max 44, 153, 184, 198,  
223, 235  
Eskildsen Ute 90, 166  
Evans Walker 191  
Ewing William A. 8

**F**

f. 173  
f/64, grupa 157, 165  
Faber Monika 105  
Facchetti Paul 166  
Fangor Wojciech 147, 195, 196  
Farm Security  
Administration 47, 136, 191  
Fautrier Jean 160, 163  
Feist Werner David 120  
Ferro 150  
Filip IV Habsburg 193  
Fisher Stanley 150  
Fontana Lucio 196  
Foote Nancy 115, 116  
Foster Hal 19, 26  
Fotoform, grupa 113, 158, 165,  
166, 174–177  
Fotoklub Polski 42, 44, 54  
Foucault Michel 27, 28, 224  
Fowlie Wallace 19, 225, 231  
Franczak Ewa 105  
Franke Herbert W. 158  
Frank Robert 144, 191  
Friedlander Lee 116, 144, 191  
Frizot Michel 58  
Fukuyama Francis 23

**G**

Gablik Suzi 88  
Gabo Naum 198, 201, 208, 213,  
214  
Gadamer Hans-Georg 72  
Gadman Sam 150  
Gadzalski Marian 169  
Galeria Denise René 43, 212  
Galeria Krzywe Koło 40, 43, 44,  
81, 95, 102, 184, 191, 192,  
248, 249

Gałązka Ewa 248  
 Garztecki Juliusz 94  
 Gasset José Ortega y 12  
 Gatermann Heinz 172  
 Gaudi Antonio 123  
 Gazda Grzegorz 14  
 Gernsheim Alison i Helmut 58  
 Gibson Ralph 144  
 Giedion Siegfried 180  
 Gieraltowski Krzysztof 98  
 Gierek Edward 115  
 Giżycki Marcin 14, 15, 28  
 Gogh Vincent Willem van 193, 213  
 Goldin Nan 108  
 Goll Ivan 218  
 Gostomski Zbigniew 196  
 Grabowski Lech 48, 51, 54, 60, 62, 63, 95  
 Grabska Elżbieta 193  
 Gräff Werner 53  
 Graham Dan 125  
 Greenberg Clement 20, 21, 35, 55, 68, 147, 212, 251  
 Grierson John 84  
 Grochowicz Edward 169  
 Gropius Walter 213, 221  
 Grosz George 198  
 Grottger Artur 164  
 Grundberg Andy 141  
 Grünewald Matthias 107  
 Grupa 55 30, 35, 38, 43, 65, 70, 110, 186, 192  
 Grupa Krakowska 31, 35, 36, 38, 97, 110, 113, 154, 197, 198, 201, 222, 235, 240  
 Guattari Félix 26, 27  
 Gumpert Lynn 126, 129  
 Gwóźdź Andrzej 218

## H

Haake Michał 163  
 Haas Ernst 48  
 Habermas Jürgen 13, 15–17, 23, 24, 27, 28, 40  
 Hains Raymond 45, 140  
 Hajek-Halke Heinz 153, 157, 158, 165, 174, 202  
 Hamilton Richard 180, 181

Hammar skjöld Hans 157  
 Hansen Oskar 196  
 Hardy Bert 48, 166  
 Hartmann Sadakichi 37, 165  
 Hartung Hans 240  
 Hartwig Edward 29, 104, 169, 177  
 Hasior Władysław 240  
 Hassan Ihab 151  
 Hassenpflug Gustav 196  
 Hausmann Raoul 53, 167, 214, 218  
 Heartfield John 198  
 Heidegger Martin 26, 28  
 Heidersberger Heinrich 158, 202  
 Hein Birgit 182  
 Held Heinz 96, 172, 173, 175  
 Helman Alicja 116  
 Henderson Nigel 179  
 Hermanowicz Henryk 104  
 Herzogenrath Wulf 185, 214  
 Heyne R. 147  
 Hiller Karol 38, 62, 64, 153, 174, 204, 226, 228–230  
 Hill Paul 67, 216  
 Hine Lewisa W. 136  
 Hirschfeld Mack Ludwig 211  
 Hlaváč Ladovít 47, 48  
 Höch Hannah 198  
 Hoepffner Marta 114, 202  
 Holzer Jenny 125  
 Holzman Marek 62  
 Honnef Klaus 61  
 Horkheimer Max 13, 27, 28  
 Hudeček František 153  
 Hudon Wiesław 169  
 Hugnet Georges 123  
 Hussakowska Maria 8, 222  
 Huysen Andreas 24

## I

Invernizzi Gabriele 26  
 Irzykowski Karol 211  
 Itten Johannes 205

## J

Jäger Gottfried 158, 201, 202  
 Jaguer Édouard 44

Jakimowicz Andrzej 30  
 Janicka Elżbieta 70, 71  
 Janicka Krystyna 101, 109, 224, 234, 237  
 Janik Piotr 96, 172, 175, 176  
 Jarema Maria 163, 201, 202  
 Jarochoński Konstanty 186  
 Jarosińska Irena 50, 72, 186, 187, 192  
 Jedliński Jaromir 247  
 Jeleński Konstanty A. 108, 109  
 Johns Jasper 44, 148, 150  
 Jurecka Mariola 36, 46  
 Jurecki Krzysztof 29, 43, 83, 84, 94, 95, 113, 140, 158, 160, 247–249, 252  
 Juszkiewicz Piotr 36, 235

## K

Kaden Henryk 84, 86, 152  
 Kafka Franz 32, 80, 130  
 Kalinowski Horst Egon 235  
 Kandinski Wasilij 195  
 Kaniowski Andrzej M. 17, 28  
 Kant Immanuel 20, 28, 73  
 Kantor Tadeusz 29, 30, 46, 110, 113, 128, 163, 198, 207, 240  
 Karginow German 30  
 Kartezjusz 44  
 Keetman Peter 165, 174, 202  
 Kemp Wolfgang 37, 46, 53, 61, 89, 158  
 Kepes György 30, 67, 157, 202, 205  
 Kertész André 211  
 Kępińska Alicja 33, 71  
 Kiciński Wojciech 51, 53, 95  
 Kienholz Edward 128  
 Kierkegaard Soren Aabye 12  
 Kierzkowski Bronisław 42  
 Kiki de Montparnasse  
 (właśc. Alice Ernestine Prin) 234, 236  
 Kimura Hitoyasu 248  
 Kitowska-Lysiak Małgorzata 58  
 Klee Paul 80, 195, 205, 218  
 Klein William 167  
 Klein Yves 198  
 Kline Franz 154

- Kluszczyński Ryszard W. 14, 23, 179, 182, 211  
 Kłucis Gustaw 39  
 Kobro Katarzyna 43, 72, 250  
 Kocjančič Peter 174  
 Kooning Willem de 154, 157  
 Koons Jeff 75, 107  
 Kordjak-Piotrowska Joanna 222, 248  
 Kosidowski Jan 51  
 Kossakowski Andrzej 178, 184  
 Kossakowski Eustachy 186  
 Kostelanetz Richard 119, 194, 206, 213, 214, 222  
 Kostyrko Teresa 14  
 Kotula Adam 196, 205, 212  
 Kowalska Bożena 38  
 Kowalski Grzegorz 196  
 Kowalski Tadeusz 183  
 Krakowski Piotr 148, 196, 205, 212  
 Kramer Hilton 18  
 Krasiński Edward 244  
 Krauss Rolf H. 147  
 Krauss Rosalind 109, 151, 194  
 Krenz Kurt 120  
 Kriebel Sabine T. 251  
 Krims Les 158  
 Krukowska Halina 105  
 Krupiński Janusz 86  
 Krzywobłocki Aleksander 38, 102, 105, 211, 239, 249  
 Kucharski Marian 169  
 Kuczyńska Alicja 19  
 Kuderowicz Zbigniew 48  
 Kuleszow Lew 116  
 Kuneš Aleš 108  
 Kunka Lech 42  
 Kurek Jalu 72  
 Kwiatkowski-Blum Gerard Jürgen 195  
 Kwiek Paweł 250
- L**  
 Lacan Jacques 26, 123  
 Lachowicz Andrzej 192  
 Lange Dorothea 47, 89  
 Lang Lothar 195  
 Laughlin Clarence John 141  
 Lauterwasser Siegfried 165
- Lautréamont Comte de 12, 225  
 Lebel Jean-Jacques 62, 150  
 Lebenstein Jan 41, 228, 240  
 Lech Andrzej Jerzy 192  
 Lechowicz Lech 7, 54, 56, 61, 68, 123, 208, 216–218, 221, 224, 234  
 Le Corbusier (właśc. Charles-Édouard Jeanneret-Gris) 186  
 Leismann Burkhard 12  
 Lenica Alfred 163  
 Lenica Jan 8, 30, 37, 116, 178, 179, 181–184, 202, 248  
 Lerski Helmar 53, 98, 101, 173  
 Leśniak Andrzej 246  
 Leśniak Kamila 58  
 Leśniewska Anna Maria 195  
 Levine Sherrie 125  
 Lewczyński Jerzy 7, 8, 43, 44, 74, 77–84, 93–96, 102, 109, 114, 115, 119, 120, 125, 132, 135–148, 150, 151, 160, 169, 170, 172, 173, 175–177, 194, 241, 243, 247, 248  
 Ligocki Alfred 50, 51, 54, 56, 58, 59, 95, 96, 115, 147  
 Lippard Lucy 45, 140, 148, 150, 180, 235  
 Lissitzky El 64, 198  
 List Herbert 105, 166, 167  
 Longo Robert 125  
 Lotte Jacobi 202  
 Ludwiński Jerzy 43  
 Lukács György 12, 13, 23, 31, 32  
 Lyons Nathan 157  
 Lyotard Jean-François 15, 19, 20, 23, 25, 26, 28
- Ł**  
 Łagocki Zbigniew 61, 168, 244  
 Ławrientiew Aleksander 22  
 Łuczak Dorota 158
- M**  
 Macek Václav 248  
 Maciejko Tadeusz 83, 136  
 Magnum agencja 46–48, 144, 176  
 Magritte René 61, 104, 224, 235, 239
- Majewski Piotr 160  
 Makowiecki Wojciech 160  
 Makowski Krzysztof 83, 94  
 Makowski Zbigniew 36  
 Malczewski Jacek 37, 164  
 Malewicz Kazimierz 22, 35, 43, 79, 194, 195, 205, 206  
 Malina Frank M. 201, 212  
 Malinowski Jerzy 22, 105, 222  
 Mallarmé Stéphane 226  
 Mann Tomasz 80, 130  
 Man Ray 29, 44, 62, 67, 104, 107, 144, 152, 158, 167, 197, 198, 216, 230, 231, 235, 236  
 Mapplethorpe Robert 108  
 Marey Étienne-Jules 178, 179, 180, 181  
 Marino Adriano 74  
 Martin André 183  
 Masson André 235  
 Matejko Jan 164  
 McCarthy-Gauss Kathleen 141  
 McCullin Donald 48  
 Mele Salvatore 134  
 Méliès Georges 183  
 Messenger Annette 125, 126  
 Metken G. 128  
 Meyer-Bergner Lena 195  
 Michalik Bożena 63, 152, 176, 249  
 Michals Duane 141  
 Michał Anioł (wł. Michelangelo) 213  
 Mikołajczyk Antoni 195, 216, 250  
 Mikulski Kazimierz 29  
 Miller Lee 234  
 Moholy-Nagy László 22, 29, 30, 41, 53, 59, 71, 77, 107, 119, 136, 144, 147, 152, 157, 158, 167, 175, 180, 194–198, 201, 204–208, 210–223, 239  
 Moholy-Nagy Lucia 216  
 Moholy-Nagy Sibyl 205, 206, 211, 216  
 Mondrian Piet 22, 79, 195, 205, 213  
 Moore Henry 130  
 Morawska Hanna 16, 193  
 Morawski Stefan 7, 11, 14, 15, 23, 27, 72, 75, 80, 135, 247

Morel Henryk 196  
 Morin Edgar 191, 237, 251  
 Mrázková Daniela 47  
 Mroszczak Józef 61, 62  
 Mróz Daniel 37  
 Müller-Pohle Andreas 61  
 Murawska Ludmiła 243  
 Muybridge Eadweard 181, 186  
 Mystkowski Paweł 177

**N**

Natalia LL (właśc. Natalia Lach-Lachowicz) 192  
 Nechvatal Joseph 201  
 Nerval Gérard de 234  
 Neusüss Floris Michael 147, 208  
 New Bauhaus 157, 204  
 Newhall Beaumont 37, 46, 136, 157, 165, 216  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 12, 26, 28, 79  
 Nikifor (właśc. Epifaniusz Drowniak) 243  
 Nitosińska Mariella 218  
 Nowakowski Witold 8  
 Nowak Waclaw 244  
 Nowosielski Jerzy 110  
 Nurzyński Antoni 202, 211  
 Nycz Ryszard 15, 20, 23, 28, 194

**O**

Obrąpalska Fortunata 29, 49, 50, 70, 151, 153, 177  
 Obrąpalski Zygmunt 151  
 Ojrzyński Jacek 113  
 Okołowicz Stefan 105  
 Olek Jerzy 94, 95, 147  
 Orlan 102  
 Orłowski Hubert 52, 98  
 Orsi Arrigo 157  
 Osęka Andrzej 36  
 Ostaszewski Jacek 116  
 Ozenfant Amédée 180

**P**

Paalen Wolfgang 235  
 Page Homer 89  
 Paolozzi Eduardo 179  
 Passeron René 104

Pawek Karl 46, 58, 59, 89, 90, 168, 175  
 Pawłowski Andrzej 8, 29, 50, 63, 78, 86, 87, 93, 94, 141, 183, 194, 197–209, 211, 214, 215, 217, 221, 222, 228, 240, 243, 248

Pazovski Karl 170  
 Pazura Stanisław 19  
 Peiper Tadeusz 72, 211  
 Peirce Charles 251  
 Peters Stanisław 53  
 Pevsner Antoine 198, 213  
 Phases, grupa 44, 182, 245  
 Piasecki Marek 8, 36, 40–42, 63, 65, 77, 93, 107, 150, 153, 154, 163, 202, 222–228, 230–233, 235, 237–248

Picasso Pablo 148, 184  
 Pierściński Paweł 169  
 Pierzgański Ireneusz 240  
 Piotrowski Piotr 21, 35, 64, 235  
 Platon 234  
 Plewiński Wojciech 49, 244  
 Podsadecki Kazimierz 38  
 Podwórko, grupa 43, 63, 176, 249

Poe Edgar Allan 226  
 Pollock Jackson 154, 157  
 Porębski Mieczysław 7, 22, 31, 46, 182, 184, 222  
 Povolný František 107, 153  
 Praesens, grupa 31, 43, 213  
 Prince Richard 125  
 Przyborek Grzegorz 102  
 Przyboś Julian 31, 39, 43, 55, 64, 72

Przybyszewski Stanisław 79  
 Ptaszkowska Anka (właśc. Hanna) 41  
 Puchalski Włodzimierz 49, 60  
 Pudowkin Wsiewołod 116, 119, 173

**R**

R-55 grupa 38  
 Rauschenberg Robert 25, 44, 115, 128, 181, 245  
 Read Herbert 213, 221, 223

Reinhardt Ed 148  
 Rejewitz Wolfwang 165  
 Rembrandt (właśc. Rembrandt Harmensz van Rijn) 213  
 Renard Delphine 125  
 Renger-Patzsch Albert 53, 165  
 Restany Pierre 44, 45, 239  
 Richter Hans 14  
 Ricoeur Paul 72, 73  
 Rigaut Jacques 224  
 Rilke Reiner Maria 10  
 Rimbaud Arthur 12, 21, 226  
 Robakowski Józef 169, 182, 250  
 Robbe-Grillet Alain 115  
 Roberts P. 48  
 Robinson Henry Peach 37  
 Rodczenko Aleksander 22, 30, 53, 64, 98, 151, 211  
 Rodger George 47  
 Rogers Brett 84  
 Rolke Tadeusz 60, 241  
 Rorty Richard 25, 28  
 Rose Barbara 148  
 Rosenberg Bernard 20  
 Rosenblum Naomi 8, 59, 105, 153, 185  
 Rosler Martha 125  
 Rotella Mimmo 45, 140  
 Rothstein Arthur 47  
 Rouillé André 42, 125, 250  
 Różycki Andrzej 169, 171, 250  
 Ruscha Ed 115  
 Ruttmann Walter 182, 211  
 Rycerska Jolanta 97  
 Rydet Zofia 7, 43, 58, 140, 149, 169, 241

**S**

Sade Markiz de (właśc. Donatien-Alphonse-François de Sade) 108, 150, 226, 235  
 Saint Phalle Niki de 235  
 Saint-Simon Claude Henri 11  
 Samaras Lucas 115  
 Sander August 89, 136  
 Santi Rafael (właśc. Raffaello Santi) 213  
 Sarraute Nathalie 115  
 Sartre Jean-Paul 98, 191, 224

- Sauerland Karol 17, 18, 52  
 Saura Antonio 129  
 Schad Christian 215, 216  
 Scharf Aaron 58, 157, 226  
 Schlabs Bronisław 7, 36, 42–44, 63–65, 77–81, 83–85, 93–97, 101, 102, 109, 110, 113–116, 119, 130, 132, 136, 140, 141, 148, 150–164, 170, 172–177, 228, 248  
 Schlemmer Oscar 206, 239  
 Schneede Uwe M. 125, 126  
 Schneiders Toni 165  
 Schöffner Nicolas 201  
 Schulz Bruno 62  
 Schwarz Arturo 231  
 Schwerdtfeger Kurt 211  
 Schwitters Kurt 140, 160, 216, 245  
 Sedlmayr Hans 18, 19  
 Seligman Kurt 235  
 Sempoliński Leonard 29, 136, 185  
 Serrano Andres 108  
 Seymour-Chim David 47  
 Siegelaub Seth 115  
 Siemiński Wojciech 135  
 Siemiradzki Henryk 52  
 Siskind Aaron 154, 157, 158  
 Sitney P. Adams 179  
 Sławny Władysław 50, 186  
 Smith Henry Holmes 153  
 Smithson Alison 179  
 Smithson Peter 179  
 Smithson Robert 115  
 Smolik Przemysław 31  
 Snow Michael 123  
 Sobota Adam 8, 37, 94, 95, 120, 158, 166, 186, 194, 249  
 Sommer Frederick 141, 153  
 Sosnowski Kajetan 196  
 Soto Jesus Rafael 201, 212  
 ST-53 grupa 35, 38  
 Staniewski Zbigniew 169, 249  
 Stanisławski Ryszard 37, 72  
 Stankowski Anton 237  
 Starczewski Antoni 196  
 Stażewski Henryk 42, 43, 56, 72, 196  
 Stefański Stefan Zbigniew 98  
 Steichen Edward 37, 46–48, 88, 144, 158, 165, 168, 174  
 Steinert Otto 53, 88, 96, 97, 164–170, 172–177, 186, 202  
 Stein Gertruda 150  
 Stelzer Otto 58  
 Stieglitz Alfred 116, 164, 165  
 Strand Paul 53, 165  
 Strömholm Christer 166  
 Stryker Roy 47  
 Strzemiński Władysław 14, 31, 33, 35, 39, 43, 54–56, 64, 68, 72, 79, 187, 193, 201, 218, 221, 250  
 Styczyński Jan 60  
 Štyrský Jindřich 108, 150  
 Suchocki Wojciech 235  
 Sudre Jean-Pierre 153  
 Sumiński Tadeusz 169  
 Sunderland Jan 51  
 Szahaj Andrzej 17, 134  
 Szarkowski John 116, 144, 251  
 Szczuka Mieczysław 39, 55, 64, 86  
 Sztabiński Grzegorz 8, 33, 55  
 Szulc Marian 30, 53  
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 14
- Ś**  
 Świdziński Jan 182, 186
- T**  
 Taborska Agnieszka 123  
 Talbot William Henry Fox 226  
 Tapias Antonio 129  
 Tatlin Władimir Jewgrafowicz 64, 221  
 Tausk Peter 157  
 Tchórzewski Jerzy 41, 42  
 Telberg Val 141  
 Themerson Franciszka 78, 195, 250  
 Themerson Stefan 78, 119, 182, 195, 250  
 Timoszenko Siemion 116  
 Tinguely Jean 208, 212  
 Titmarsh Mark 134  
 Tomaszewski Henryk 148, 178, 184  
 Tomlin Bradley Walker 157  
 Turner Peter 157  
 Turowiczówna Joanna (Piasecka Joanna) 241, 244  
 Turowski Andrzej 14, 21, 22, 39, 64  
 Tzara Tristan 216
- U**  
 Uelsmann Jerry 141  
 Urbanowicz Andrzej 75
- V**  
 Vaché Jakub 224, 225  
 Vasarely Victor 201, 212  
 Villeglé Jacques de la 140  
 Vinci Leonardo da 234  
 Vitrac Roger 224
- W**  
 Wagner Ryszard 205, 217  
 Walter Zdzisław 169  
 Wański Tadeusz 60, 96, 192  
 Wardak Jerzy 169  
 Warhol Andy 27, 115, 128, 181, 221  
 Warsztat Formy Filmowej, grupa 182, 195, 218, 250  
 Waśko Ryszard 182, 250  
 Waškowski Mieczysław 202, 211  
 Ważyk Adam 108  
 Weaver Mike 58  
 Weber Max 27  
 Wegner Stefan 55  
 Welsch Wolfgang 15, 25, 135  
 Wesołowski Roman 113, 177  
 Wesselmann Tom 140  
 Weston Edward 53, 56, 147, 157, 165  
 White D.M. 20  
 White Minor 88, 157, 158, 164, 165, 167  
 Wieczorek Antoni 54  
 Wiertow Dziga 16, 77, 116, 119, 213, 237, 250  
 Wilczur Ewa 36  
 Wilson Sarah 234, 235

- Windstosser Ludwig 165  
 Winograd Garry 144  
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy  
 Witkiewicz) 38, 72, 105, 106  
 Wittkower Rudolf 134  
 Włodarczyk Wojciech 30  
 Wojciechowski Aleksander 37,  
 39, 63, 64  
 Wojnecki Stefan 61, 248  
 Wojtkiewicz Witold 37  
 Wollaston William 83  
 Wols (właśc. Alfred  
 Otto Wolfgang  
 Schultze-Battman) 107  
 Worringer Wilhelm 218
- Woźniakowski Jacek 241  
 Wróblewski Andrzej 36  
 Wyspiański Stanisław 234  
 Wyszynski Zbigniew 206–208,  
 211
- Z**
- Zagrodzki Janusz 228, 247  
 Załuska Natalia 222, 228, 241,  
 243, 246  
 Załuski Tomasz 180  
 Zamecznik Wojciech 50  
 Zamek, grupa 35, 38  
 Zborski Andrzej 169  
 Zeidler-Janiszewska Anna 24, 25
- Zero 61, grupa 148, 150, 169,  
 192, 248, 250  
 Zero, grupa 212  
 Ziemiński Jan 42  
 Ziółkowska Magdalena 62  
 Zjeżdżałka Ireneusz 83  
 Zürn Unica 102  
 Zychowicz Karolina 244  
 Zykmund Václav 104
- Ż**
- Żarnowerówna Teresa 64  
 Żmigrodzka Maria 105

**Kontynuatorzy tradycji Wielkiej Awangardy w fotografii polskiej  
w drugiej połowie lat 50. XX wieku.**

Pogranicza malarstwa, grafiki i filmu eksperymentalnego

**Tekst**

Krzysztof Jurecki

**Redakcja i korekta**

Anna Zygmantowska

**Projekt graficzny i skład**

Bogusław Nikonowicz  
nikostudio.pl

**Autor dziękuje:**

Ewelinie Lasocie,  
Piotrowi Dmochowskiemu,  
Wiesławowi Banachowi,  
Magdzie Dzieciolowskiej,  
Adeline Grolleau,  
Joannie Waśko,  
Annie Piontek,  
Maciejowi, Marcinowi  
i Markowi Pawłowskiemu,  
Cezaremu Pieczyńskiemu

© Copyright for the edition  
by Muzeum w Gliwicach, 2020

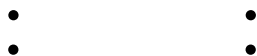
Wydanie pierwsze

Nakład: 300 egz.

ISBN 978-83-953910-6-4

**Wydawca:**

Muzeum w Gliwicach  
Dyrektor Grzegorz Krawczyk  
ul. Dolnych Wałów 8a, 44-100 Gliwice  
www.muzeum.gliwice.pl



czytelnia sztuki

[www.czytelniasztuki.pl](http://www.czytelniasztuki.pl)

Seria • Czytelnia Sztuki  
[www.czytelniasztuki.pl](http://www.czytelniasztuki.pl)

**Druk i oprawa:**

Drukarnia Biały Kruk Milewscy sp. j.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część niniejszej publikacji nie może być kopiowana lub przetwarzana w jakiegokolwiek formie i w jakikolwiek sposób, elektronicznie bądź mechanicznie, włączając fotokopie, nagrywanie lub inne nośniki informacji i bazy danych, bez uprzedniej pisemnej zgody autora i wydawcy.

**Fotografia na okładce:**

Zdzisław Beksiński, *Autoportret*, 1958,  
fotografia żelatynowo-srebrkowa,  
47,8 × 30,9 cm, Kolekcja Muzeum  
Narodowego we Wrocławiu