

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
msl.org.pl



ISBN 978-83-66696-09-9

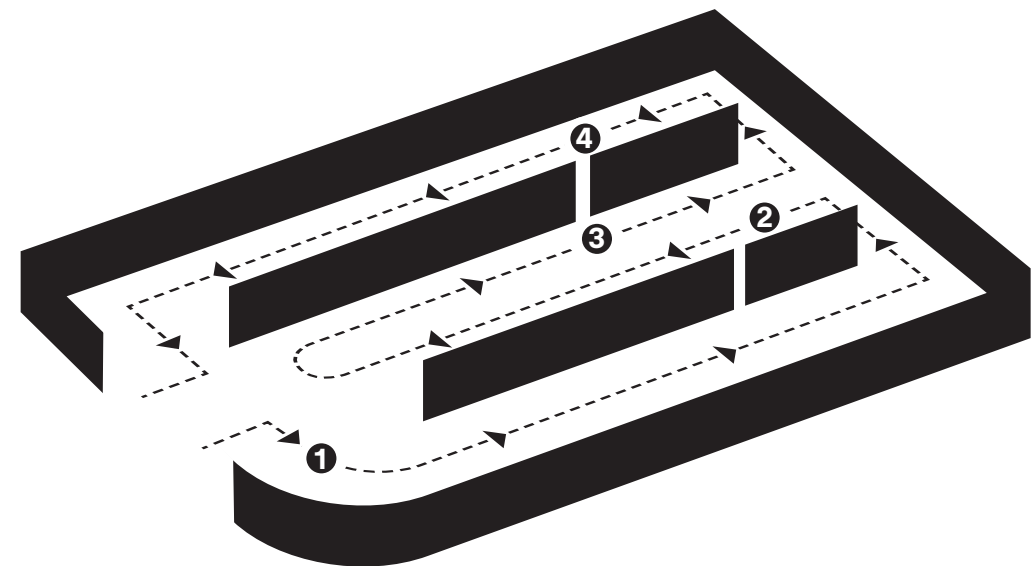
● Czuła uwaga ● Urszula Czarторыska wobec fotografii ● Tender Attention
● Urszula Czarторыska and Photography ● 28.05.–5.09.2021 ● Muzeum
Sztuki w Łodzi ● Ogrodowa 19 ● www.msl.org.pl

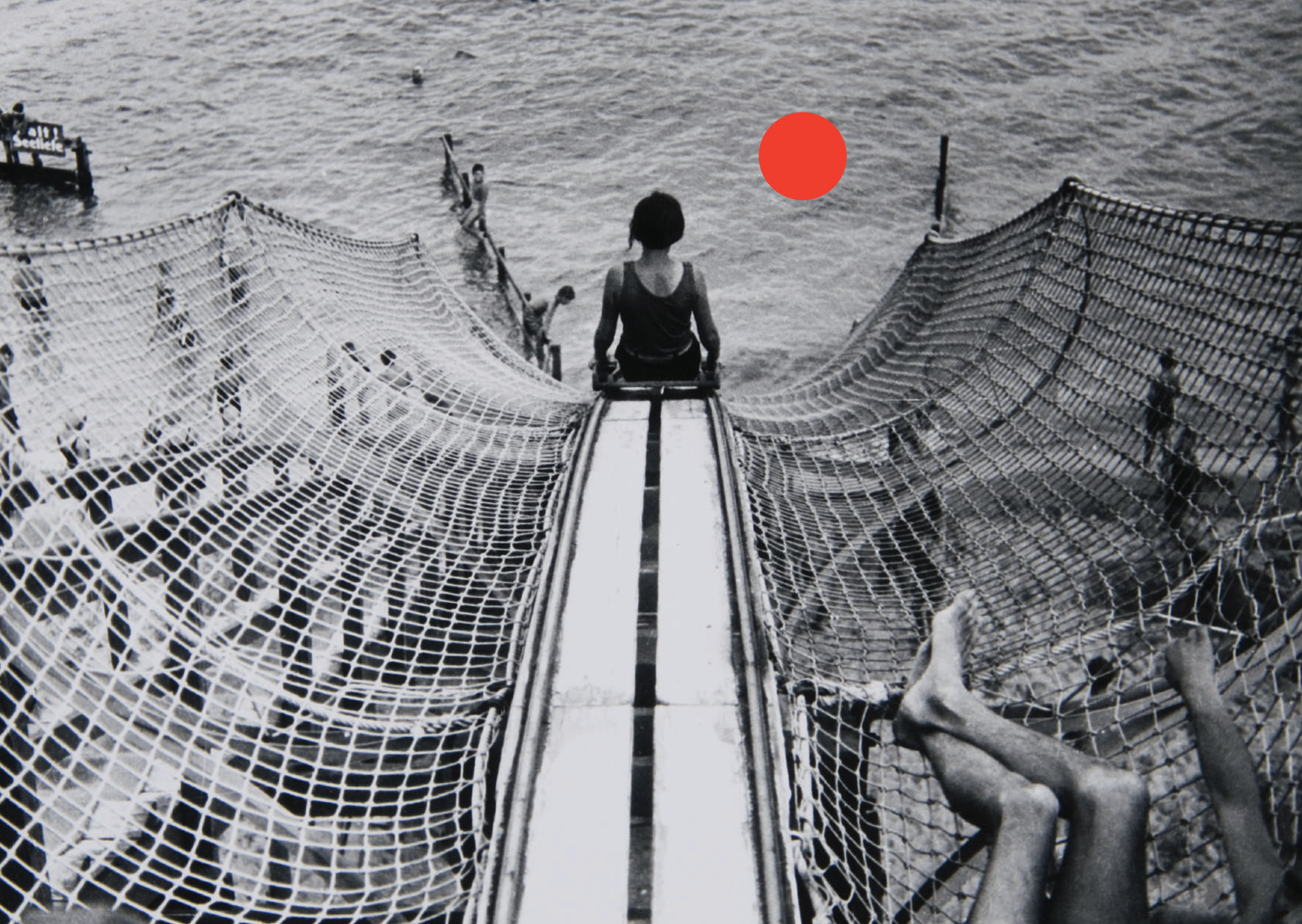
ms²

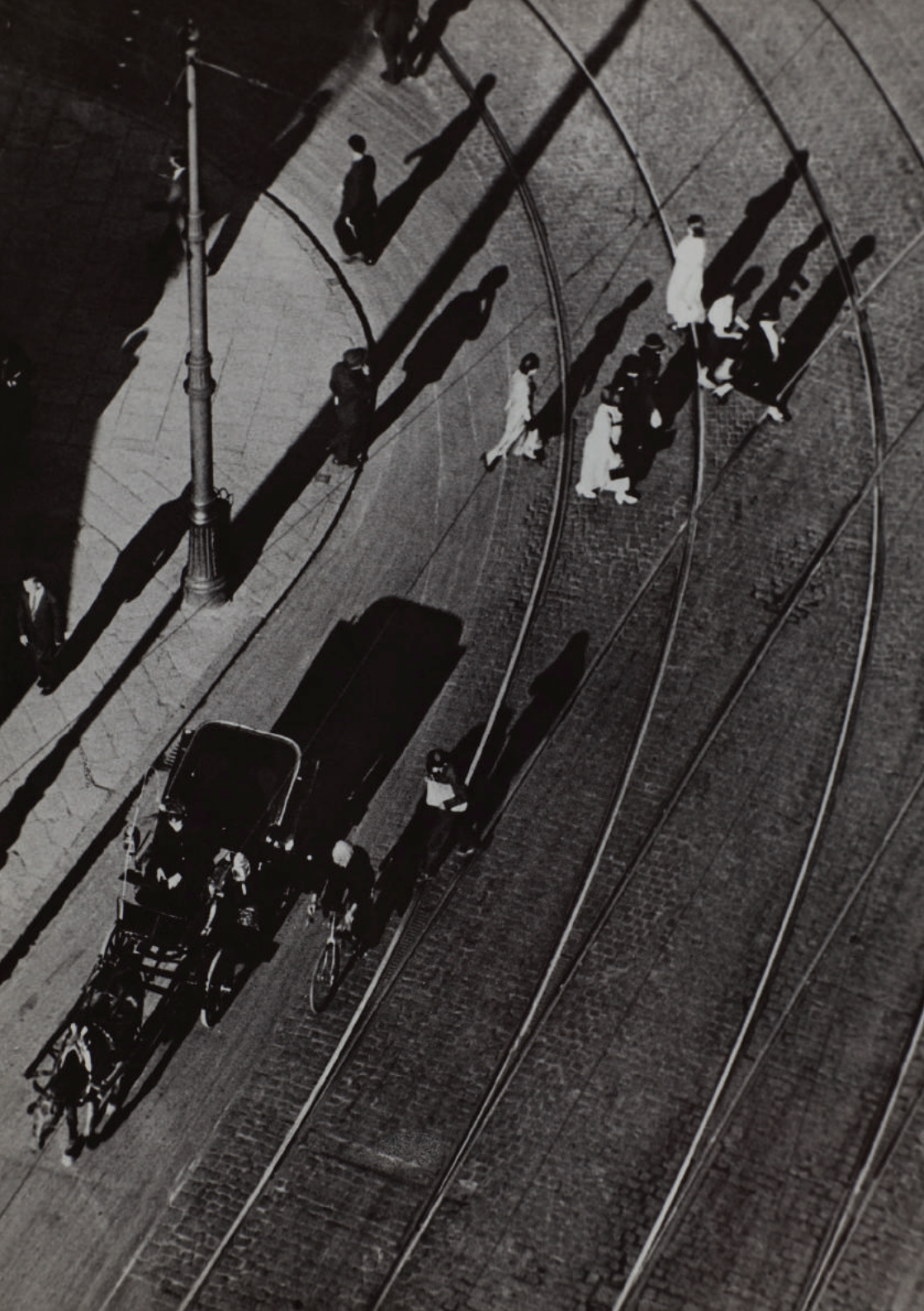


- Czuła uwaga.
Urszula Czarторыska wobec fotografii
- ❶ Fotografia zakwestionowana (13)
- ❷ Odkształcanie obrazów świata (19)
- ❸ Prywatne, superprywatne, antyprywatne (23)
- ❹ Punkty styczności ze światem (27)
- Urszula Czarторыska - biogram (31)

- Tender Attention.
Urszula Czarторыska and Photography
- ❶ Photography Contested (13)
- ❷ Reshaping Images of Reality (19)
- ❸ Private, Super-Private, Anti-Private (23)
- ❹ Points of Contact with the World (27)
- Urszula Czarторыska - Bio (31)







● Czuła uwaga.

Urszula Czarторыska wobec fotografii

Czuła uwaga jest rodzajem empatycznej postawy wobec świata. Wskazuje na wnikliwość, z jaką fotograf lub fotografka może obserwować rzeczywistość, i szacunek, z jakim podchodzi do bohatera. Wiąże się z czujnością, otwartością i zaangażowaniem. Dlatego też w praktyce fotograficznej oznacza podejście dalekie od poszukiwania wyłącznie efektownych kadrów. Pozwala natomiast stworzyć emocjonalny dialog między widzem, fotografem i bohaterem ● W kontekście budowania kolekcji czuła uwaga sygnalizuje postawę otwartą na nowe zjawiska – bystrą i krytyczną. Może być kojarzona z „pochylaniem się” nad fenomenami kultury i z podejściem dalekim od dogmatyczności. W taki sposób powstawał zbiór fotografii Muzeum Sztuki w Łodzi. Tworzono go z wyczuć pulsu współczesności, z głębokimi zrozumieniem dynamicznych przemian w obrębie kultury wizualnej, indywidualnych procesów twórczych, kluczowych momentów w historii fotografii i zmieniającej się roli tego medium ●

Przewodniczką po wystawie *Czuła uwaga* jest Urszula Czarторыska – kuratorka i krytyczka sztuki, której badania, teksty i ciekawość fotografii we wszystkich przejawach ukształtowały nie tylko kolekcję Muzeum, ale także całe pokolenia polskich artystów i artystek. Tytuł wystawy został zaczerpnięty z jej tekstu poświęconego fotografom agencji Magnum¹. Odnosi się bezpośrednio do reportażu humanistycznego w sztuce powojennej, choć można go interpretować w kontekście szerszej refleksji humanistycznej. Odpowiada również

● Tender Attention.

Urszula Czarторыska and Photography

Tender attention is an empathic attitude towards the world. One that points to an insightfulness that the photographer may observe reality with, and a respect that he or she has for their subject. This notion is bound up with alertness, openness, and involvement. Consequently, in photographic practice, it denotes an approach antithetical to simply chasing after eye-catching images. Instead, tender attention is an emotional dialogue between the viewer, the photographer, and the subject ● In the context of building a collection, tender attention signals an attitude that is open to new phenomena, one that is both keen and critical. It can be thought of as a work of “leaning over” cultural phenomena and the taking of non-dogmatic approach. The photographic collection of Muzeum Sztuki in Łódź was created in precisely such a way. Indeed, it was developed with a sense of the pulse of the contemporary, with a profound understanding of the dynamic changes taking place in the field of visual culture, individual creative processes, and pivotal moments in the history of photography ● The viewer is guided around the exhibition by Urszula Czarторыska – an art curator and critic whose research, writing, and curiosity for photography in all its manifestations have shaped not only the Muzeum Sztuki collection, but also generations of Polish artists. The show’s title, *Tender Attention*, is borrowed from her essay on the Magnum¹ photographers. It refers directly to humanistic reportage photography featured in post-war art, though it

charakterowi badań Czarторыjskiej. Pozwala zauważyć, że takie kategorie jak wrażliwość, czułość czy praca troski, nie są na nowo konstruowane, lecz ponownie odkrywane² ● Czarторыska miała formujący wpływ na charakter zbioru fotografii Muzeum, nie tworzyła go jednak sama. Od początku towarzyszył jej w pracy Grzegorz Musiał (1977–1984), a potem dołączyli Lech Lechowicz (1980–1996), Krzysztof Jurecki (1985–2005), Jolanta Ciesielska (1995–2001) i Agnieszka Skalska (1996–1997). Istotną rolę odegrały także decyzje ówczesnego dyrektora Ryszarda Stanisławskiego. Twórcy i twórczynie kolekcji starali się przedstawić pełne spektrum zjawisk ważnych dla fotografii w kontekście zarówno historycznym, jak i współczesnym. Punktem wyjścia stała się, zgodnie z profilem Muzeum, awangarda międzywojenna i jej powojenne kontynuacje. Równolegle jednak poszerzano zbiór o fotografie atelierowe, dokumentalne, reportażową fotografię humanistyczną czy prace piktoralistów. Uwzględniono także eksperymentalne prace filmowe i wideo. Ta świadoma decyzja, która miała doprowadzić do stworzenia kolekcji ukazującej fotografię w szerokim polu, oparta była na podstawach teoretycznych definiowanych przez Urszulę Czarторыską ● Czarторыska postrzegała fotografię jako złożone zjawisko artystyczno-społeczne i zwracała uwagę na kontekst, w którym poruszają się twórca i odbiorca. Zapytana w jednym z wywiadów o swoją metodę klasyfikowania fotografii odpowiedziała, że niechętnie mówi o systematyce, bo „zawsze można nią fotografię zdławić”³. Z innej perspektywy patrzy się przecież na fotografię prezentowaną

can also be interpreted in the context of a broader humanistic reflection. The title also corresponds with the nature of Czarторыska's research, allowing one to see how categories such as sensibility, tenderness, or care work, are not constructed anew, but rather rediscovered² ● While Czarторыska had a formative impact on the character of the Muzeum Sztuki photographic collection, she was not alone in building it. Accompanying her in that work from the very beginning was Grzegorz Musiał (1977–1984), and later she was joined by Lech Lechowicz (1980–1996), Krzysztof Jurecki (1985–2000), Jolanta Ciesielska (1995–2001) and Agnieszka Skalska (1996–1997). The decisions of the museum's director at the time, Ryszard Stanisławski, also played an important role. The auteurs of the collection sought to present the full range of phenomena important for photography, both historically and currently. The point of departure, according to Muzeum Sztuki's profile, was the pre-war avant-garde and its post-war continuations. At the same time, the collection was expanded with works representing genres such as studio photography, documentary photography, humanistic reportage, and pictorialism. Experimental film and video works were also included. Aiming to build a collection showing photography in the broadest of spectrums, the strategy was based on theoretical foundations laid by Urszula Czarторыska ● Czarторыska perceived photography as a complex artistic-social phenomenon and emphasized the context in which the auteur and recipient operate. Asked in an interview about her method of classifying photography, she replied that she was wary of

w amatorskich klubach, a z innej na reportaż drukowane w prasie, odmienna jest percepcja w muzeum i podczas konferencji badawczej. Jednocześnie Czarторыska wielokrotnie podkreślała, że wszystkie te układy wzajemnie na siebie wpływają i tylko spojrzenie na całokształt rozwoju medium pozwala na jego pełniejsze poznanie. Niemożliwe jest zrozumienie fotografii w oderwaniu od innych dziedzin kultury, np. sztuk wizualnych, filmu czy prasy (dziś dodalibyśmy także: Internetu i mediów społecznościowych). Dlatego szczególnie zajmowały ją pogranicza fotografii, „sojusze”, jakie zawiera ona z innymi dziedzinami życia: z reklamą, nauką, sztuką użytkową. Uważała, że tam dzieją się rzeczy najciekawsze, najwięcej mówiące o rozwoju medium. Już w swoich wczesnych tekstach Czarторыska umieszczała fotografię w obrębie badań historii sztuki i kulturoznawczych. Z dzisiejszej perspektywy nie jest to zaskakujące, jednak w latach 60. i 70., wśród polskich krytyków, było podejściem nowym ● Denerwowała ją powtarzalność, efekciarstwo, bezrefleksyjność. W tekście z 1976 roku, zatytułowanym *Fotografia jako porozumienie*, podkreślała rolę, jaką fotografowie i fotografki mogą odegrać w budowaniu świadomej refleksji na temat współczesnej kultury wizualnej: „Kompleksowe działanie uwrażliwiające widza, jak pokazy zestawów fotografii aktualnej i historycznej, profesjonalnej i amatorskiej, artystycznej i kiczowatej, wyrabiają samodzielność oceny środków masowego przekazu i masowej perswazji, w tym także i programu telewizyjnego”⁴. Z dzisiejszej perspektywy umiejętność krytycznego i analitycznego odbioru komunikatów

speaking about systematics because “it could always stifle photography.”³ You look from one perspective at photography presented at an enthusiast club and from another at a photo essay featured in a newspaper; one kind of perception is at work in a museum and another at a scholarly conference. At the same time, Czarторыska stressed repeatedly that all those set-ups influenced each other, and only by surveying the totality of the development of the medium was one able to know it better. It was impossible to understand photography in detachment from other realms of culture, such as the visual arts, film, or the printed press (today we would also add the Internet and social media). Therefore, she was particularly interested in the fringes of photography, the “alliances” it struck up with other fields of life: advertising, science, the applied arts. It was there, she believed, that the most exciting things happened, those that captured the essence of the medium's development. Already in her early essays, Czarторыska placed photography within the scope of art-history and cultural studies. This seems pretty obvious from today's perspective, but it was hardly so in the Poland of the 1960s and 1970s ● What irritated her was repetitiveness, showiness, and empty rhetoric. In a 1976 essay, *Photography as Communication*, she stressed the role that photographers could play in building a conscious reflection on contemporary visual culture: “Through comprehensive strategies aimed at sensitizing the viewers, such as shows of photography current and historical, professional and amateur, artistic and kitschy, we enable them to independently judge the media of mass

wizualnych okazuje się kompetencją kluczową. Pozwala na bezpieczne poruszanie się w świecie zdominowanym przez fotografię. Czartoryska wspominała także o „wotum nieufności” wobec obrazu, wskazując na niemożliwy do przyswojenia zalew bodźców i związane z nim zagrożenia. Zauważała, że nie tylko widzowie, ale i artyści są zmęczeni wszechobylskością i gadatliwością fotografii, poszukują więc form prostych, minimalistycznych, oszczędnych w środkach ●

Jej sposób pisania charakteryzowała przejrzystość i komunikatywność. Posługiwała się językiem pozbawionym niepotrzebnego żargonu akademickiego. Nierzadko odwoływała się do osobistych doświadczeń i emocji, często korzystała z metafor. Precyzyjnie wyrażała poglądy. W swoich tekstach odnosiła się do aktualnych tendencji w myśli humanistycznej, swobodnie poruszając się wśród najnowszych pojęć i teorii, które tę refleksję w owym czasie kształtowały. Analitycznie i bez dogmatyzmu przetwarzała idee. W esejach nie obawiała się nietypowych zestawień, tworząc swego rodzaju kolaże skojarzeniowe otwierające nowe ścieżki interpretacyjne ●

Aż do swojej śmierci w 1998 roku z uwagą śledziła najnowsze trendy w sztuce, rozwój fotografii amatorskiej, coraz powszechniejsze wykorzystanie zdjęć w mediach i reklamie. Na wszystkie te procesy patrzyła z typową dla siebie uważnością, dzięki której rozumiała człowieka i jego potrzeby: ekspresji, oswojenia przemijania, eksperymentowania, badania granic poznania i troski. Rozumiała, że fotografia może być narzędziem do realizacji tych potrzeb ● Czartoryska bardzo wcześniej pod-

communication and persuasion, including television programming.”⁴

Today, the ability to critically and analytically process visual messages is a crucial and vital competence, one that allows us to move safely around a photography-dominated world.

Czartoryska declared also a “vote of no confidence” in the image, pointing to an overwhelming glut of visual stimuli and the dangers it entailed. She noted that not only viewers but also artists were tired of the omnipresence and garrulousness of photography, and searched instead for simple, minimalist and sparse forms ●

Her writing was crystal-clear and communicative, devoid of unnecessary academic jargon. She frequently referred to her own experiences and emotions, and liked to make recourse to metaphor. Highly precise in their argumentation, her essays and texts referenced current trends in humanistic reflection, navigating deftly among the most recent concepts and theories. She worked through ideas analytically and without dogmatism; not afraid of unorthodox comparisons; she created associative collages that opened new paths of inquiry and interpretation ●

Until her death in 1989, she closely followed the latest trends in art, the development of amateur photography, and the ever wider use of photographs in the mass media and advertising. All those processes she viewed with her typical attentiveness, thanks to which she understood people and their needs: of expression, acceptance of transience, experimentation, of testing the limits of perception, and of care. She realized that photography could be a way of satisfying all of the above ●

kreślała konieczność krytycznego patrzenia na obraz i edukacji wizualnej. Pisała o niebezpieczeństwach, jakie wynikają z przeładowania sfery publicznej zdjęciami, o zacieraniu granic prywatności w fotografii, o obowiązku szanowania granic fotografowanego bohatera lub bohaterki i etycznym ich przedstawianiu. Wszystkie te zagadnienia zyskały na aktualności wraz z rewolucją cyfrową i pojawieniem się mediów społecznościowych ●

Wystawa *Czuła uwaga* jest zbudowana wokół czterech wątków, które szczególnie interesowały Czartoryską w pracy badawczej i praktyce kuratorskiej. Tytuły poszczególnych części zostały zaczerpnięte z jej tekstów.

W rozdziale *Fotografia zakwestionowana* prezentujemy eksperymenty i poszukiwania artystów oraz artystek badających napięcie między fotografią i rzeczywistością. Polemizują oni z pozorną przezroczystością i obiektywnością obrazu fotograficznego. Część *Prywatne, superprywatne, antyprywatne* opowiada o migracji fotografii ze sfery prywatnej do publicznej i próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego twórcy tak chętnie sięgają po zdjęcia amatorskie lub rodzinne. Rozdział *Odształcanie obrazów świata* obejmuje prace artystów i artystek wykorzystujących rzeczywistość do opisywania osobistych doświadczeń. Ostatni – *Punkty styczności ze światem* – poświęcony został fotografii, której głównym tematem staje się widzialna rzeczywistość, czyli fotografii dokumentalnej. Bogata kolekcja fotografii Muzeum Sztuki – ponad 3000 dzieł, z których wystawa prezentuje około 150 – daje możliwość pokazania ciągłości poszukiwań artystycznych i rozwój wybranych postaw twórczych od końca

Very early on, Czartoryska stressed the need for viewing the image critically; and for visual education. She wrote about the dangers entailed by the oversaturation of the public sphere with images, about the blurring of the limits of privacy in photography, about the need to respect the subject’s boundaries, and to ensure ethical representation. All those issues have gained prominence with the onset of the digital revolution and the rise of social media ●

The exhibition *Tender Attention* is constructed around four themes that preoccupied Urszula Czartoryska in both her research and curatorial practice. The titles of the sections are borrowed from her essays. The chapter *Photography Contested* presents the experiments and investigations of artists who explored the tension between photography and reality, challenging the apparent transparency and objectivity of the photographic image. The section titled *Private, Super-Private, Anti-Private* narrates the migration of photography from the private sphere to the public one, seeking to answer the question why its makers are so keen to use amateur or family photographs. The next section, *Reshaping Images of Reality*, features works by artists who use real-world imagery to communicate their personal experiences. The last one, *Points of Contact with the World*, is devoted to documentary photography, whose main subject is the visible reality. The scope of Muzeum Sztuki’s photography collection – over 3,000 artworks of which 150 are on show – makes it possible to demonstrate the continuity of artistic investigations and the development of selected creative attitudes from the late nineteenth to the early twenty-first

XIX do początku XXI wieku. Pozwala także prześledzić ewolucję medium opisywanego przez Czarторыską jako „niepowtarzalny środek porozumienia”⁵ ●

Na wystawie prezentowane są także prace, które trafiły do Muzeum przed rozpoczęciem pracy Czarторыskiej i po jej zakończeniu oraz te pozyskiwane przez pracowników innych działów niż Dział Fotografii i Technik Wizualnych. Mimo że o ich włączeniu do kolekcji nie decydowała bezpośrednio Czarторыska, odpowiednio ilustrują, naszym zdaniem, spektrum jej zainteresowań i podejmowanych przez nią tematów ●

century. It also allows for tracing the evolution of a medium so described by Czarторыska as a “unique means of communication.”⁵ ●

The exhibition includes also works acquired by the Muzeum Sztuki before and after Czarторыska's tenure as well as works secured by staff of departments other than the Department of Photography and Visual Techniques. Even though it was not Czarторыska herself who decided on their inclusion in the Muzeum Sztuki collection, we believe they aptly illustrate the range of her interests and the themes she explored ●

- 1 U. Czarторыska, *Magnum przeszło przez Polskę*, [w:] tejże, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2006, poz. 1147.
- 2 Tytuł wystawy jest także nawiązaniem do projektu Marysi Lewandowskiej *Czułe Muzeum*, który realizowany był w Muzeum Sztuki w 2009 roku i dotyczył postaci Urszuli Czarторыskiej.
- 3 *Między inscenizacją i realnością... Z Urszulą Czarторыską rozmawia Jerzy Olek*, [w:] U. Czarторыska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, Gdańsk 2005, s. 15.
- 4 U. Czarторыska, *Fotografia jako porozumienie*, [w:] tamże, s. 50.
- 5 Tamże, *Fotografia jako porozumienie*, dz. cyt., s. 51.

- 1 Urszula Czarторыska, “Magnum przeszło przez Polskę,” in eadem, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, ed. L. Brogowski (Gdańsk 2006), item 1147.
- 2 The title of the exhibition alludes also to Marysia Lewandowska's project *Tender Museum* (Muzeum Sztuki, 2009) which was devoted to Urszula Czarторыska.
- 3 “Między inscenizacją i realnością... Z Urszulą Czarторыską rozmawia Jerzy Olek,” in U. Czarторыska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, ed. L. Brogowski (Gdańsk 2005), p. 15.
- 4 U. Czarторыska, “Fotografia jako porozumienie,” ibidem, p. 50.
- 5 Eadem, “Fotografia jako porozumienie,” op. cit., p. 51.

Bogdan Dziworski, *Bez tytułu / Untitled*, lata 60. XX w. / 1960s





12 / 13 Zbigniew Dłubak, z cyklu *Egzystencje* / from the series *Existences*, 1959-1966

1 Fotografia zakwestionowana

Zdolność fotografii do ukazywania rzeczywistości z uwzględnieniem najmniejszych detali sprawia, że od początku swojego istnienia uchodziła ona za „lustro rzeczywistości”. Dziś już wiemy na pewno, że ta obiektywność jest jedynie pozorna. W tekście *Fotografia zakwestionowana...* (1978) Czartoryska wskazuje, jak ważną rolę w budowaniu refleksji na temat „nieprzezroczystości” obrazu fotograficznego odegrali na początku XX wieku artyści pierwszej awangardy ● Poprzez swoje eksperymenty wskazywali na iluzoryczność obrazu. Z fascynacją zabrali się do eksplorowania właściwości charakterystycznych dla fotografii. Powszechnie stosowali nowe środki wyrazu, takie jak ujęcia z lotu ptaka, z perspektywy żabiej, ogromne zbliżenia czy nietypowe kadrowanie. Zachęcali widza do refleksji nad percepcją i przedstawieniem. Realizowali koncepcję traktującą aparat jako przedłużenie zmysłu wzroku – protezę, która ma możliwość zarejestrować więcej, niż jest w stanie wytać ludzkie oko. I tak ukazywali sceny dynamiczne, jak np. zjazd ze stoku rozpędzonego narciarza (Edward Olszaniecki) czy kobietę ześlizgującą się po zjeżdżalni w momencie zbliżania się do tafli wody (Anton Stankowski). Takie zjawiska Czartoryska opisywała jako „spojrzenie na zatrzymaną w biegu karuzelę”⁶. Podobne próby podejmowali także ci fotografowie i fotografki, którzy sami nie identyfikowali się z ruchami stricte awangardowymi – m.in.: Krystyna Gorazdowska, Witold Romer czy Kazimierz Lelewicz. Oni także z pewną ostrożnością przejmowali nowoczesne sposoby ukazowania rzeczywistości. Trafne wydaje

1 Photography Contested

Photography's ability to show the world in its tiniest detail means that from the very outset it was considered a “mirror of reality.” Today we know for sure that the objectivity attributed to it is only becoming apparent. In her essay *Photography Contested...* (1978), Urszula Czartoryska emphasizes the role that the artists of the first avant-garde played at the beginning of the twentieth century in developing reflections on the actual “non-transparency” of the photographic image ● Through their experiments, those artists demonstrated the illusory nature of the image. Fascinated by photography, they set about exploring its inherent qualities. Embracing innovative means of expression, such as bird's-eye view, worm's-eye view, extreme close-ups, or non-standard framing, they encouraged the viewer to reflect on the nature of perception and representation. Defining the camera as an extension of the sense of sight – a prosthetic device able to record more than the human eye is able to perceive – they captured dynamic scenes, such as a skier gliding down a slope (Edward Olszaniecki) or a swimmer going down a slide just before hitting the water's surface (Anton Stankowski). Czartoryska described such phenomena as “casting a gaze at a merry-go-round arrested in motion.”⁶ Similar attempts were made by photographers not strictly associated with avant-garde movements, such as Krystyna Gorazdowska, Witold Romer, or Kazimierz Lelewicz. They, too, somewhat cautiously adopted the modern ways of representing reality. It seems apt to say that they “saw a world devoid of unambiguity and sta-

się tutaj stwierdzenie, że „ujrzeli oni świat pozbawiony jednoznaczności, stabilności [...]. Podważyli [...] zasadę grawitacji świata, poczucia tożsamości przedmiotów”⁷ ●

Po podobne formalne środki wyrazu sięgnęło także późniejsze pokolenie, wśród nich m.in. Andrzej Strumiłło. Choć nastrój jego fotografii odbiega znacząco od ujęć poprzedników: znika dynamika i optymizm, pojawia się swego rodzaju melancholia, trudna do przepracowania powojenna żałoba wyrażająca zarazem piękno i ciężar egzystencji ●

Zainteresowanie medium, testowanie jego granic, a także kwestionowanie obiektywności zapisu zostało podjęte przez artystów neoawangardowych. Ireneusz Pierzgałski w swojej pracy zatytułowanej *Wujek Tadek* (1977) podejmuje próbę pełnego ujęcia postaci przy pomocy jednej odbitki fotograficznej. Postać mężczyzny została podzielona na fragmenty w taki sposób, że przywodzi na myśl malarskie eksperymenty kubistów analitycznych dążących do ukazania obiektu z możliwie wielu punktów widzenia. Problem konstruowania perspektywy, a co za tym idzie pytania, na ile dane medium zmienia wzorce percepcji, pojawia się także u Jana Dibbetsa. Tworzy on płataninę płaszczyzn i linii prostych łudzących oko niczym klasyczna perspektywa linearna w malarstwie europejskim. Niemożliwość „rejestracji totalnej” analizuje Antoni Mikołajczyk, który poprzez stopniową zmianę punktu widzenia metodycznie dokumentuje kamienicę. Być może jednak szansą na stworzenie takiej rejestracji będzie maksymalne zespolenie artysty z medium? Zadając sobie takie pytanie, możemy spojrzeć na zdjęcie Pawła Kwieka zatytułowane *Video i oddech*.

bility... They... challenged the principle of the gravity of the world, the sense of the identity of objects.”⁷ ●

Similar formal means of expression were also embraced by a later generation, for example by Andrzej Strumiłło, even if the mood of his photographs is quite unlike that to be found in the works of his predecessors; gone are dynamism and optimism, replaced by a sort of melancholy, a painful post-war mourning that expresses both the beauty and burden of existence ●

Neo-avant-garde artists resumed the work of exploring the specificity of the medium, testing its limits, and questioning the objectivity of the photographic record. In his work *Uncle Thad* (1977), Ireneusz Pierzgałski attempted to fully represent a human figure in a single photographic print. The male figure was divided into fragments in a manner reminiscent of the experiments of analytical Cubist painters who sought to show the object from as many viewpoints as possible. The issue of the construction of perspective, and therefore of how much a given medium determines the patterns of perception, is also present in the work of Jan Dibbets. The Dutch conceptual artist produced a tangle of planes and straight lines that deceive the eye like the classic linear perspective in European painting. The impossibility of “total recording” was analysed by Antoni Mikołajczyk, who, through a gradual change of the vantage point, methodically documents a residential building. But would a complete integration of the artist with the medium allow for the creation of such a recording? It is with this question in mind that we may look at Paweł Kwiek’s, photographic work *Video and Breath*.

Kanał informacji (1978) i film Józefa Robakowskiego *Idę* (1973) ● Nowoczesne środki ujmowania rzeczywistości zostały wykorzystane także w kulturze masowej. Już w pierwszych dekadach XX wieku fotografia zmieniła oblicze prasy. Urszula Czarторыska pisała, że używano jej do „techniki perswazyjnej”, w reklamie lub agitacji politycznej. Stosunkowo wcześniej, bo już w latach 60., zwracała także uwagę na rolę, jaką fotografia odgrywa w przestrzeni publicznej. Pisała zarówno o zmęczeniu nadprodukcją obrazów, jak i o roli, jaką fotografowie, fotoedytorzy i kuratorzy mogą odegrać w budowaniu świadomości i w krytycznym patrzeniu. Kwestionując obiektywność fotografii, artyści i artystki zajmowali się także funkcjonowaniem medium w obrębie kultury wizualnej. Na wystawie pokazana jest m.in. praca Zygmunta Rytki *Bluff* (1978), która odnosi się do zagadnienia manipulacji. Natomiast Natalia LL w *Sztuce konsumpcyjnej* (1972) nawiązuje do środków wizualnych wykorzystywanych we współczesnej reklamie (m.in. powtarzalność obrazu, seksualizacja, wykorzystanie obrazów kobiecego ciała). O znaczeniu fotografii w kulturze wizualnej świadczy także słynny obraz *Marylin Monroe* (1964) odtworzony w wielu egzemplarzach przez Andy’ego Warhola na podstawie portretu fotograficznego ● Prace artystów i artystek awangardowych oraz neoawangardowych nieustannie konfrontują widza z problemem materialności fotografii, mechaniczności zapisu i fizyczno-chemiczną naturą analogowego medium. Na fotogramach, czyli obrazach uzyskiwanych na materiale światłoczułym bez użycia aparatu fotograficznego, materialne obiekty zlewają

Information Channel (1978) and at Józef Robakowski’s film *I Am Going* (1973) ●

Modern ways of representing reality were also embraced by mass culture. Already in the first decades of the twentieth century, photography transformed the printed press. Urszula Czarторыska wrote that it was used as a “persuasion technique” in advertising or political propaganda. Relatively early, for already in the 1960s, she drew attention to the way photography functioned in the public space, commenting both on the overproduction of images and the role that photographers, photo editors, and curators could play in building awareness and inspiring critical perception. Challenging the apparent objectivity of photography, artists explored also the functioning of the medium as part of a broader visual culture. Among the featured works is *Bluff* (1978) by Zygmunt Rytki, which deals with photography’s potential to manipulate. Natalia LL, in turn, alludes in her *Consumer Art* (1972) to the visual means utilized by contemporary advertising (repetitiveness, sexualization, objectification of women, and so on). Bearing witness to the fundamental significance of photography in modern-day visual culture is also the famous image of *Marylin Monroe* (1964), reproduced in multiple copies by Andy Warhol as based on a photographic portrait ●

The works of avant-garde and neo-avant-garde artists constantly confront the viewer with the issue of the materiality of photography, the mechanicalness of recording, and the physico-chemical nature of the analogue medium. In photograms, that is images produced on photo-sensitive material without the use of a camera,

się ze zjawiskami fizycznymi, tak że stanowią niemożliwą do oddzielenia jedność. Fotografmy zainspirowały Karola Hillera do opracowania własnej techniki artystycznej, którą nazwał heliografią, łączącej w sobie elementy malarstwa, grafiki i fotografii. Umożliwiała ona artyście większą kontrolę nad powstawaniem dzieła. Hiller oddziaływał na kliszę rozmaitymi substancjami chemicznymi, ale też malował po niej lub mechanicznie naruszał jej strukturę ●

Twórcy neoawangardowi przypominają odbiorcy, że fotografia analogowa nie jest bezcielesnym obrazem. Jej nierozdzielalną część stanowi materialny nośnik – najczęściej w formie kartki papieru. Choć już na początku już lat 70. Robakowski sygnalizował w swojej pracy *Poduszki*, że jest ona tylko jednym z możliwych nośników. Tym samym przepowiedział niejako to, co w dobie fotografii cyfrowych stało się powszechną praktyką komercyjną ●

Po fotografię jako narzędzie w badaniach systemowych sięgali m.in. Zbigniew Dłubak, Janusz Bąkowski i Jarosław Kozłowski. Ten pierwszy w pracach zatytułowanych *Gestykulacje* (1970–75) zajmuje się obciążeniem znaczeniowym określonych gestów i stara się „oczyścić” je jeden po drugim z akumulowanej na przestrzeni wieków warstwy symbolicznej. Tutaj rzeczywistość, jak pisze Czartoryska, „jest tworzywem, zaledwie wstępem do decyzji artystycznej”⁸ ●

material objects merge with physical phenomena to the extent that they become an inseparable whole. Photographs inspired artist Karol Hiller to develop a unique technique, combining elements of painting, graphic design, and photography, which he called heliographics. Compared with photographs or photograms, it gave the artist greater control over the creative process, one which involved treating photographic film with chemical substances; but also painting on it or interacting with it mechanically through various procedures ● Neo-avant-garde artists remind the viewer that analogue photography is not an incorporeal image, but has as its inherent part a material medium – usually a piece of paper. Already at the beginning of the 1970s, Robakowski signalled in his work *Pillows* that it is but one of other possible media, thus in a way anticipating what in the era of digital photography has become a common commercial practice ●

Photography was employed as a tool in systemic research by artists such as Zbigniew Dłubak, Janusz Bąkowski, or Jarosław Kozłowski. Dłubak in his *Gesticulations* (1970–1975) explores the semantic charge of specific gestures, trying to “cleanse” them one after another of the symbolic layers accumulated over centuries. Here, as Czartoryska writes, “reality is the material, merely an introduction to the artistic decision.”⁸ ●

6 Taż, *Fotografia zakwestionowana. Z historii kultury wizualnej lat międzywojennych*, [w:] tejsze, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, dz. cyt., s. 141.

7 Taż, *Widzialne – Niewidzialne. O polskiej awangardzie międzywojennej*, [w:] *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, dz. cyt., poz. 248–255.

8 *Między inscenizacją i realnością...*, dz. cyt., s. 20.

6 Eadem, “Fotografia zakwestionowana. Z historii kultury wizualnej lat międzywojennych,” in eadem, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, op. cit., p. 141.

7 Eadem, “Widzialne – Niewidzialne. O polskiej awangardzie międzywojennej,” in *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, op. cit., items 248–255.

8 “Między inscenizacją i realnością...,” op. cit., p. 20.





18 / 19 Fortunata Obrąpalska, *Przekleństwo / The Curse*, 1947

② Odształcanie obrazów świata

„Odształcanie obrazów świata tak, aby nie przypominały sposobu widzenia oka ludzkiego, sięganie do nieznanego człowiekowi skali [...] jest świadectwem pragnienia, aby wypowiedzieć się jak najbardziej osobiście, właśnie przez ujarzmienie procesów pozornie tak obiektywnych”⁹. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu plastycznej materii, jaką może stać się rzeczywistość, powstają prace opowiadające o złożonych emocjach i charakteryzujące się wyjątkową nastrojowością ● Janusz Maria Brzeski w pełnym niepokoju cyklu *Narodziny robota* (1933) sięga po technikę kolażu, by stworzyć przerażającą wizję postępu technicznego, dehumanizacji i uniformizacji. Jednym z najciekawszych powojennych przykładów fotografii, która korzysta ze „środków pochodzących z rzeczywistości”, aby o tej widzialnej rzeczywistości nie mówić, są makrofotografie Dłubaka. Artysta uchwycił formy organiczne w tak dużym zbliżeniu, że sprawiają wrażenie autonomicznych bytów. Ukazany na fotografiach fragment materialnej rzeczywistości można interpretować jako metaforę stanu mentalnego, związanego z fizjologicznym aspektem człowieczeństwa, złożoną emocją, tak wyraźną i intensywną, że niemal namacalną, a równocześnie, tak wielowymiarową, że nieopisywalną przy pomocy słów. Interesujący przykład eksperymentu stanowią prace Fortunaty Obrąpalskiej, która uchwyciła efekt rozpuszczania się kropli atramentu w wodzie, tworzącej subtelne, trudne do zdefiniowania struktury. Warto także zwrócić uwagę na fotogramy Bronisława Schlabsa z lat 50. i 60. Artysta tworzył prace, rysując, rozprawdzając różne substancje i polewając cieczami

② Reshaping Images of Reality

“Reshaping Images of Reality so that they no longer resemble human vision, reaching out towards an unknown scale ... testifies to a desire to express oneself in a manner as personal as possible, precisely by taming processes seemingly so objective.”⁹ Through the skilful use of the plastic matter that reality may become, works are produced that convey complex emotions and possess a particularly atmospheric quality ● In the anxiety-filled series *The Birth of a Robot* (1933), Janusz Maria Brzeski employs the technique of collage to create a disturbing vision of the pitfalls of technological progress, dehumanization, and uniformization. One of the most interesting post-war examples of photography that uses “means borrowed from reality” precisely in order not to speak about the visible reality are Dłubak’s macro-photographs. Here the artist captured organic forms in such close-up that they seemed like autonomous entities; the fragment of a material reality shown here can be interpreted as a metaphor of a mental state connected with the physiological aspect of humanity, a complex emotion so distinct and intense that it is almost tangible and, at the same time, so multidimensional that it cannot be described with words. An interesting example of experimentation are the works of Fortunata Obrąpalska, who captured the effect of the dissolution of an ink drop in water, producing subtle, hard-to-define structures. Also noteworthy are Bronisław Schlabs’s photograms from the 1950s and 1960s, wherein the artist drew on negatives and treated them with various substances and liquids

negatywy, które następnie przenosił metodą stykową na papier ●

Do „dziedziny przeżycia określanego jako intymne”¹⁰ należy twórczość Ewy Rubinstein, córki słynnego pianisty. Uchwycenie śladu obecności człowieka w jej pracach stawało się ilustracją efemerycznej nastrojowości, czytelnej dla wrażliwego obserwatora, rodzajem autoportretu. W tym kontekście możemy także odczytywać prace Teresy Gierzyńskiej, Teresy Tyszkiewicz, Konrada Kuzyszyna, Ewy Partum czy Romualda Kutery. Stanowią one zapis autoinscenizacji artystów i artystek przed obiektywem, rejestrację subiektywnych doznań związanych często z doświadczaniem własnej cielesności i refleksją na ten temat. O takich między innymi fotografiach Czartoryska pisała, że „niosą ekspresję i pełne świadectwo psychiki”¹¹ ●

before contact-printing them on paper ●

The work of Eva Rubinstein, daughter of the celebrated pianist, belongs to the “realm of the intimate experience.”¹⁰ The capturing of a trace of human presence became in her works an illustration of an ephemeral atmosphere, recognizable for a sensitive observer, a kind of self-portrait. The photographic works of Teresa Gierzyńska, Teresa Tyszkiewicz, Konrad Kuzyszyn, Ewa Partum, or Romuald Kutera can be interpreted in the same context. They are a record of mise-en-scène staged for the camera by the artists, communicating subjective feelings often associated with the experience of one’s own corporeality and reflection thereon. Czartoryska wrote about such photographs, among others, that they “convey the expression and full testimony of the psyche.”¹¹ ●

9 U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965, s. 58.

10 Tamże, *Eva Rubinstetina. Fotografie z lat 1967-82*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1984, s. 6.

11 Tamże, *Portret fotograficzny – cielesność i duchowość*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w.*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 59.

9 U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii* (Warszawa, 1965), p. 58.

10 Eadem, *Eva Rubinstetina. Fotografie z lat 1967-82*, exh. cat. (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1984), p. 6.

11 Eadem, “Portret fotograficzny – cielesność i duchowość,” in *Nowe media w komunikacji społecznej w XX w.*, ed. M. Hopfinger (Warszawa, 2005), p. 59.





22/23 Autor nieznany, Stefania i Zofia Gilewiczówny, początek XX w. / Unknown author, Stefania and Zofia Gilewicz, beginning of 20th c.

③ Prywatne, superprywatne, antyprywatne

W kolekcji znajdują się setki fotografii wykonanych na przełomie XIX i XX wieku. Mamy wśród nich zdjęcia autorstwa postaci kluczowych dla historii polskiej fotografii, takich jak Karol Beyer, Walery Rzewuski czy Konrad Brandel, ale zwykle są to prace anonimowe, czasem podpisane nazwą zakładu, z którego pochodzą (np. Zakład fotograficzny „American Photographer” w Łodzi, Zakład fotograficzny „Janina”, Nowy Sącz) albo nazwiskiem osoby, która je podarowała do kolekcji (np. Kolekcja Anny Frydrychs). Większość to atelierowe portrety kobiet, mężczyzn i dzieci – wykonane przeważnie dla celów prywatnych, miały trafić do albumów albo zostać przekazane w prezencie bliskim. Choć nie brakuje też zdjęć osób znanych, stworzonych do celów, które dziś nazwalibyśmy promocyjnymi. Znajdziemy wśród nich portrety aktorek: Heleny Modrzejewskiej autorstwa Rzewuskiego czy Sarah Bernhardt wykonany przez Nadara, a także zdjęcia dokumentujące Witkacego czy Kazimierza Malewicza w sytuacjach „domowych” ● Obecność zdjęć prywatnych w zbiorze instytucji jest jedną z form przechodzenia fotografii ze sfery prywatnej do publicznej. Pisz o tym Czartoryska w tekście zatytułowanym *Prywatność, superprywatność, antyprywatność*¹². W ramach pracy krytycznej i kuratorskiej sama także wykonywała takie gesty przeniesienia. W latach 60. w magazynie „Fotografia” opublikowała zdjęcie swojej córki wraz z eseistycznym komentarzem, a na wystawie *Stany graniczne fotografii* (Katowice, 1977) pokazała amatorskie zdjęcie z własnego archiwum rodzinnego ●

③ Private, Super-Private, Anti-Private

The Muzeum Sztuki collection includes hundreds of photographs taken at the turn of the twentieth century. Some of those are by figures pivotal for the history of Polish photography, figures such as Karol Beyer, Walery Rzewuski, or Konrad Brandel, but most are anonymous, sometimes bearing the name of the studio where they come from (e.g. “American Photographer” Łódź, “Janina” Nowy Sącz and so on) or of the donor (e.g. Anna Frydrychs’s collection). The majority are studio portraits of men, women, and children, usually taken for private purposes and meant to be pasted into an album or presented to family members. At the same time, there are also pictures of celebrities, taken for publicity purposes; we will find among them portraits of famous actresses (Helena Modrzejewska by Walery Rzewuski, Sarah Bernhardt by Nadar) as well as pictures documenting Stanisław Ignacy “Witkacy” Witkiewicz or Kazimir Malevich in “domestic” settings ● The presence of private photographs in an institutional collection is one of the forms of photography’s transition from the private sphere to the public one. Czartoryska writes about this same transition in the essay *Privacy, Super-Privacy, Anti-Privacy*¹². She also performed such gestures of transference as part of her critical and curatorial practice; in the 1960s, she published an image of her daughter, accompanied by an essayistic commentary, in the magazine “Fotografia”; and in the exhibition *The Liminal States of Photography* (Katowice, 1977) she showed an amateur photograph from her own family archive ● Czartoryska devoted a lot of attention

W swoich tekstach dużo uwagi poświęcała fotografii wernakularnej – zdjęciom użytkowym i prywatnym. Widziała w tych obrazach, robionych bez intencji „artystyczności”, antidotum na dzisiejszą ikonosferę – krzykliwą, opartą na manipulacji i osaczającą stereotypami, zdominowaną przez fotografię reklamową i propagandową. Jednak przede wszystkim podkreślała, że moc tych zdjęć tkwi w specjalnym „emocjonalnym ciśnieniu”, jakie w sobie niosą. Odwołują się bowiem do wspólnych ludziom pragnień, wspomnień i lęków. Szczególną siłą emanują dawne fotografie, dzięki którym łatwiej oswoić upływ czasu, bo – jak pisała – „właśnie zakorzenienie w czasie jest tak głęboko uniwersalnym ludzkim doświadczeniem przemijania”¹³ ●

Wkraczanie w sferę prywatną to dla odbiorcy przejmujące doświadczenie, szczególnie mocne, gdy fotografie stanowią dokument dramatycznych wydarzeń. Dzieje się tak w przypadku zbioru fotografii stykowych z łódzkiego getta pochodzących prawdopodobnie z 1942 roku. To zdjęcia, których „ciśnienie emocjonalne” (cytując Czartoryską) jest wyjątkowe. Pozwalają na wzięcie udziału w „misterium przemijania”¹⁴. Z jednej strony prezentują świat, którego nie ma, ludzi, którzy zostali unicestwieni wraz ze swoją kulturą. Z drugiej strony same obiekty – małe (ok. 3,7 × 2,5 cm), zniszczone i pogięte – wskazują na upływ czasu. Autor zdjęć pozostaje nieznany – nie wiadomo, czy był niemieckim żołnierzem, czy mieszkańcem getta. Bardzo ciężko rozpoznać na nich twarze i zidentyfikować miejsca. W „czytaniu” tych fotografii, w wyobrażaniu sobie, czego na nich nie widać, może pomóc spojrzenie na pracę Jerzego Lewczyńskiego *Nasze*

in her writings to vernacular photography – practical and private. In such images, not intentionally “artistic,” she saw an antidote to the contemporary iconosphere – loud, manipulative, stereotypical, dominated by advertising and propaganda photography. First of all, however, she stressed that the power of vernacular photographs lay in their special “emotional tension,” stemming from the way they evoked desires, memories, or anxieties common to all people. Old photographs emanate particularly strongly, and it is such photographs that make it easier for us to accept the passage of time because, as she wrote, “rootedness in time is precisely such a profoundly universal human experience of transience.”¹³ ●

Entering the private sphere is a particularly moving and powerful experience for the viewer when the photographs document dramatic and traumatic events. This is the case, for example, with a collection of contact prints from the Łódź Ghetto, taken probably in 1942. These are pictures whose “emotional tension,” to quote Czartoryska, is extreme; pictures that allow us to participate in the “mystery of transience.”¹⁴ On the one hand, they show a world that no longer exists, people who were annihilated along with their culture; on the other, the photographs themselves, small (approx. 3.7 × 2.5 cm), damaged, and bent – bear witness to the passage of time. The photographer remains unknown – we do not know whether he was a German soldier or an inhabitant of the ghetto; nor is it clear how the pictures ended up outside the ghetto; the faces and places in them are very hard to identify. In the work of “reading” these images, of imagining what is not visible in them, we may be helped by a careful look at Jerzy Lewczyński’s

powiększenie – Nysa 1945 (1971). Autor uzupełnił fotografię dokumentującą podróż przesiedleńców z ziem wschodnich o powiększenia ich twarzy. Tym samym zmusza do spojrzenia nie na anonimowy tłum, ale na indywidualne historie każdej z tych osób. Lewczyński często wykorzystywał w swoich pracach zdjęcia anonimowe i znalezione, a swoją praktykę nazywał „archeologią fotografii” ●

Podobnie pracował Christian Boltanski. *Klub Myszek Miki* (1972) to zbiór kilkunastu przypadkowo wybranych zdjęć przedstawiających nieznane autorowi dzieci. Sens prac Boltanskiego, jak pisała Czartoryska, tkwi „w sile spojrzenia, które postacie zdają się rzucać na widza, w poczuciu łączności ponad czasem z fotografowaną osobą”. Siła tych fotografii, które mogłyby przecież należeć do każdego, leży w ich uniwersalności. Odwołując się do emocji, wspomnień z dzieciństwa i skojarzeń widzów, Boltanski stawia pytania o działanie mechanizmu pamięci i rolę, jaką może w nim odgrywać fotografia ●

Jednym z przejawów wkraczania sfery prywatnej w uniwersalną, choć zwykle o innym natężeniu emocjonalnym, jest wykorzystanie przez artystę autoportretu. W kolekcji Muzeum znajduje się zbiór zdjęć przedstawiających Witkacego. I choć autor odgrywa kolejne role, udaje i stroi miny, mamy do czynienia z jednym z najbardziej prywatnych spotkań, jakich możemy doświadczyć. Jesteśmy przecież świadkami nieustannej dekompozycji własnej osoby i negocjowania tożsamości ●

Our Enlargement – Nysa 1945 (1971). Here, the author paired a photograph documenting the westward journey of Polish repatriates from the east with close-ups of their faces, thus forcing us to look not at an anonymous crowd, but at the individual stories of each of the protagonists. Lewczyński often incorporated old or found photographs in his works, calling his practice the “archaeology of photography.” ●

A similar *modus operandi* was employed by Christian Boltanski. His *Mickey Mouse Club* (1972) is a set of randomly selected photographs of children that were unknown to him. The meaning of Boltanski’s works, Czartoryska wrote, rests in the “power of the gaze that the subjects seem to cast at the viewer, in a sense of timeless connection with the photographed person.” The power of these photographs, which could, after all, belong to anyone, stems from their universality. Alluding to the viewer’s emotions, childhood memories, and mental associations, Boltanski raises questions about the work of the mechanism of memory and the role that photography can play in it ●

The use of self-portrait is one of the manifestations, though usually of a different emotional intensity, of the private sphere entering the universal one. The Muzeum Sztuki collection includes a series of photographs of Witkacy. And although the artist role-plays, acts, and makes faces, we are confronted here with one of the most private encounters that can be experienced, witnessing a constant deconstruction of one’s own persona and a negotiation of identity ●

12 Taż, *Prywatność, superprywatność, antyprywatność*, [w:] tejże, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, dz. cyt., s. 52–68.

13 Tamże, s. 61.

14 Tamże, s. 67.

12 Eadem, “Prywatność, superprywatność, antyprywatność,” in eadem, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, op. cit., pp. 52–68.

13 Ibidem, p. 61.

14 Ibidem, p. 67.



26/27 Jindřich Štreit, Bez tytułu / Untitled, 1980

4 Punkty styczności ze światem

„Fotograf bardziej niż inny wrażliwy człowiek odczuwa żywo dwa punkty styczności ze światem [...] – czas i przestrzeń”¹⁵. Jest wyjątkowo wychulony na rzeczywistość i kierując aparat w stronę wybranego przez siebie obiektu, obdarza go szczególnym znaczeniem. Jest to zadanie nadzwyczaj odpowiedzialne, gdy bohaterem zdjęcia jest nie przedmiot albo przyroda, ale człowiek. Już w swoich pierwszych tekstach krytycznych Czartoryska wskazuje, że funkcja reportażu jest o wiele ważniejsza niż wyłącznie informacyjna – że ma on możliwość kształtowania rzeczywistości. Autor lub autorka posiada wszelkie narzędzia i środki formalne, w tym kluczowe: uważność i szacunek do bohatera, dzięki którym może uogólniać zjawiska rzeczywistości, angażować odbiorców i wpływać na ich widzenie świata. Takie zdjęcia – „uważne, spostrzegawcze i głęboko ludzkie”¹⁶ – skupione na człowieku, znalazły się na wystawie ●

Wgląd w nieistniejący dziś świat przynoszą prace Benedykta Jerzego Dorysa i Stefana Kięlszni. W cyklu *Kazimierz nad Wisłą* (1931–1932) Dorys ukazał mikrokosmos prowincjonalnego miasteczka, jego rytuały i powolną codzienność. Wykorzystanie małoobrazkowego aparatu pozwoliło mu uchwycić rzeczywistość w dużej ostrości, z detalami. Z kolei Kięlsznia utrwalił przedwojenny Lublin z jego witrynami i malowanymi szyldami. Jeszcze inną rzeczywistość – miejską i dynamiczną – przedstawiają zdjęcia z planu filmowego wykonane w krakowskim studiu Braci Karaś oraz *Reportaż z Gdyni* (1935) Janusza Marii Brzeskiego. Te zdjęcia dokumentujące budowę nowego miasta i portu

4 Points of Contact with the World

“More than another sensitive person, the photographer is acutely aware of two points of contact with the world... namely, time and space.”¹⁵ He is particularly sensitized to the world, and, aiming the lens at the chosen subject, endows it with special significance. This is an extraordinarily responsible task when the subject is not a lifeless object or something of nature, but that of a human being. Already in her first critical texts, Czartoryska points out that the function of reportage photography goes far beyond the merely informational; that it is able to actually shape reality. The author, the photographer, has all the tools and means required – including, crucially, attentiveness and respect for the protagonist – to endow particular phenomena with a universal quality, engage the viewers, and influence their vision of the world. It is such photographs – focused on the human being, “observant, perceptive, and profoundly humanistic”¹⁶ – that make up this exhibition ●

An insight into a bygone world is offered by the works of Benedykt Jerzy Dorys and Stefan Kięlsznia. In the series *Kazimierz on the Vistula* (1931–1932), the former reveals the microcosm of a provincial town, its rituals and quiet-paced everyday life. By working with a small-format camera, he was able to capture reality sharply and in close detail. The latter, in turn, recorded pre-war Lublin with its storefronts and painted shop signs. A still, other reality – urban and dynamic – can be glimpsed from the film-set pictures taken at the Cracow studio of the Brothers Karaś and from Janusz Maria Brzeski’s *Report from Gdynia* (1935). Besides Wojciech

są, obok dużo późniejszego materiału Wojciecha Plewińskiego z Nowej Huty (1976), jedynymi w tej części wystawy, na których to nie człowiek jest bezpośrednim bohaterem ● Eugeniusz Haneman stworzył jedne z najbardziej rozpoznawanych i przejmujących fotografii z powstania warszawskiego. Wśród 15 uratowanych rolek filmu znalazły się kadry, na których wyraźnie widać emocje walczących i ich czujne skupienie. Inaczej dramaturgię swych zdjęć – poprzez oddalenie obiektywu i budowanie szerokich planów – tworzy Stanisław Markowski, dokumentujący przemiany społeczno-polityczne lat 80. w Polsce. Jednak bez względu na użyte środki formalne i okres w historii, dla obu fotografowanie stało się aktem politycznym i gestem solidarności z walczącymi. Było głosem z wewnątrz i demonstrowało „więź ze spontanicznie wypowiedaną opinią społeczeństwa”¹⁷. W takim samym geście więzi i solidarności przygotowała Czartoryska w 1980 roku w Muzeum wystawę *Gdańsk – sierpień '80. Fotografie*, gdzie znalazły się reportaże Bogusława Biegańskiego, Witolda Górki i Markowskiego ● Osobnym zjawiskiem jest fotografia Jana Bułhaka tworzącego w pierwszej połowie XX wieku. Dzięki staraniom Czartoryskiej do kolekcji Muzeum Sztuki trafił pokaźny zbiór jego prac. Bułhak był zdeklarowanym piktorialistą – uważał, że fotografia, aby stać się dziełem sztuki, musi zostać poddana złożonemu procesowi obróbki w ciemni. Tworzył m.in. idylliczne ujęcia przyrody wykadrowane tak, że przywodzą na myśl klasyczne malarstwo pejzażowe. Do historii przeszedł jednak przede wszystkim jako twórca „fotografii ojczystej”, którą zajmował się przez ponad 40 lat. Jej celem było

Plewiński's much later photo-essay from Nowa Huta (1976), these pictures, documenting the construction of a new city and sea port, are the only ones in this section that do not have the human being as their immediate protagonist ● Eugeniusz Haneman has produced some of the most memorable and emotionally moving images from the Warsaw Uprising. Among the 15 rolls of film that have survived, there are snapshots that clearly show the emotions shared by the insurgents; and their alert concentration. A different approach, using very wide shots, was adopted by Stanisław Markowski who documented the socio-political upheavals which rocked Poland in the 1980s. Regardless, however, of the formal means employed and the historical period covered, for both Haneman and Markowski taking pictures was a political act and a gesture of solidarity with those fighting for a right cause. A voice from the inside, it demonstrated a “bond with a spontaneously expressed public opinion.”¹⁷ In 1980, in a similar gesture of togetherness and solidarity, Czartoryska curated at the Muzeum Sztuki the exhibition *Gdańsk – August '80. Photography*, featuring photo-essays by Stanisław Markowski, Bogusław Biegański, and Witold Górka ● The oeuvre of Jan Bułhak forms a phenomenon in its own right in the first half of the 20th century. Through Czartoryska's efforts, the Muzeum Sztuki acquired, whether through purchase or donation, many of his works for its collection. Bułhak was a declared pictorialist: he believed that in order to become art, photography needed complex darkroom processing. Among his works are idyllic natural scenes, framed so as to resemble

oddanie „polskiego ducha” i w pewnym stopniu kształtowanie w mieszkańcach kraju świadomości narodowej. Uwieczniał zabytki i pamiątki kultury, tworząc rodzaj typologii. Z inwentaryzatorską dokładnością fotografował kościoły i klasztory, ukazywał je z rozmaitych perspektyw: przedstawiał wnętrza, krużganki, detale architektoniczne, bryły zabytkowych budowli, górujące nad dachami domów, wpisane w panoramy miast. Projekt ten przypominał próby stworzenia „zapisu totalnego”, wynikał z chęci jak najwierniejszego zmapowania poszczególnych regionów Polski ●

Maria Franecka,
Marta Szymańska

classic landscape painting. But he is remembered chiefly as the author of “homeland photography,” which he pursued for over 40 years. Its purpose was to capture the “Polish spirit” and, to some extent, to develop and shape a national consciousness amongst the country's inhabitants. He documented historical landmarks and cultural mementos, producing a kind of typology. With the precision of an inventory clerk, he photographed churches and monasteries, showing them from different perspectives, capturing the interiors, galleries, architectural details, showing the historical buildings looming over house roofs, written into town- and cityscapes. Resembling an attempt to create a “total recording,” the project was driven by an ambition to map as faithfully as possible the different regions of Poland ●

Maria Franecka,
Marta Szymańska

15 Tamże, *Bezimienny świadek na środku gościńca?* [w:] tamże, s. 222.

16 Tamże, *Magnum przeszło przez Polskę*, dz. cyt., poz. 1150.

17 Tamże, *Fotografia jako porozumienie*, [w:] tamże, s. 55.

15 Eadem, “Bezimienny świadek na środku gościńca?” ibidem, p. 222.

16 Eadem, “Magnum przeszło przez Polskę,” op. cit., item. 1150.

17 Eadem, “Fotografia jako porozumienie,” ibidem, p. 55.



30/31 Urszula Czartoryska, lata 60. XX w., dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej, / 60s., courtesy of Olga Stanisławska

● Urszula Czartoryska – biogram

Czartoryska (1934–1998) była historyczką i krytyczką sztuki, przez większą część swojego zawodowego życia związaną z Muzeum Sztuki w Łodzi. W czasie studiów na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim obracała się w kręgu Grupy Zamek, utrzymując bliskie relacje z Jerzym Ludwińskim, wybitnym teoretykiem sztuki współczesnej. Po ukończeniu studiów przeniosła się do Warszawy, gdzie zatrudniła się w magazynie „Fotografia”, prowadzonym przez Zbigniewa Dłubaka. Był to niezwykle ważny okres w karierze zawodowej, który ukształtował ją jako krytyczkę. W 1966 roku jej mąż Ryszard Stanisławski objął funkcję dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Wkrótce, wraz z córką Olgą, zamieszkali w muzealnym gmachu przy ulicy Więckowskiego. Ich życie prywatne ściśle wiązało się z funkcjonowaniem instytucji. W 1977 roku Czartoryska rozpoczęła pracę w Muzeum, gdzie zajęła się tworzeniem Działu Fotografii i Technik Wizualnych oraz budowaniem kolekcji fotografii. Była kuratorką dziesiątek wystaw i uczestniczyła w pracach nad większością wielkich projektów Muzeum, jak np. *Présences Polonaises* (Paryż, 1983) czy *Fotografia polska* (Nowy Jork, 1979). Brała udział w pracach nad projektem realizowanym wspólnie przez Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhaus’a *Europa, Europa* (Bonn, 1994). Prowadziła także działalność dydaktyczną: wykladała na Uniwersytecie Łódzkim, w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu, a także w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie. Aktywnie uczestniczyła

● Urszula Czartoryska – Bio

Urszula Czartoryska (1934–1998) was an art critic and historian who for most of her career worked at the Muzeum Sztuki in Łódź. During her studies at the Catholic University of Lublin, she was associated with the circle of the Grupa Zamek collective and was close friends with Jerzy Ludwiński, an outstanding theoretician of contemporary art. Having graduated, she moved to Warsaw where she worked with the “Fotografia” magazine, run by Zbigniew Dłubak. This was a crucial period in her career, one that defined her as a critic. In 1966, Czartoryska’s husband, Ryszard Stanisławski, was appointed director of the Muzeum Sztuki. Soon, together with their daughter Olga, they moved into the main building at Więckowskiego Street. Their private life became closely entwined with the functioning of the institution. In 1977, she became the Museum’s employee, in charge of the nascent Department of Photography and Visual Techniques as part of which she started building a photography collection. She went on to curate dozens of exhibitions and participated in most of the Museum’s major projects, such as *Présences Polonaises* (Paris, 1983) or *Polish Photography* (New York, 1979). She worked on the exhibition *Europa, Europa* (Bonn, 1994), co-curated by Ryszard Stanisławski and Christoph Brockhaus. She was also a teacher, lecturing at the University of Łódź, the State Graduate School of Fine Arts (today University of the Arts) in Poznań, and the Warsaw College of Photography. She actively participated in artistic life in both Poland and abroad. She travelled frequently, despite

w życiu artystycznym w Polsce i na świecie. Często jak na tamte czasy podróżowała i odwiedzała instytucje kulturalne i wystawy za granicą. Z każdej takiej podróży przywoziła notatki, szkice do tekstów i nowe inspiracje. Opublikowała dziesiątki artykułów, jest także autorką dwóch książek. Obie – *Przygody plastyczne fotografii* (1965) i *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973) – ukształtowały pokolenia artystów i teoretyków sztuki, a na gruncie polskim miały charakter prekursorski ●

the constraints of the era, visiting international institutions and exhibitions, and bringing notes, sketches of essays, and new inspirations from each such trip. She published dozens of essays and authored two books: *Przygody plastyczne fotografii* [Photography's Visual Adventures, 1965] and *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* [From Pop art to Conceptual Art, 1973], both of which were of a ground-breaking nature in the Polish context and shaped generations of artists and art theoreticians ●

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
msl.org.pl

Czuła uwaga. Urszula Czarторыska wobec fotografii /
Tender Attention. Urszula Czarторыska and Photography
28.05.–5.09.2021

Kuratorki wystawy / Exhibition curators:

Maria Franecka, Marta Szymańska

Architektura wystawy / Exhibition design:

Aneta Faner

Koordinacja wystawy / Exhibition coordination:

Przemysław Purtak

Współpraca / Cooperation:

Kamila Golik

Identyfikacja wizualna / Graphic design:

Michał Siciński / Punkt Widzenia

Redakcja i korekta tekstów polskich /

Copyediting and proofreading of Polish texts:

Agnieszka Hatowska

Tłumaczenie na angielski / Translation into English:

Marcin Wawrzyńczak / Wydawnictwo Wielka Izera

Redakcja i korekta tekstów angielskich /

Copyediting and proofreading of English texts:

Barry Keane / Wordmill

Koordinacja wydawnicza / Editorial coordination:

Martyn Kramek

© Muzeum Sztuki w Łodzi
ISBN 978-83-66696-09-9

Współorganizator wystawy / Exhibition organized in collaboration with

 **FOTOFESTIWAL**
MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FOTOGRAFII W ŁODZI

ms Instytucja kultury Samorządu Wojewódzkiego współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu /
Muzeum Sztuki A cultural institution of the Lodzkie Region co-run by the
Ministry of Culture, National Heritage and Sport



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

województwo
łódzkie

Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi / Patron of Muzeum Sztuki w Łodzi

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opus / film