

SPIS TREŚCI

WSTĘP 15

ANDRIJ BOJAROV

GRA W MIASTA FOTOESEJ 33

PAWEŁ POLIT

ODZYSKANIE TEMATU W SZTUCE NOWOCZESNEJ. RUCH POJĘĆ W ESTETYCE DEBORY VOGEL I JEGO ZWIĄZEK Z PRAKTYKAMI AWANGARDOWYMI 159

PIOTR SŁODKOWSKI

LWOWSKA ULICA I LWOWSKI
PARYŻ.

MIASTO I MIESZKAŃCY
W REPREZENTACJACH
HENRYKA STRENGA

179

PAWEŁ MOŚCICKI

MONTAŻ, MIASTO, MONOTONIA

193

ARIKO KATO

AWANGARDA I TRADYCJA.
WIZJA LWOWA HYBRYDYCZNEGO
W „SYGNAŁACH” I DZIAŁALNOŚĆ
ARTYSTÓW ŻYDOWSKICH
ZRZESZENIA

ARTYSTÓW PLASTYKÓW
„ARTES”

251

KAROLINA SZYMANIAK

TRZECIA DZIELNICA?
ETNICZNOŚĆ,
DE-TERYTORIALIZACJA, MONTAŻ
263

DEBORA VOGEL

LWOWSKA JUDERIA
277

DEBORA VOGEL

MIESZKANIE W SWEJ FUNKCJI
PSYCHICZNEJ I SPOŁECZNEJ
291

DEBORA VOGEL

KOMPOZYCJA PRZESTRZENI
303

DEBORA VOGEL

GENEALOGIA FOTOMONTAŻU
I JEGO MOŻLIWOŚCI
309

DEBORA VOGEL

MIASTO BEZ TROSK
355

DEBORA VOGEL

HENRYK STRENG.
MALARZ KONSTRUKTYWIZMU
363

DEBORA VOGEL

O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ
369

DEBORA VOGEL

TEMAT W SZTUCE
377

DEBORA VOGEL

JAK NALEŻY PATRZEĆ
NA NOWOCZESNY OBRAZ?
383

DEBORA VOGEL

MONTAŻ LITERACKI
(WPROWADZENIE)
391

DEBORA VOGEL

UWAGI O ESTETYCE STOSOWANEJ.
(Z POWODU KONKURSU WYSTAW
SKLEPOWYCH WE LWOWIE)
399

DEBORA VOGEL

LEGENDA WSPÓŁCZESNOŚCI
W LITERATURZE DZIECIĘCEJ.
FRAGMENTY
405

BIBLIOGRAFIA
451

1: Debora Vogel: budowniczyńi świata

1
Andrzej Turowski,
Budowniczo wie świata.
Z dziejów radykalnego moderni-
zmu w sztuce polskiej,
Universitas, Kraków 2000.

2
W Polsce podjęto kilka
prób rekonfiguracji takiego
myślenia, w kontekście obecnej
wystawy warto wspomnieć
zorganizowaną w tej samej
instytucji w 2010 roku wystawę
Polak-Zyd-artysta. Tożsamość
a awangarda, red. Jarosław
Suchan, MŚŁ, Łódź 2010.

3
Por. np. Daniel Boyarin,
Jonathan Boyarin, *Diaspora:*
Generation and the Ground of
Jewish Identity, „Critical Inquiry”
1993, nr 4, s. 697, gdzie kwestie
te omówione są w szerszym
kontekście w zestawieniu z kate-
gorią kobiecości. O niej i różnicy
płciowej, por. Joanna Bednarek,
Linie kobiecości. Jak różnica
płciowa przekształciła literaturę
i politykę?, PWN, Warszawa
2015, s. 37.

4
Oczywiście i tu są wyjątki,
by wymienić choćby pracę
Marka Bartelika, *Early Polish*
Modern Art: Unity in Multiplicity,
Manchester University Press,
Manchester–New York 2005.

5
Lwów. Miasto architektura
modernizm, red. Bohdan
Cherkes, Andrzej Szczerski,
Muzeum Architektury,
Wrocław 2016.

6
Na ten temat zob. Stanisław
Czekalski, *Awangarda*
i mit racjonalizacji. Fotomontaż
polski okresu międzywojennego,
Wydawnictwo PTPN, Poznań
2000, s. 311–329. Kwestię (nie)
obecności w polskiej sztuce
idiomu surrealistycznego podjął
Tomasz Szerszeń w projekcie
Byłem pierwszym polskim
surrealistą. Prace z lat
1929–1939 (2010).

Kolejność reprodukowanych w katalogu prac odzwierciedla porządek zagadnień poruszanych w tekstach. Kore-sponduje ona również z zakresem zjawisk artystycznych opisywanych przez Deborę Vogel – od sztuki abstrakcyjnej przez fotomontaż po sztukę zaangażowaną społecznie. Prace pokazane na wystawie oznaczone są numerami: 2, 11, 31, 66, 70, 107, 111, 114, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 237, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286.

i antysemityzmu, powstała koncepcja kultury inkluzywnej, hybrydycznej, otwartej na różne tradycje, o czym pisze w katalogu Ariko Kato. Te właśnie rozmaite wątki przeplatają się na wystawie.

Wydaje się, że dziś, po doświadczeniach sztuki i myśli drugiej połowy XX i początków XXI wieku mamy lepsze warunki, by zawarty w propozycji Vogel potencjał poddać oglądowi krytycznemu. „Montaże Debory Vogel zajmą odrębne i poważne miejsce w literaturze współczesności” – przewidywała w roku 1936 Kornelia Grafowa⁷. „Współczesność”, jak wiadomo, to wyrażenie deiktyczne, być może czas na nią przyszedł właśnie dziś, gdy z dystansu spoglądamy na stulecie tutejszej awangardy. Dowodzą też tego kolejne świetne interpretacje twórczości Vogel, powstające w Polsce i za granicą.

Naszą wystawą próbujemy zmierzyć się z nią na nowo, konfrontując myśl i biografię Vogel z materiałem wizualnym i historycznym z jej czasów, kombinując go na planie interpretacyjnym z pewnymi wątkami aktualizowanymi w świetle współczesnej refleksji historycznej i teoretycznej. Nakładają się tu na siebie trzy plany: najpierw teoria-praktyka Debory Vogel, jej zainteresowania i fascynacje, potem montaż jako jedna z najważniejszych praktyk awangardy, praktyka kombinowania, kompilowania, zestawiania, która obejmuje tak kubistyczne kolaże, jak i montaże konstruktywistyczne, prace surrealistów czy eksperymenty fotograficzne i filmowe, wreszcie nowoczesne miasto i jego ikonosfera projektowane na przestrzeń Lwowa i z niej czerpiące.

2: Teoria-praktyka Vogel

Nie dość wciąż znana Debora Vogel była oryginalną teoretyczką i pisarką, silną indywidualnością na międzywojennej polsko-żydowskiej scenie artystycznej. Sama uważała się za „ambasadorkę modernizmu”, którą to funkcję realizowała, pisząc liczne recenzje oraz wygłaszając wykłady i pogadanki. Jako rzeczniczkę swoich poszukiwań postrzegali ją też współpracujący z nią artyści lwowskiego „artesu” czy Grupy Krakowskiej. Sama współtworzyła lwowską grupę jidyszystów „Cusztajer” oraz była związana z nowojorskimi introspektywistami jidysz z grupy „Inzich” (Wsobie).

Studiowała filozofię, psychologię i polonistykę na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, ucząc się u Kazimierza Twardowskiego czy Juliusza Kleinera. Doktorat na podstawie rozprawy *Znaczenie poznawcze sztuki u Hegla i jego modyfikacje u J. Kremiera* uzyskała na Uniwersytecie Jagiellońskim

18

⁷
Kornelia Grafowa, *Akacje kwitną*, „Przegląd Społeczny” 1936, nr 1–2, s. 30.

19

(1926). Kwestia współzależności formy i światopoglądu, dialektyka przemian form sztuki oraz jej poznawcze znaczenie – to sprawy, które najbardziej ją interesują i które szeroko analizuje, pisząc o sztuce awangardy. Osadza je też w kontekście refleksji nad współczesnym doświadczeniem miejskim, jego wizualnymi i społecznymi aspektami.

Vogel wnikliwie studiowała pisma współczesnych jej teoretyków literatury i sztuki, kształtując jednocześnie własną, oryginalną teorię-praktykę – w esejach, recenzjach, projekcie liryki chłodnej statyki, montażach prozą i wyrastających z nich późniejszych zaangażowanych wierszach. Przyglądała się współczesnym zjawiskom artystycznym i spletała w swoich tekstach różne wątki ówczesnych poszukiwań obecnych tak w Polsce, jak i za granicą. Widzimy tu dialog m.in. z teoriami Kandinsky’ego i purystów, Witkacego i Chwistka czy Kobro i Strzebińskiego. Dotyczy to nie tylko tekstów teoretycznych, ale też poezji i montażowej prozy, gdzie skojarzenia wizualne odsyłają do praktyk poszczególnych artystów, otwierając pole do dyskusji o kubizmie i konstruktywizmie, fotomontażu i sztuce zaangażowanej, poetyce codzienności czy teorii i praktyce kiczu. O niektórych z tych kontekstów piszą tu Paweł Polt, analizujący ruch pojęć estetyki Vogel, oraz Paweł Mościcki, analizujący montaże Vogel w relacji do nurtu eksperymentalnych filmów przekrojowych z przełomu lat 20. i 30.

Charakterystyczna jest metoda pisarki – poszczególne prace i teorie traktuje Vogel jako elementy własnej kompozycji, montowanej z różnych, niekiedy obsesyjnie powracających cytatów, fraz, skojarzeń wizualnych. Funkcjonują one zarazem jako indeks odsyłający do szerszego kontekstu i składnik konstrukcji, w której nabywają nowych funkcji i znaczeń. Wiąże się to też z jej projektem przekształcenia języka, który miał być odpowiednikiem wizualnych poszukiwań geometryzmu w sztuce, z jego późniejszymi przemianami. Vogel chce wyrwać język z kontekstu mowy, jak to określa, zsocjalizowanej, traktując go jako tworzywo budowy nowej rzeczywistości tekstu – tak jak artyści traktują tworzywo malarskie do skonstruowania specyficznej rzeczywistości obrazu.

Recenzenci próbowali na różne sposoby ten język opisać, nazywając go z jednej strony hieroglifem i wzorem matematycznym, z drugiej zaś spłotem czy gobelinem wywróconym na drugą stronę⁸. I choć często były to słowa krytyki, paradoksalnie udawało im się uchwycić główne założenia projektu Vogel oraz jego działanie – świadomą redukcję materiału językowego do form podstawowych, repetycji, efekt nudy i monotonii.

Jest to zarazem język bardzo skondensowany, plastyczny, spójny i wymagający. Czytelnicy mają okazję przyjrzeć się mu w tekstach źródłowych umieszczonych w katalogu. Antysemicki krytyk, kapitulując przed nim, oświadczył: „Język niby polski – a obcy, którego żaden Polak nie zrozumie”⁹.

⁸
Jarosław Jankowski, *Świat książek*, „Czas”, 28 lutego 1936.

⁹
b.a., *Notatki*, „Kurier Poznański”, 1 marca 1936.

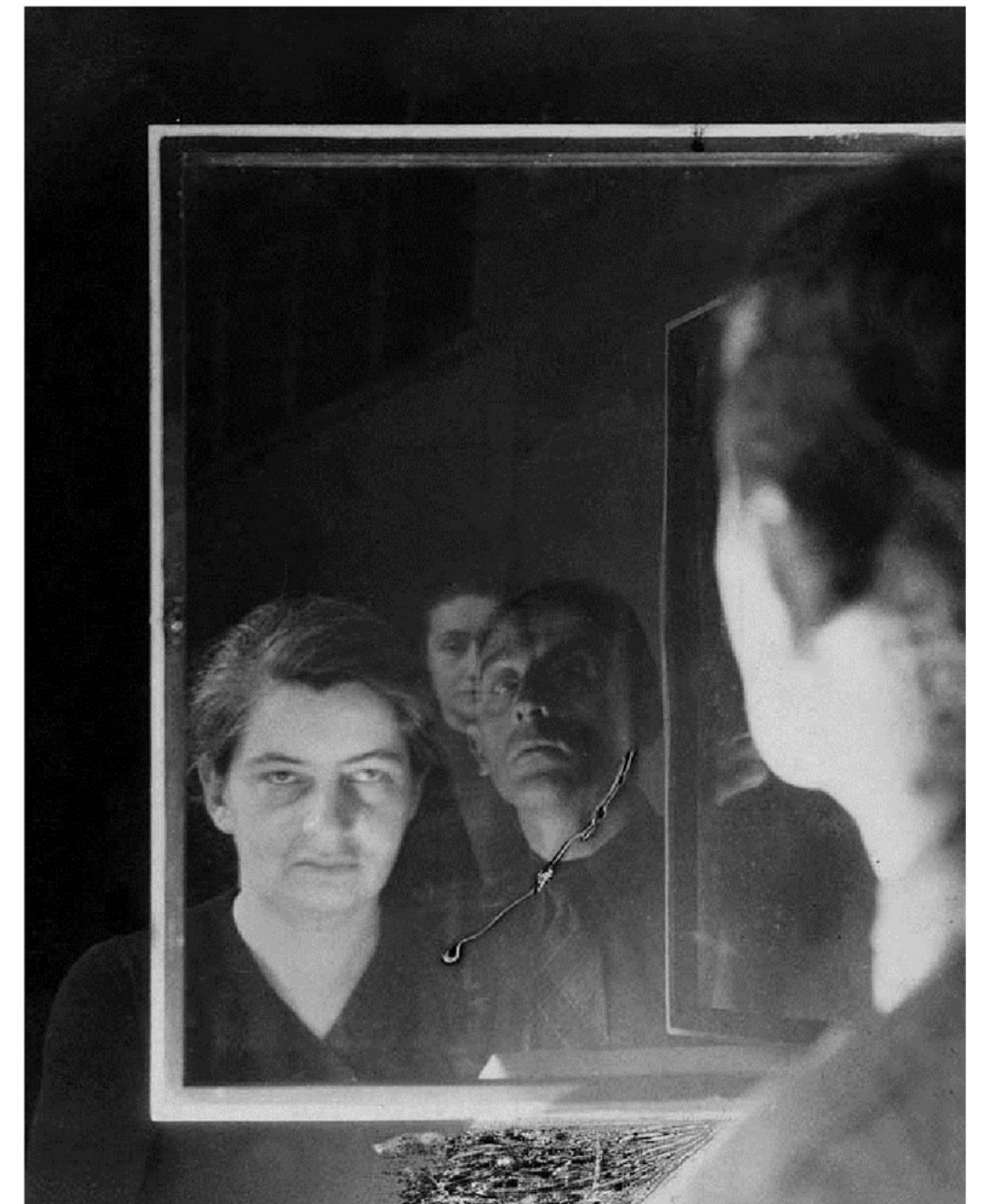


il. 1
Debora Vogel (1902–1942)

archiwum Wydziału Filozofii i Socjologii
Uniwersytetu Warszawskiego

il. 2
Aleksander Krzywobłocki (1901–1979)

Pracownia Wandy Diamand – Lwów, 1930
fotografia czarno-biała, 13 × 10,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



„Urzeczony czarem niezgrabnej, miniaturowej zabawki, wędruje człowiek uliczkami o niewiarygodnych imionach. Tu i ówdzie spoglądają na przechodnia białe, odrestaurowane, fasady kamienic, otynkowane i trzeźwe. I chociaż domy są tutaj nędzniejsze i jakby bardziej przypadkowe, aniżeli tam, przy Boimów albo Serbskiej, pytamy również i tu: po co ten tynk? Przecież i tak nic nie pomaga, tylko utrudnia odszyfrowanie właściwej duszy tych domów” (*Lwowska Juderia*, 1937).



il. 27

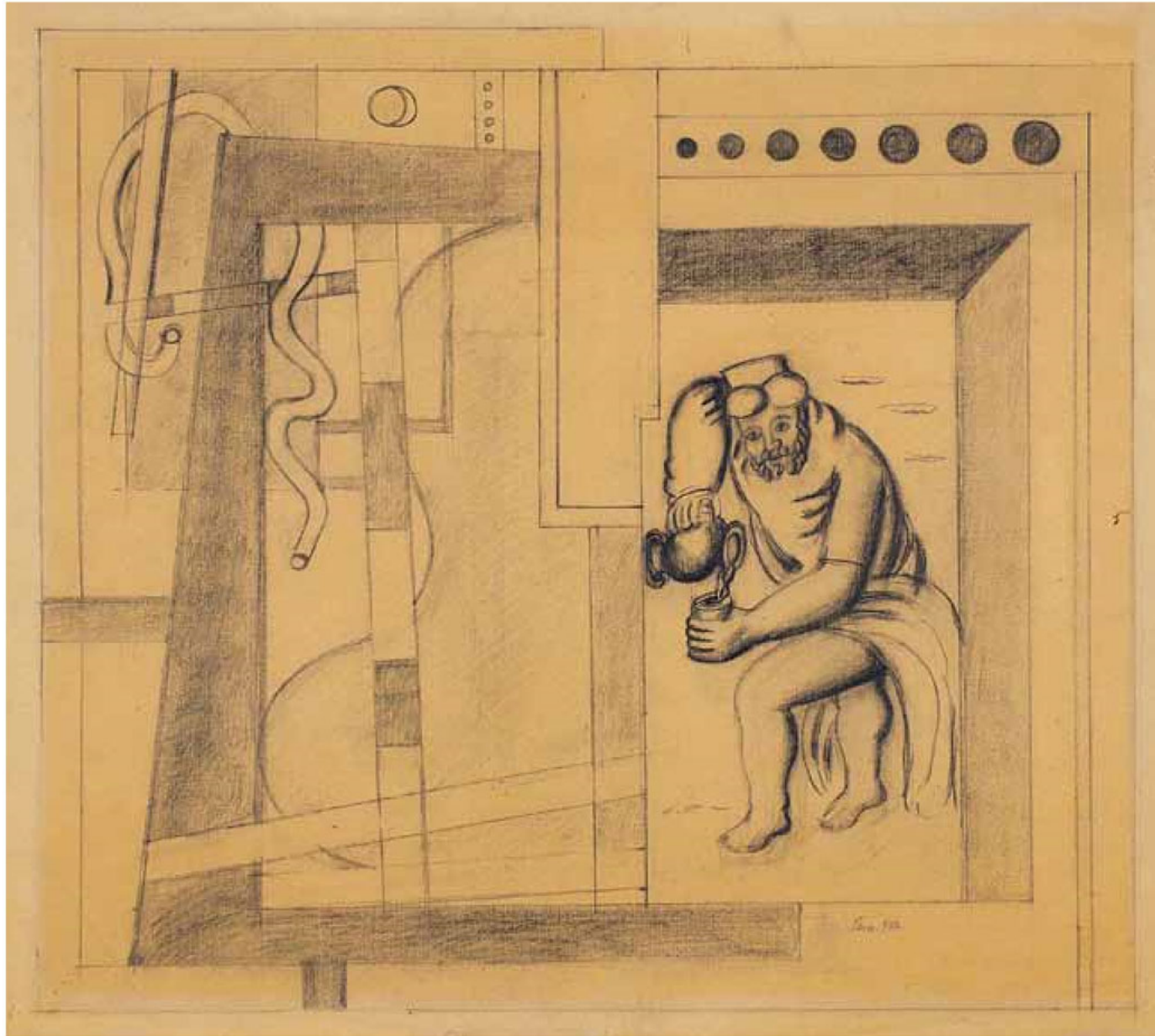
Zdjęcie z ulicy Przerwanej 4, odchodzącej od Słonecznej (1931)

Zdjęcie afiszów z rogu ulicy Słonecznej 30 (lipiec 1937)



il. 28

52



il. 31

Henryk Streng [Marek Włodarski], Szkic do obrazu *Leżący wino*, 1927, ołówek, papier, 41,6 × 46,2 cm, kolekcja Galerii Piekary, Poznań

„Wśród zdecydowanej ofensywy mebli, tuż przed tremo, ledwie wciśnięty na sztalugach duży obraz, niby meteor spadły tu przez drzwi balkonowe wprost z Paryża. [...] Obraz – kontrastowe skaczące do oczu na kilometr formy, malowane wprost z tuby, cieniowane czernią [–] jest produktem kultury mechanistycznej. W ostateczności odczytać w nim można zarys Mojżesza wylewającego z garnka wodę. Motyw z szyldu Krupniczej, czy Starozakonnej” (Jerzy Janisch, *Wspomnienia*).

patrz także il. 183

53

Napisy reklamowe przy ulicy Wesolej 5 (kwiecień 2017)

il. 32



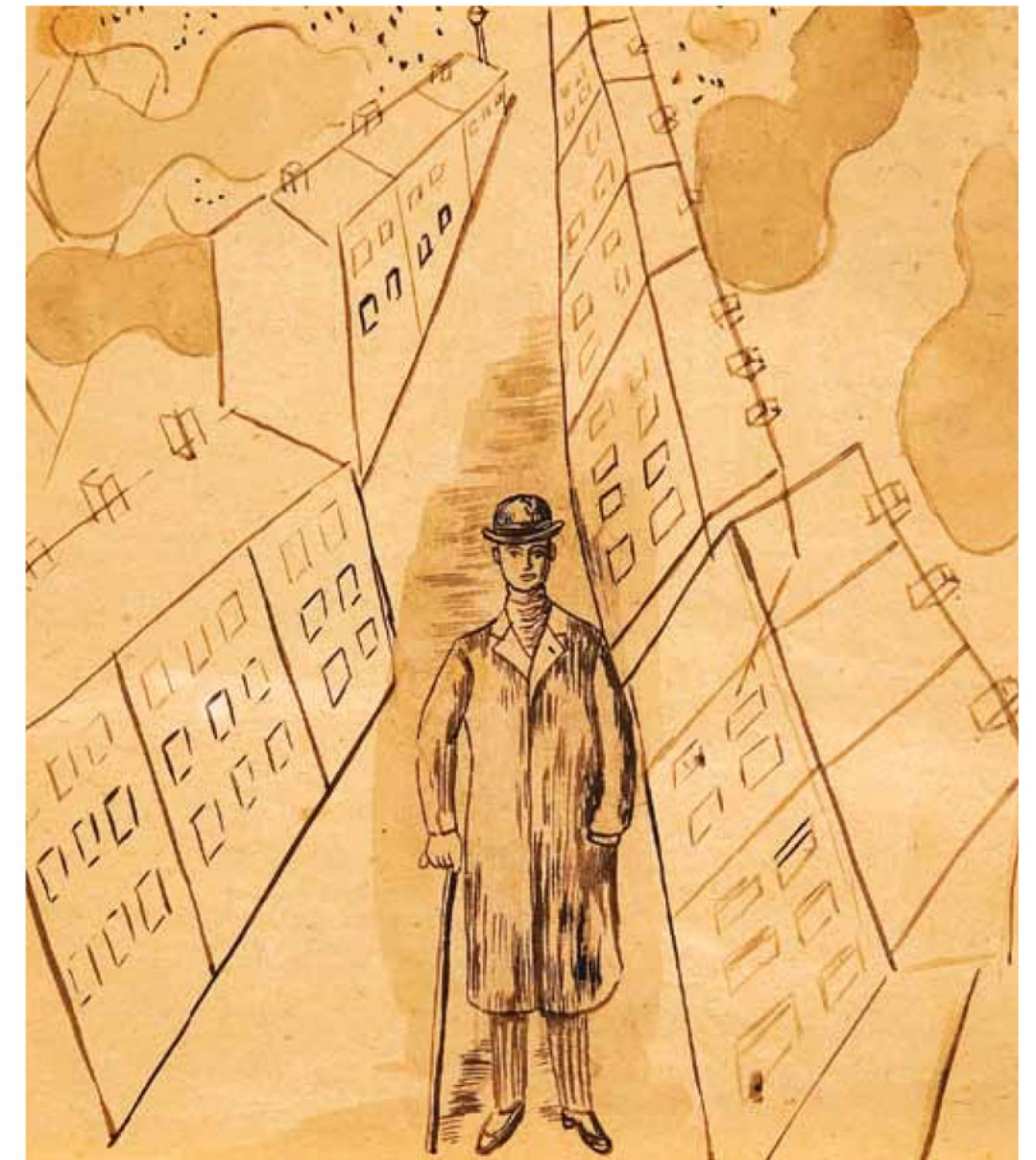


il. 153
Henryk Streng
[Marek Włodarski] (1903–1960)

Rysunek z kapeluszami, 1939
ołówek, kredka, gwasz, papier, 26,5 × 19,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

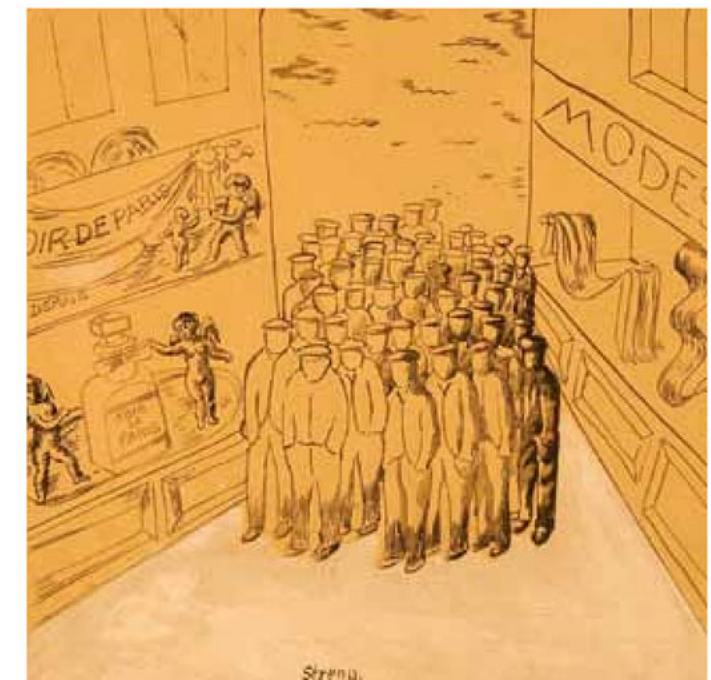
il. 154
Henryk Streng
[Marek Włodarski] (1903–1960)

Mężczyzna w meloniku z laską, 1929
sepia, pędzel, papier, 19,5 × 17 cm
kolekcja Galerii Piekary, Poznań



il. 155
Henryk Streng
[Marek Włodarski] (1903–1960)

Mężczyźni na ulicy, 1929
sepia, pędzel, gwasz, papier, 17,6 × 17,3 cm
kolekcja Galerii Piekary, Poznań





Podróż: egzotyk i anty-egzotyk

268

Dyskutując z Brunonem Schulzem w początkach 1939 roku różnice między tymi, którym „zespół konkretów układa się w figurę pełnego sensu”, a sobą, którzy żyją abstrakcyjnością, Vogel dodawała:

I my, jak tamci, mamy poza człowieczym, szarym i odwiecznym życiem, a raczej przed nim – pewną dozę romantyki, awantur, strasznych pomyłek i katastrof; i my mamy pewien procent egzotyki, przychodzący do nas w postaci podróży, zwiedzania obcych i nieznanych miast, okolic, i w postaci nieoczekiwanych tam spotkań. I niekoniecznie musi ta podróż trwać sześć miesięcy odległości, by przeżyć – egzemplarycznie – jej istotę [...] ¹².

Ewokowana w liście egzotyka to obietnica wybiecia z rytmu codzienności chwilowego, zawsze z perspektywą powrotu. To swego rodzaju czasoprzestrzeń ekscesu i przygody, wyrzucenia z własnej lokalności, z własnego przestrzennego obsadzenia. Podróż to wniesienie różnicy w pole tożsamości, które wprowadza ją w ruch, poddaje ją krytycznemu oglądowi. Na tym, być może, polega też Voglowski niemal sloganowy postulat „rekreowania się obcymi miastami” ¹³. Co ważne, to egzotyka chwilowa, prowadząca na powrót do punktu wyjścia, obnażająca iluzję ruchu i pragnienia różnicy.

Te uwagi o egzotyce każą jednak zatrzymać się na chwilę, bo uruchamiają skojarzenia z ważką refleksją Vogel dotyczącą niebezpieczeństw egzotyizacji oraz z tradycją europejskiego imperialistycznego podróżowania i kolonizującego spojrzenia, które pisarka poddała krytycznej analizie. Vogel wyczulona była niezwykle na wszelkie zabiegi egzotyki, fałszywe reprezentacje wykluczonego, pozbawionego głosu, poddanego opresji – jako prymitywu. Niezależnie od tego, czy mowa o europejskiej tradycji kolonialnej, paternalistycznej koncepcji sztuki proletariackiej jako sztuki „dla ludu (pracującego)” czy też o reprezentacjach różnicy etnicznej. Voglowski dyskurs anty-egzotyku rozpisany jest na recenzje książek dla dzieci, rozważania o tematyce sztuki, a wreszcie analizy reprezentacji inności wynikające z (szeroko rozumianej) imperialnej polityki kolonialnej czy, trudniej uchwytnych, impulsów irracjonalnej etnicznej obcości.

12

Debora Vogel do Brunona Schulza, 7 XII 1938, w: *Księga listów*, dz. cyt., s. 270, 271. Podkreślenie moje.

13

Tamże, s. 261.

trzecia dzielnica?

etniczność, de-terytorializacja, montaż

Montaże

Debora Vogel i nowa legenda miasta

269

Pisarka rozważa te ostatnie problemy na przykładzie reprezentacji kultury żydowskiej ramowanej jako kultura obcego, dzikiego w *Czarnym Łądzie* Wandy Melcer. „(Czarny) Łąd” w rozumieniu Vogel staje się tu konstrukcją przestrzeni wydobywającą obcość, a także pociągającą realną przemoc. Takie szczególne rozumienie tego terminu odbija się echem w uwadze o „wszystkich łądach Afryki, Ameryki i Europy”, które domagają się swoich praw. W ten sposób przekształca Vogel kategorię „łądu” w narzędzie krytycznego dyskursu ¹⁴.

Jak podkreśla Celia Brickman, „retoryka kolonializmu i antysemityzmu zbiegały się ze sobą”. W kulturze europejskiej Żydów „opisywano raz jako «orientalnych», raz «prymitywnych», «barbarzyńskich», «białych Murzynów», «mulatów», «rasę mieszańców»”. Żydzi wschodnioeuropejscy mieli stanowić typowy przykład rasy ciemnoskórej ¹⁵. Rozpoznanie współczesnych badaczy współbrzmia z diagnozą Vogel: „Nie trzeba na to aż odszukać Murzynów. Są Żydzi [...]” ¹⁶. Oczywiście do pewnego stopnia ta konstrukcja obcości i różnicy była również żydowską autokonstrukcją ¹⁷, w której ważną rolę odkrywał wizerunek wschodnioeuropejskiego Żyda i tradycyjnej kultury żydowskiej oraz jej miejsc – małego miasteczka (sztetl) i dzielnicy żydowskiej (getta). W utrwalaniu i reprodukowaniu tych wizerunków walny udział miała nie tylko literatura i publicystyka, ale też sztuka, w tym fotografia ¹⁸.

Fotomontaż: zniesienie różnicy?

il. 238–246

W 1931 roku ukazała się w Zurychu w serii Schaubücher niewielkich rozmiarów książeczka *Ein Ghetto im Osten* autorstwa urodzonego pod Wilnem fotografa Mojżesza Worobiejczyka – ucznia Bauhausu w klasie Josefa Albersa i Fernanda Légera w Académie Moderne. Autora kultowej w pewnych kręgach pracy *Paris* (1931) ¹⁹, dziś w Polsce dość zapomnianego ²⁰. Jest to seria przeplatających się zdjęć i fotomontaży dzielnicy żydowskiej Wilna, wpisująca się z jednej strony w nurt popularnej fotoetnografii egzotyzującej i nostalgizującej przestrzenie i wizerunki inności (szwajcarskie wydawnictwo drukowało w tej samej serii m.in. książkę *Negrentypen*

15

Celia Brickman, *Aboriginal Populations in the Mind*, Columbia University Press, New York 2003, s. 163. Brickman cytuje dalej m.in. pracę: Sander L. Gilman, *Freud, Race, and Gender*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1993.

16

Debora Vogel, *Ludzkie egzotyki*, dz. cyt., s. 151.

17

O mechanizmach tych konstrukcji pisze Sander L. Gilman w: *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986.

18

Na ten temat zob. Carol Zemel, *Looking Jewish: Visual Culture and Modern Diaspora*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2015, szczególnie rozdział 1 i 3.

19

Paris. 80 photographies de Moï Ver, introduction de Fernand Léger, Éditions Jeanne Walter, Paris 1931. Trzeci duży projekt artysty *Ci-contre* (1931), wysłany do Franza Roha, dyrektora Fototeki w Monachium i szykowany przezeń do druku, z powodów politycznych, a następnie zawieruchy wojennej ukazał się dopiero w 2004. Retrospektywę prac Worobiejczyka zatytułowaną *Moï Wer* pokazywała kilka lat temu Fondation Henri Cartier-Bresson (12 września–23 grudnia 2012).

20

Wojciech Wilczyk, *Czas najwyższy przypomnieć twórczość Mojżesza Worobiejczyka*, „Herito” 2012, nr 8. Książka Worobiejczyka była też prezentowana w ramach Mięsiąca Fotografii w Krakowie w 2015 na wystawie *Wiśła* przygotowanej przez Adama Mazura i Łukasza Górczycę.



il. 214
Aleksander Krzywobłocki (1901–1979)

Fotomontaż „Podróż”, 1930–1932
fotografia czarno-biała fotokolażu, 15,7 × 11,6 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

il. 215
Aleksander Krzywobłocki (1901–1979)

Fotomontaż, 1932
fotografia czarno-biała fotokolażu, 13,5 × 12,5 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi

il. 216
Aleksander Krzywobłocki (1901–1979)

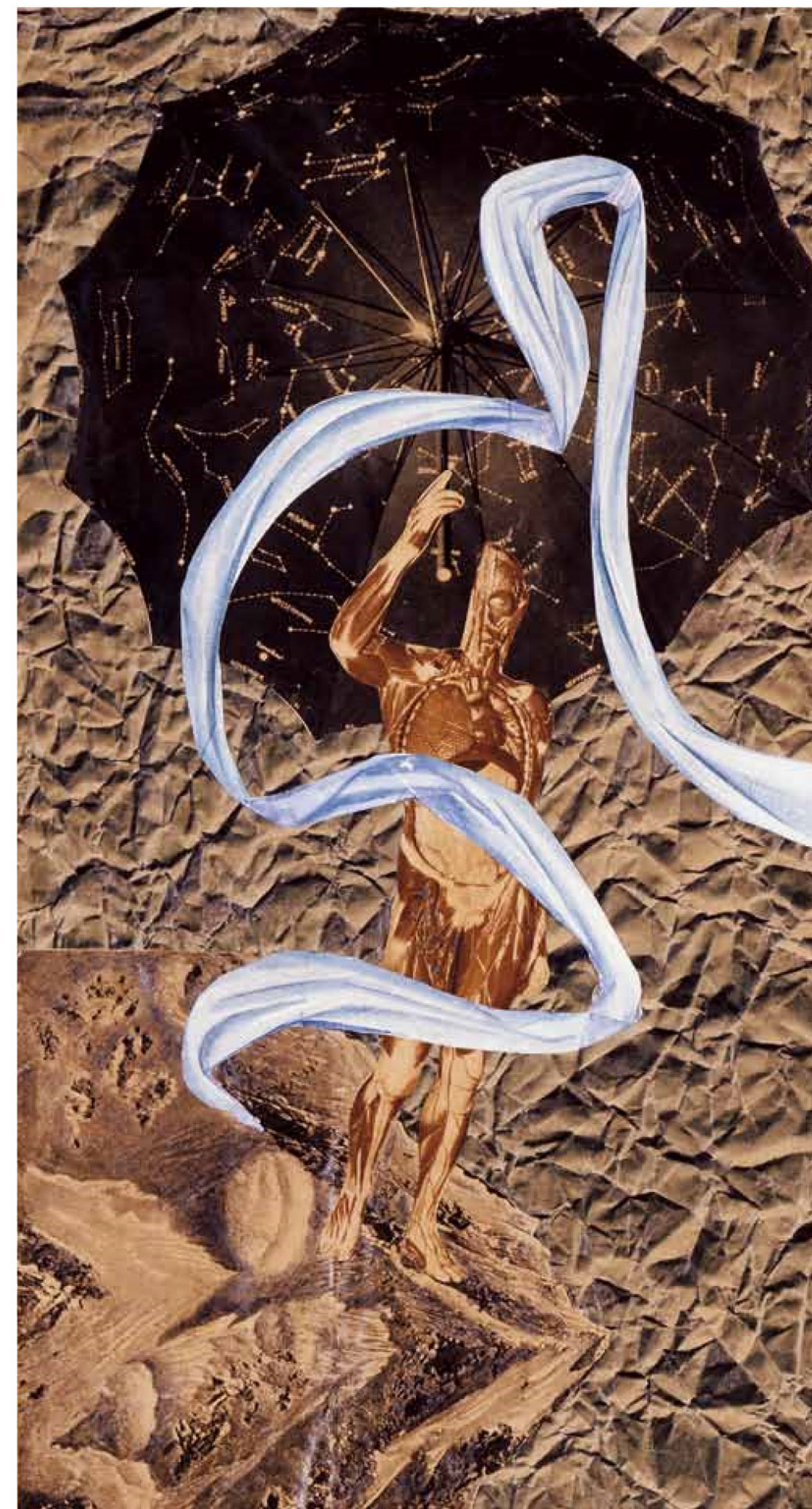
Fotomontaż, 1932
fotografia czarno-biała fotokolażu, 15,3 × 12 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi





il. 220
Jerzy Janisch (1901–1962)

Siostry, 1950–1955
fotokolaż, rysunek, 29,3 × 38,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 221
Jerzy Janisch (1901–1962)

Figura z parasolem, 1930
fotokolaż, 40 × 22 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi



il. 276
Stanisław Osostowicz (1906–1939)

Przed kinem II, 1932–1933
kredka, ołówek, akwarela, papier, 19,4 × 24,2 cm
© Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 274
Stanisław Osostowicz (1906–1939)

Scena uliczna w Krzemieńcu, ok. 1936
olej, płótno, 70 × 95 cm
Muzeum Narodowe we Wrocławiu

il. 275
Stanisław Osostowicz (1906–1939)

Promenada, ok. 1933
olej, płótno, 96 × 95,5 cm
© Ligier Piotr / Muzeum Narodowe
w Warszawie