

# Zeszyty

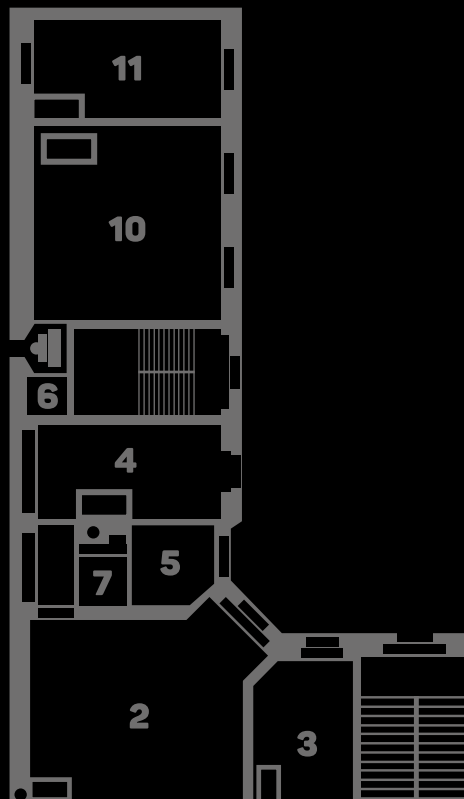
# #46

## Artystyczne

„Berliński pokój”  
– współczesne  
relacje między  
Poznaniem  
a Berlinem

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

2(46)/2024



**Z A**

---

„Berliński pokój”  
– współczesne  
relacje między Poznaniem  
a Berlinem

# Lech Lechowicz

**Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna  
i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi**

**The Film School in Lodz, Poland**

Lech Lechowicz (ur. 1952) – dr, adiunkt,  
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,  
Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera  
w Łodzi. Zajmuje się historią i teorią fotografii  
oraz relacjami występującymi między  
tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi  
a fotografią, filmem, wideo, obrazami  
cyfrowymi. Autor wielu wystaw, katalogów  
oraz publikacji dotyczących tych problemów.  
W latach 1978–1996 kustosz Działu Fotografii  
i Technik Wizualnych w Muzeum Sztuki  
w Łodzi; obecnie niezależny kurator oraz  
wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole  
Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej  
im. L. Schillera w Łodzi. Wybrane publikacje:  
*Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*, Warszawa  
2010; *Historia fotografii, część 1, 1838-1939*,  
Łódź 2012; *Grupa Zero-61 (1961-1969)*,  
Łódź 2016.

## **Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909-1939)**

### **Abstrakt**

Dwa tytułowe zjawiska: wielkie miasto oraz fotografia występowały we wszystkich nurtach awangardy jako ważny przedmiot wystąpień programowych oraz artystycznych praktyk. Jako pierwszy podjął problematykę z nimi związaną na początku wieku XX futuryzm, rozpoczynając w roku 1909 historię formacji sztuki awangardowej, a następujące po nim dadaizm, surrealizm i konstruktywizm kontynuujące w latach 20. i 30. radykalne przemiany w sztuce. W każdym z tych nurtów rzeczywistość, do której odnosiły się awangardowa refleksja oraz obrazowanie, podlegała redukcji do rzeczywistości wielkomiejskiej. To ona, zdaniem awangardy, kształtowała nowoczesnego człowieka, który na miarę swych potrzeb sam ją stworzył. Wielkomiejska rzeczywistość ulic i fabryk przysłoniła awangardzie naturę i naturalny pejzaż. Miasto fizycznie, materialnie wyodrębnione, wyraźnie odmienne topograficznie od otaczającej go natury, rozrastając się geograficznie i ludnościowo, kumulowało w sobie fenomeny nowoczesności wieku XX wnoszone do niego przez działalność człowieka. W nim one głównie się kształtowały i służyły życiu w nim.

Na przełomie wieków XIX i XX udział wielkomiejskich fenomenów nowoczesności przekroczył skalę ilościową, która zdaniem awangardy wywołała zmiany natury jakościowej nie tylko w życiu człowieka początku wieku XX, ale także w jego świadomości i percepcji wizualnej. Nowoczesnego człowieka otaczało nowe środowisko życiowe, które przedstawiciele awangardy utożsamiali z „nową naturą”, przeciwstawiając ją „starej naturze” znajdującej się poza granicami miast. „Stara natura” została człowiekowi dana taką, jaką jest, jaką ją zastaje. Natomiast na to, co otacza człowieka w mieście, ma on wpływ, ponieważ jest to efekt jego działań.

Problem miasta, składających się nań fenomenów nowoczesnej cywilizacji oraz jego materia: pojedyncze budowle, zespoły architektoniczne, a także łącząca je miejska infrastruktura, od pierwszych wystąpień futurystów pojawia się w deklaracjach programowych wszystkich nurtów awangardy. Był obecny w awangardowej poetyce oraz w praktyce jej obrazowania: w ikonografii w twórczości wizualnej oraz w tematyce i motywach w twórczości literackiej.

**Słowa kluczowe:** fotografia, awangarda, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm, nowoczesna cywilizacja, nowa fotografia

## ***The big city as a new nature in photography in the circle of the avant-garde (1909-1939)***

### **Abstract:**

The two titular phenomena, the big city and photography, appeared in all movements of the avant-garde as an important subject of theoretical programs and artistic practices. Futurism was the first to address issues related to them at the beginning of the 20th century, beginning the history of avant-garde art formation in 1909, followed by Dadaism, Surrealism and Constructivism, continuing radical changes in art in the 1920s and 1930s. In each of these movements, the reality to which avant-garde reflection and imaging referred was subject to reduction to metropolitan reality. According to the avant-garde metropolitan reality shaped modern man, who created it himself to suit his needs. The metropolitan reality of streets and factories obscured nature and the natural landscape from the avant-garde.

A physically and materially separated city, clearly different topographically from the surrounding nature, while growing geographically and in population, accumulated the phenomena of 20th century modernity brought to it by human activity; they mainly took shape there and served life in it.

At the turn of the 19th and 20th centuries, the share of urban modern phenomena in human life exceeded the quantitative scale, which, according to the avant-garde, caused qualitative changes not only in the life of people at the beginning of the 20th century, but also in their consciousness and visual perception. Modern man was surrounded by a new living environment, which representatives of the avant-garde identified with "new nature", contrasting it with the "old nature" located outside the city limits. The "old nature" was given to man as it is, as he finds it. However, what surrounds a person in the city is influenced by him, because it is the result of his actions.

The problem of the city, the phenomena of modern civilization that constitute it, and its material: individual buildings, architectural complexes, as well as the urban infrastructure connecting them, have appeared in the program declarations of all avant-garde trends since the first manifestations of futurists. They were present in avant-garde poetics and in the practice of its depiction: in iconography in visual works and in themes and motifs in literary works.

**Keywords:** photography, avant-garde, futurism, dadaism, surrealism, constructivism, modern civilization, new photography

# Wielkie miasto jako nowa natura w fotografii w kręgu awangardy (1909–1939)

---

Lech Lechowicz

PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi  
ORCID 0000-0001-6388-792X  
DOI 10.48239/ISSN123266824603

Zeszyty Artystyczne  
nr 2 (46)/2024, s. 56-76

Dwa tytułowe zjawiska: wielkie miasto oraz fotografia, występowały we wszystkich nurtach awangardy jako ważny przedmiot wystąpień programowych oraz artystycznych praktyk. Na początku wieku XX problematykę z nimi związaną jako pierwszy podjął futuryzm, rozpoczynając w roku 1909 historię formacji sztuki awangardowej, a w latach 20. i 30. następujące po nim dadaizm, surrealizm i konstruktywizm kontynuowały radykalne przemiany w sztuce.

Wielorakie fenomeny składające się na wielkie miasto oraz fotografia jako jego reprezentacja stanowiły przedmioty opisu oraz analiz w wystąpieniach teoretycznych awangardy oraz obiekty obrazowania w jej praktykach artystycznych. W każdym z jej nurtów rzeczywistość, do której odnosiły się refleksja oraz obrazowanie, podlegała redukcji do rzeczywistości wielkomiejskiej. To w niej koncentrowały się fenomeny nowoczesnej XX-wiecznej cywilizacji. Wielkomiejskie środowisko kształtowało nowoczesnego człowieka, który tworzył je na miarę swych potrzeb.

Wielkomiejska rzeczywistość ulic i fabryk przysłoniła naturę, naturalny pejzaż, który był ważny jeszcze dla wielu bezpośrednich poprzedników awangardy, przedstawicieli impresjonizmu, post- i neoimpresjonizmu. Miasto fizycznie i materialnie wyodrębnione, wyraźnie odmienne topograficznie od otaczającej go natury, rozrastając się geograficznie i ludnościowo kumulowało w sobie fenomeny nowoczesności, powstałe za sprawą działalności człowieka. To tam się one głównie kształtowały i służyły życiu w mieście.

Na przełomie wieków XIX i XX udział tych wielkomiejskich fenomenów nowoczesności przekroczył skalę ilościową, co zdaniem awangardy wywołało zmiany natury jakościowej nie tylko w życiu człowieka początku wieku XX, ale także

w jego świadomości i percepcji wizualnej. Nowoczesnego człowieka – awangardowego twórcę i odbiorcę efektów jego działalności – otaczało nowe środowisko życiowe, które przedstawiciele awangardy utożsamiali z „nową naturą”, przeciwstawiając ją „starej naturze” znajdującej się poza granicami miast. „Stara natura” została człowiekowi dana taką, jaką jest, jaką ją zastał. Natomiast na to, co otacza człowieka w mieście i co stanowi efekt jego działań, ma wpływ on sam.

Awangarda w swoich programach upraszczała i redukowała ważne dla niej kwestie, aby wyraźniej zaznaczyć swą odrębność wobec tego, co ją poprzedzało, oraz jasno i zwięźle ująć to w swoich założeniach. Uproszczenie i redukcja nie wyczerpywały awangardowych perspektyw ujmowania kwestii programowych. W odniesieniu do teraźniejszości oraz przyszłości występowały swoiste, epistemologiczne ujęcia: projekcja i interpolacja czy absolutyzacja. Mimo że wszystkie nurty awangardy charakteryzowało coś, co można określić jako odwrócony prezentyzm czy postawa futurologiczna i co było naznaczone deklarowanym poczuciem silnego związku z teraźniejszą rzeczywistością, to interpretacje dotyczyły przyszłości. Rzeczywistość miejska, do której się odwoływali i o której pisali przedstawiciele awangardy, była rzeczywistością ograniczoną topograficznie, niekiedy bardziej wytworem umysłowym, niż fizycznie istniejącym fenomenem. Między innymi z tak skomplikowanych postaw wobec problemu rzeczywistości oraz związanego z tym sposobu prowadzenia dyskursu i metod działania wynikały utopijne elementy programów, niemożliwe do zrealizowania w praktykach awangardy.

Niezależnie od tego, jak dosłownie należy traktować poglądy awangardy w interesujących nas kwestiach, problemy miasta, składających się nań fenomenów nowoczesnej cywilizacji oraz jego materia: pojedyncze budowle, zespoły architektoniczne, a także łącząca je miejska infrastruktura, od początku obecne były w deklaracjach programowych wszystkich nurtów awangardy. Pojawiały się w awangardowej poetyce oraz sposobach jej obrazowania: w ikonografii oraz literaturze. W dwóch nurtach awangardy: futuryzmie i konstruktywizmie, zainteresowania miastem dopełniały teoria i praktyka odnosząca się do kształtowania formy nowego miasta w postaci projektów architektonicznych oraz ich nielicznych realizacji.

## Futuryzm

Kompleksowy program futuryzmu rozciągał się od literatury, przez malarstwo i rzeźbę, architekturę, muzykę, a także film i fotografię, aż po nowe formy aktywności traktowane jako twórczość artystyczna: sztukę komponowania zapachów czy projektowanie odzieży i przedmiotów codziennego użytku. Koncepcja sztuki futurystycznej była totalna w sferach programu i praktyki. Obejmowała cały obszar dotychczasowej sztuki oraz wszystko to, co futuryści uznali za konieczne do stworzenia nowej sztuki. Twórcy ci odrzucali całą dotychczasową sztukę, tworząc nową sztukę futurystyczną, odpowiadającą wyzwaniom nowoczesnej rzeczywistości z początku XX wieku.

Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci! [...] Będziemy opiewać tłumy wstrząsane pracą, rozkoszą lub buntem; będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przyływy rewolucji w nowoczesnych stolicach<sup>1</sup>.

Podkreślali także swoją odrębność, deklarując: „nie jesteśmy już ludźmi katedr, pałaców i salonów, lecz ludźmi wielkich hoteli, dworców, szerokich ulic, potężnych bram, krytych targowisk, oświetlonych tuneli, prostych jak wyciął autostrad, ludźmi uzdrawiającej odnowy miast”<sup>2</sup>. Głosili, że nowa cywilizacja wieku XX, w przeciwieństwie do tej z przeszłości, oparta jest na zupełnie nowych założeniach, dla których główną inspiracją są nauka i technika oraz jej wytwory wniesione do współczesnego życia. Nowa sztuka nie oznaczała tylko nowej formy – jak w impresjonizmie, neo- i postimpresjonizmie czy kubizmie – ale również nową treść, którą futurysta „czierpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia”<sup>3</sup>. Dzieło futurystyczne zwracało się więc ku innym sferom życia, z którymi sztuka do tej pory nie miała dużej styczności. Zapowiadali: „Będziemy opiewać [...] wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni [...] nienasycone dworce kolejowe [...]”<sup>4</sup> i „tylko wybór na wskroś współczesnych tematów może nas doprowadzić do nowych idei plastycznych”<sup>5</sup>.

1 Filippo Tommaso Marinetti, „Manifest założycielski i manifest futuryzmu (1909)”, tłum. Marcin Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 151.

2 Antonio Sant’Elia, *Architektura futurystyczna* (1914); cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 309.

3 Baumgarth, *Futuryzm...*, 308.

4 Marinetti, „Manifest założycielski...”, 152.

5 Umberto Boccioni, *Rzeźba futurystyczna* (1912); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 276.



W wielkomijskiej rzeczywistości opisywanej przez futurystów kumulowały się fenomeny nowoczesnej cywilizacji, które były źródłem ruchu, takie jak samochody, autobusy i tramwaje. To powodowało, że obrazując ją należało „patrzeć wzrokiem ruchomym” (Gino Severini, 1917)<sup>6</sup>. Skutkiem zaistnienia tych fenomenów było to, iż mieszkańców wielkiego miasta symultanicznie i wielozmysłowo doświadczał tej przepełnionej ruchem rzeczywistości, sam będąc w ruchu jako jej obserwator. Jego wielkomijskie doświadczenia zmysłowe wpływały natomiast na treść i formę percepcji tego, co go otaczało. Z tego wynikał postulat, aby:

[c]hwytać obraz ulicy, tak jak nią mkniemy, jej domy, które obok nas wywracają się do tyłu i z powrotem się ześlizgują. Obraz ulicy widzianej z auta pędzącego z największą prędkością. A wszystkie linie wertrykalne bloków domów zmieniają się i zwalają się do tyłu. Prostokąty okien stają się podłużnymi rombami. Domy zamykają się nagle, z tyłu za nami jak wachlarze, jakby przebiegały wzdłuż promieni wychodzących z centrum niezliczonych kręgów nanizanych na jednej linii<sup>7</sup>.

Obraz futurystyczny miał być syntezą reprezentującą nowoczesny świat, miał oddać ogrom symultanicznych zdarzeń życia i jednocześnie pomóc współczesnemu człowiekowi objąć je i zrozumieć. Miał wreszcie oddać „nowe pojęcie przestrzeni i czasu, a w konsekwencji i samego życia”<sup>8</sup>. Potoczna percepcja życia wielkiego miasta:

[d]ostarcza nam tylko strzępków dysputy, przy której asystujemy tylko chwilowo – z naszą nowoczesną ruchliwością – w tramwaju, kawiarni lub na dworcu; a wszystko to zostaje sfilmowane przez nasz umysł w postaci dynamicznych symfonii z fragmentów gestów, słów, szmerów i światła<sup>9</sup>.

Tak więc oprócz realizacji funkcji artystycznych, sztuka futurystyczna musi także spełniać równie ważne funkcje pozaartystyczne: dydaktyczne i poznawcze,

6 Gino Severini, „Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar (1917),” tłum. Marcin Czerwiński, w: *Artyści o sztuce...*, 175.

7 Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma 1913; reprint (Torino: Giulio Einaudi, 1970), 31. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu własnym autora.

8 Gino Severini, *Plastyczne analogie dynamizmu. Manifest futurystyczny* (1913); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 305.

9 Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Futurystyczny teatr syntezy* (1915); cyt. za: Baumgarth, *Futuryzm...*, 338.

by pomóc odbiorcy w pełni odczuć i odbierać nową, gwałtownie i intensywnie zmieniającą się rzeczywistość. Jest to konieczne, ponieważ:

Ten, kto się dzisiaj posługuje dalekopisem, telefonem, gramofonem, pociągiem, rowerem, motocyklem, autem, transatlantykiem, zeppelinem, samolotem, kinem, wielkim dziennikiem (syntezą jednego dnia na świecie), nie myśli o tym, że owe rozmaite rodzaje komunikacji, transportu oraz informacji wywierają decydujący wpływ na ludzką psychę<sup>10</sup>.

Futurystyczny obraz miał oddać istotę i charakter doświadczania nowoczesnej rzeczywistości, a przez to nadać tym obrazom szerszy, ogólny sens – umieścić je w nadrzędnym porządku nieustającego bergsonowskiego *elan vital*, pędu życiowego.

Wytwory totalnej twórczości futurystów miały w równie całościowy sposób zaistnieć w nowoczesnej rzeczywistości jako dzieła ją reprezentujące w słowie i obrazie oraz jako rezultaty ich działań w sferze projektowania architektonicznego oraz przemysłowego, zmieniających fizycznie otoczenie i warunki życia współczesnego i przyszłego człowieka.

Jednak w ikonografii miasto – mimo istotnego znaczenia fenomenów z nim związanych w futurystycznych tekstach programowych – było obecne głównie (i niezbyt często) w malarstwie. W praktykach fotograficznych i filmowych w pierwszej fazie futuryzmu (1909–1918) okazało się prawie nieobecne. Dopiero w fazie drugiej (1918–1939) częściej występowały motywy wielkomijskie. W większym stopniu dotyczyło to fotografii niż filmów, która to forma była bliska dzieciom konstruktywistycznym, głównie fotomontażowi.

## Dadaizm

W kształtowaniu się dadaizmu, czyli kolejnego nurtu awangardy, chronologicznie częściowo pokrywającego się z futuryzmem, znaczący udział miały zarówno warunki wewnętrzne, w jakich funkcjonowała sztuka po kubizmie i futuryzmie, jak i działania podejmowane w zewnętrznym otoczeniu sztuki w okresie I wojny światowej. Rozbudzone przez futuryzm oczekiwania związane z Nową Sztuką

<sup>10</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913); cyt. za: Baumgarth, *Futurizm...*, 225.

w Nowych Czasach dotyczyły sporej grupy artystów europejskich pokolenia rozpoczynającego swoją twórczość tuż przed rokiem 1914.

Wojna na świecie i futurizm w sztuce wywołały ciąg wydarzeń, o których skutkach futuryści nie mieli wówczas pełnego pojęcia, a które przerosły wiele z ich burzycielskich pomysłów. Ponadto futurizm był pieśnią pochwalną na cześć cywilizacji, techniki i nowoczesności, a zatem i tego, co z tak bezwzględną skutecznością ścieliło trupami pola bitew Wielkiej Wojny. Być może nie spowodowałoby to takich pełnych rozczarowania reakcji, gdyby na sytuację artystyczną nie nałożyła się wojna. Bezsens i chaos wojny stał się bezpośrednim powodem gwałtownego buntu młodych artystów tworzących późniejsze grupy dadaistyczne, buntu przeciwko wszystkiemu: sztuce, rzeczywistości, kulturze i społeczeństwu. „Początki Dada nie były początkami sztuki, ale wstrętu”<sup>11</sup>.

Dadaizm wyzwolił ogromny ładunek destrukcji, skierowany głównie przeciw sztuce. Bezsens rzezi prowadzonej systematycznie na polach bitew w imię szczytnych ideałów w oczach dadaistów podważał sens osiągnięć dotychczasowej cywilizacji, kultury i sztuki. Nurt ten był głównie dziełem tych młodych twórców, którzy nie identyfikując się z tymi ideałami postanowili w ten lub inny sposób zdezerterować z pola bitwy i nie uczestniczyć w tym wszystkim, by z przerażeniem przyglądać się temu ponuremu pobojuwisku z bezpiecznej odległości. Przyszli dadaści nie zamierzali bowiem ginąć wraz z upadkiem dotychczasowego porządku świata. Gromadzili się tam, gdzie to było wówczas możliwe, w neutralnych enklawach – Szwajcarii, Hiszpanii i Stanach Zjednoczonych. Rola widzów spektaklu dziejów była jednak dwuznaczna i frustrująca. Uciekinierzy z pól bitewnych chcieli więc usprawiedliwić swą dwuznaczną postawę wobec tego, co naprawdę działo się wokół tych enklaw na wojennych frontach. Nadwyrężony już atakami futurystów gmach starego porządku zdawał się w oczach dadaistów nieodwołalnie rozpadać. Należało więc ten proces przyspieszyć poprzez zorganizowaną i skupioną wokół wspólnego programu działalność, rozpoczętą nieomal jednocześnie w roku 1916 w Zurychu i Nowym Jorku.

Dadaści działali więc w przekonaniu, że w żaden sposób nie da się uratować tego, co było. Poza tym wcale tego nie chcieli, głosząc dawne futurystyczne

---

11 Tristan Tzara, „Lecture on Dada (1924),” w: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984), 389.

hasła nawołujące do zburzenia tradycji. Tradycja stanowiła dla nich przedmiot ataków równie znienawidzony, jak dla futurystów. Byli jednak od nich znacznie radykalniejsi, skuteczniejsi i bardziej konsekwentni. Tzara twierdził, że: „jedynie kontrast wiąże nas z przeszłością”<sup>12</sup>.

Atak dada był totalny i frontalny, skierowany przeciw dotychczasowej sztuce oraz całej tradycji kulturowej, z której się ona wywodziła. Dadaści zaatakowali wszystko, co stanowiło o kulturze mieszczańskiej, a więc usytuowane było w mieście.

DADA kształtuje świat praktycznie według jego danych, używa wszystkich form i sposobów, aby moralizatorsko-faryzejski świat mieszczaństwa zniszczyć jego własnymi środkami<sup>13</sup>.

Zwrócenie się ku nowoczesnej teraźniejszości, ku natłokowi wydarzeń bieżących, oraz doraźność działań dadaistów nie spowodowały u nich tak szerokiego i pogłębionego programowo zainteresowania miastem, jak w futuryzmie czy w konstruktywizmie. Dadaści, jak wszyscy przedstawiciele awangardy, żyli w mieście, a takie doświadczenie oraz obserwacja miejskiej rzeczywistości stanowiły główny materiał do twórczości. W ich nielicznych wypowiedziach na ten temat nie było fascynacji miastem, nie dostrzegano w nim niczego pozytywnego, co mogłoby służyć przyszłości, która ich nie interesowała. W nielicznych dziełach obrazowali chaos współczesnego życia wielkomiejskiego. Miasto w niewypowiedziany sposób stało się w dadaizmie „nową naturą”, w warunkach której żyje współczesny człowiek. Najpełniej taki obraz ujawnia się w dadaistycznych fotomontażach, których struktura jest chaotyczna, a poszczególne elementy zostały przypadkowo połączone. Fotomontaże, zdaniem dadaistów, znacznie lepiej radziły sobie z interpretacją rzeczywistości niż poezja, ponieważ obraz zawierający reprezentacje realnych przedmiotów, będących częścią materialnej rzeczywistości, w przeciwieństwie do poezji, nie był „skazany na utrzymywanie z nimi stosunków czysto platonicznych”<sup>14</sup>.

12 Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. Jacek S. Buras (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 50.

13 Raoul Hausmann, *DADA in Europa (1920)*, w: Bärbel Schrader, Jürgen Schebera, *Kunst-Metropole Berlin 1918-1933* (Berlin-Weimar: Aufbau-Verlag, 1987), 100.

14 Tekst wstępu do katalogu wystawy Maxa Ernsta „Exposition Dada, Max Ernst” w Galerie au Sans Pareil, Paryż 3.05. – 3.05. 1921 opublikowany został później w: André Breton, *Les pas perdus* (Paris, 1924), 101; André Breton, [Wstęp], tłum. Maria Świnoga, *Obscura* nr 2 (1988): 10.

Prowokacyjny i wywrotowy charakter fotomontażu wynikał ze specyficznego dla niego łączenia formy i treści. W pracach z kręgu dada berlińskiego wywrotowa treść była skrajnie demaskatorska i jawnie polityczna, a fotomontażowa forma jedynie ją podkreślała. Manifestowały się w niej nienawiść i obrzydzenie do świata wielkowiejskiej burżujskiej kultury, w którym nic nie zasługiwało na szacunek i przetrwanie, nawet człowiek, który zdaniem dadaistów „nie jest dobry – jest bydlęciem”<sup>15</sup>. Fotomontaże Johna Heartfielda, Raoula Hausmanna czy w mniejszym stopniu Hannah Höch, były żywiołowe, gwałtowne i brutalne. Ukazywały chaos, zestawiały w absurdalny sposób elementy równie – ich zdaniem – absurdalnej i chaotycznej rzeczywistości. Fotomontaże dadaistyczne nie tworzyły obrazów-iluzji – były obrazami-wizjami.

Odbiorca tych dzieł, który dotychczas posiadał poczucie kontroli nad rzeczywistością, m.in. poprzez obrazowanie, nie był przyzwyczajony do tak drastycznej rozbieżności między codziennym doświadczeniem wizualnym a pokazywanym mu przez dada obrazem, którego treść opierała się ponadto na fragmentach uznawanej za wiarygodną i dokumentalną fotografii. W dualistycznym fotomontażu świat jawił się jako chaos i *bez-sens*. Arp głosił jeszcze w Zurychu: „Dada jest prazródłem wszelkiej sztuki. Dada opowiada się za ‘bez-sensem’ sztuki, co nie oznacza jednak bezsensu. Dada jest bez sensu podobnie jak natura”<sup>16</sup>.

Chaos obrazów odpowiadał chaosowi świata i była to jedyna relacja łącząca obie te sfery. Sam obraz w sferze formy i treści nie miał już nic wspólnego z dawnym, bezpiecznym obrazem należącym do porenasansowej tradycji sztuki nowożytnej. Brutalny chaos prac Heartfielda czy Hausmanna oraz precyzyjne mistyfikacje Ernsta miały ten sam cel – starały się zburzyć poczucie bezpieczeństwa mieszczańskiego widza wobec świata i jego przedstawienia. Nad żadnym z nich nie mógł zapanować w pełni, a chaotyczna rzeczywistość lat wojny oraz rewolucji zdawała się to potwierdzać, jakby wymykając się spod kontroli.

Dada oraz futurizm kończą pierwszy etap Wielkiej Awangardy, w którym zostały podjęte właściwie wszystkie podstawowe problemy formacji awangardowej. Surrealizm i konstruktywizm mógł kontynuować swe działania, na oczyszczonym i wyzwolonym od tradycji terenie. Oba nurty zaproponowały programy po-

---

15 George Grosz, „Zamiast biografii (1925)”, w: *Artyści o sztuce...*, 326.

16 Cyt. za: Richter, *Dadaizm...*, 55.

zytywne i konstruktywne, służące wielokierunkowej i wielopostaciowej praktyce.

### Surrealizm

Podobnie jak w dadaizmie, w fotografii surrealistycznej miasto nie jest wspa- niałym fenomenem cywilizacyjnym, zachwycającym tempem, dynamiką życia i nowoczesnością. Ujmowane było jako zjawisko statyczne, pozbawione tego wszystkiego, co fascynowało futurystów, a konstruktywistów mobilizowało do działania.

Surrealiści poszukiwali w mieście tego, co było w nim ukryte i potocznie niedostrzegalne, tego, co stanowiło *surréal* (nadrzeczywistość). Jednym z najskuteczniejszych narzędzi służących do tych poszukiwań oraz obrazowania wynikających z nich odkryć była fotografia. Dla surrealistów liczyła się jej obiektywność, nieuleganie presji wrażeń zmysłowych przetwarzanych następnie przez umysł. Poza tym precyzja rejestracji, spontaniczność i arbitralność wszechogarniającego spojrzenia kamery oraz niedająca się do końca kontrolować mechaniczność procesu przypominały automatyzm psychiczny, na którym m.in. opierało się działanie surrealisty. To czyniło obraz fotograficzny pełnoprawnym i atrakcyjnym sposobem miejskich – i nie tylko miejskich – poszukiwań oraz odkryć surrealizmu. O ich owocności świadczą strony pism i książek surrealistycznych, w których dominują obrazy fotograficzne. Wśród nich występują liczne motywy miejskie.

Jednym z takich odkryć były publikowane w wielu wydawnictwach surrealistycznych zdjęcia Jeana Eugène'a Atgeta (1856–1927). Cały jego niezwykle bogaty i oryginalny dorobek fotograficzny stanowią zdjęcia Paryża. Nie przedstawiają one jednak najbardziej znanych i reprezentacyjnych miejsc. Atget rejestrował to, co uznawał za intrygujące i czasami tajemnicze, to, co lubił, a z czego wiele – za rok czy dwa – miało zniknąć<sup>17</sup>. W jego fotografiach najbardziej uderza osobiste i odkrywcze wobec codziennej rzeczywistości widzenie. Jeden z poetów surrealistycznych, Robert Desnos, tak je charakteryzował: „Przez trzy-

---

17 Jako skutki kontynuacji przebudowy Paryża w latach 1852–1870 przez Georges-Eugène Haussmanna.

dzieści lat Atget fotografował cały Paryż z cudowną obiektywnością tworząc sen i niespodziankę”<sup>18</sup>.

Podobną w charakterze wizję Paryża, choć nie tak rozbudowaną i kompletną, pokazał Brassai (Gyula Halász, 1899–1984) w seriach swoich zdjęć. Artysta związany był ze środowiskiem paryskich surrealistów, publikując swoje prace w ich wydawnictwach. Brassai przedstawił Paryż w porze nocnej. Noc nie tylko zmienia obraz ludzi i rzeczy, ale też ujawnia zupełnie nowe oblicze miasta. W długiej serii zdjęć widać mało znane i tajemnicze przejawy nocnego życia miasta, będącego swoistym organizmem, oraz jego mieszkańców. W 1933 roku Brassai wydał książkę *Paris de nuit (Paryż nocy)*, a niektóre z jego paryskich zdjęć zostały opublikowane w surrealistycznym czasopiśmie „Minotaur” (1934).

W surrealizmie miasto było nie tylko środowiskiem kulturowym, ale także zredukowaną do rzeczywistości miejskiej „nową naturą” człowieka współczesnego. Surrealiści odrzucali też optymistyczną wiarę w postęp cywilizacji, tak charakterystyczną dla futurystów oraz konstruktywistów. Grupa Bretona skierowała swe działania do wewnątrz człowieka, aby przygotować i „poszerzyć go samego w sobie”, a tym samym skomunikować i zjednoczyć z bytem nadrzędnym – z nadrzeczywistością. Przy pomocy obrazu fotograficznego odnajdywano niezwykle przedmioty na ulicach, placach, podwórkach i witrynach sklepowych. Odkrywano cudowności codziennego życia, które umykały nawet wyczułonej i wnikliwej uwadze surrealistów nieuzbrojonych w obiektyw kamery fotograficznej. Były to obrazy rzeczy przynależących do rzeczywistości miejskiej, ale przywołujące skojarzenia surrealistyczne, niczym spotkania reprezentantów dwóch odległych światów w trzeciej, fizycznej rzeczywistości ulicy, podwórka, bramy. Tak jak na fotografii Eli Lotara *Abattoir* (1929), gdzie widać m.in. stojące równo pod ścianą odcięte, całkowicie realne, bydlęce nogi. Podobne obrazy ewokują fotografie Brassai’a z cyklu *Sculptures involontaires* (1933). Są tam fantastycznie pogniecione bilety czy odnalezione w kieszeniach puste pudełka papierosowe. Podobną funkcję ewokującą obraz surrealistyczny miały pełnić fotografie zagadkowej ikonografii ścian, bram i murów Paryża składające się na cykl *Graffiti* (1933).

---

18 Robert Desnos, „Spectacles de la rue. Eugène Atget (1928),” w: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, red. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989), 16-17.

W mieście rozgrywają się także losy błądzących po ulicach Paryża bohaterów dwóch książek André Bretona: *Nadja* (1928) i *L'Amour fou* (1937). Ich narrację tworzy nie tylko literacki tekst, ale także wizualnie dopełniające go fotografie miejskich zaułków, witryn, czy też próby uchwycenia kamerą ulicznych zdarzeń. Występujące w nich motywy miejskie służą ukazaniu miejskiego organizmu, mającego wpływ na losy bohaterów.

### Konstruktywizm

W konstruktywizmie u źródeł zainteresowania miastem legło przekonanie, że technika, cywilizacja oraz człowiek i sztuka łączą się ze sobą i nie są w opozycji wobec siebie. Współczesna cywilizacja stworzyła takie samo „naturalne” środowisko do życia dla współczesnego człowieka, jakim dla człowieka pierwotnego była puszcza. A może nawet bardziej „naturalne”, bo będące dziełem jego samego. Owocem mariażu nowoczesnej kultury i cywilizacji stało się zupełnie nowe środowisko miejskie – „nowa natura”.

Dla jednych, jak dla Mondriana, odejście od natury współczesnego „kulturalnego człowieka” oznaczało zwrot ku abstrakcji: „Dzisiejszy kulturalny człowiek odwraca się stopniowo od rzeczywistości natury i życie jego staje się coraz bardziej abstrakcyjne”<sup>19</sup>. Dla innych, jak dla El Lissitzky’ego, współczesna cywilizacja nowoczesna była „nieznaną przedtem naturą”<sup>20</sup>. Tę nową naturę należało kształtować i obrazować zgodnie z wymogami nowoczesności, ponieważ: „żyjemy w miastach, naszymi łakami jest asfalt, naszym gwiazdzistym niebem lampy łukowe, naszymi lasami słupy wysokiego napięcia”<sup>21</sup>.

Nowoczesność skondensowana w wielkim mieście wywołała nie tylko głębokie zmiany w materii wielkiego miasta, ale także we współczesnych jego mieszkańcach. „Przez ogromny rozwój techniki i wielkich miast nasze organy recepcyj-

19 Piet Mondrian, „Neoplastycyzm w malarstwie (1917),” w: *Artyści o sztuce...*, 395.

20 El Lissitzky, „1924√+∞ - = NASCI (1924),” cyt. za: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuą. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, tłum. Leon Kasajew (Kraków: TAIWPN Universitas, 1998), 248.

21 Jest to cytat z tekstu Hansa Windischa opisującego rzeczywistość, którą ma przedstawić nowa fotografia. Zarówno jej opis, jak i uzasadnienie „nowego widzenia” pokrywają się z poglądami konstruktywistów. Windisch nie należał do nich, ale współpracował m.in. z László Moholy-Nagy’em. Zob. Hans Windisch, 1928/1929, „Das Deutsche Lichtbild” 1928-1929, smlb.



ne rozwinęły swe zdolności symultaniczne, akustyczne i optyczne<sup>22</sup>. Zdaniem konstruktywistów przemiany cywilizacyjne osiągnęły taki stopień komplikacji ilościowej, że doprowadziły do niemal jakościowych zmian w samym człowieku, w zakresie jego zdolności percepcji świata zewnętrznego. Stworzone przez człowieka warunki materialne przerosły więc jego możliwości zaadaptowania się. Wprowadzona w codzienne życie technika znacznie wyprzedziła ewolucję.

Stwierdzenie to odnosiło się zarówno do sfery aktywności produkcyjnej artystycznej i nie-artystycznej człowieka, jak i jego uczestnictwa w wielkich procesach cywilizacyjnych, takich jak: masowość życia współczesnego wielkiego miasta czy natłok oddziałujących w nim na jednostkę bodźców. Konstruktywiści byli przekonani, że: „większość ludzi naszej epoki posiada wciąż światopogląd okresu najprymitywniejszych lokomotyw<sup>23</sup>. Ich świadomość nie nadąża za warunkami cywilizacyjnymi, w jakich żyją. Z tego też wynikała potrzeba nauczania ich postrzegania nowoczesnego świata z różnych punktów widzenia.

Jednym z powodów tego była współczesna architektura, znakiem której stały się wielopiętrowe budynki, zmuszające do radykalnych spojrzeń w dół lub górę. W jednym ze swych tekstów Lissitzky wykorzystał reprodukcje zdjęć, które umieścił obok apelu na ostatniej stronie publikacji *Człowiek mierza wsiech portnych... a architekturę mierza architekturą* (1926), poświęconej współczesnej architekturze. Obok zamieścił „instrukcję użycia”: „Sposób użycia: Przechyl głowę, podnieś stronę, spójrz od dołu do góry, a wtedy zobaczysz<sup>24</sup>. Zdjęcia wykonane były w radykalnych skrótach perspektywicznych, oddających sposób patrzenia mieszkańca wielkiego miasta.

W roku 1928 Rodzenko konkretnie i na przykładach wyjaśnił konieczność sięgania w fotografii po nowe formy obrazowania, aby lepiej poznać i zrozumieć nowoczesną rzeczywistość miejską:

---

22 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1927); tłum. pol.: Laszlo Moholy-Nagy, „Malarstwo, fotografia, film,” tłum. Lech Lechowicz, *Obscura* nr 1-2 (1985): 36.

23 Laszlo Moholy-Nagy, „Die Zukunft des fotografischen Verfahrens,” w: Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (München: Albert Langen Verlag, 1925), 27; tłum. pol.: Laszlo Moholy-Nagy, „Przyszłość procesu fotograficznego,” tłum. Lech Lechowicz, *Obscura* nr 8 (1988): 32.

24 El Lissitzky, „Człowiek mierza wsiech portnych,” *ASNOWA. Izwiestija Assocyacji Nowych Architektow 1926* (Moskwa), snlb., 8.

Współczesne miasto z jego wielopiętrowymi domami, specyficzne budowle fabryk, zakładów itp. jedno-dwupiętrowe witryny, tramwaj, auto, reklamy świetlne i przestrzenne, parowce oceaniczne, aeroplany [...] to wszystko, co prawda nieznacznie, przesunęło rutynową psychikę percepcji wzrokowej. Zdawać by się mogło, że jedynie aparat fotograficzny jest w stanie oddać współczesne życie<sup>25</sup>.

Zupełnie inny pogląd na wielkomiejskość i podmiejskość jako na „nową naturę” stworzoną przez człowieka reprezentowali przedstawiciele powojennej generacji współtworzącej m.in. sztukę neoawangardy. Nie podzielali oni zachwyty i fascynacji nowoczesnym miastem swych poprzedników. Dla nich „nowa natura” miejska była budowana na gruzach „starej natury”. Wywodzili się oni głównie z młodzieżowych ruchów kontrkultury, które zaczęły się rozwijać w latach 50. XX wieku i działały w kolejnych dekadach, osiągając kulminację w symbolicznym roku 1968. *Man-altered Landscape*<sup>26</sup> (pejzaż zmieniony przez człowieka) nie był już dla nich przedmiotem dumy, tak jak dla przedstawicieli awangardy i progresywnych środowisk lat 20. i 30, lecz źródłem rozterek i napięć oraz przedmiotem krytyki.

---

## Summary

### ***The big city as a new nature in photography in the circle of the avant-garde (1909-1939)***

The two titular questions, i.e. the city and photography, featured in all avant-garde currents as a major subject matter of theoretical statements and artistic practice. Futurism was the first to address the topics related to them in the early 20th c., ushering in the history of avant-garde art in 1909. It was followed by Dada, Surrealism, and Constructivism that continued the radical shifts in art in the 1920s and 1930s. In each of the above currents the reality reflected upon and depicted by avant-garde was reduced to the big city, which

---

25        Aleksandr Rodczenko, „Puti sowriemiennoj fotografii (1928),” *Nowyj Lef* nr 9 (1928): 34-37; tłum. pol.: Aleksandr Rodczenko, „Drogi współczesnej fotografii,” tłum. Konrad Frejdlich, *Obscura* nr 8 (1988): 30-36.

26        Taki był fragment tytułu wystawy oraz katalogu „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape” w International Museum of Photography w George Eastman House w Rochester w październiku i listopadzie 1975 roku. Autorzy przedstawionych tam fotografii wyrażali niepokój związany z ekspansją człowieka w naturę.

allegedly impacted modern humans, who created it as much as they could. For the avant-garde, the metropolitan reality of streets and factories eclipsed nature and the natural landscape. Physically distinct, topographically separated from the surrounding nature, expanding geographically and in terms of population, the city absorbed the 20th-century phenomena of modernity. Brought to it by human activity, such phenomena developed mainly in the urban context and served urban life. At the turn of the 20th century, the share of metropolitan phenomena of modernity in human life exceeded the quantitative scale which, according to avant-garde, brought about shifts in the quality of human life, consciousness, and visual perception in the early 20th century.

Modern man was surrounded by a new living environment, which the representatives of the avant-garde identified with “new nature”, contrasting it with the “old nature” found outside city limits. “Old nature” was handed to humans as it is, as they find it. By contrast, people impact what surrounds them in the city as it is the result of their actions. The problem of the city, its inherent phenomena of modern civilisation, and its matter made up of individual buildings, architectural compounds, and the urban infrastructure that connects them, have been present in the statements of all avant-garde movements since the first contributions of the Futurists. They were present in avant-garde poetics and in the practice of its imaging, in iconography in visual arts and in the subject matter and motifs in literature.

Futurism was first to address the question posed in the title. The concept of Futurist art was total in terms of programme and practice. It covered the entire field of art and all that the Futurists deemed indispensable to create new art. The artists rejected all earlier art and created new, futurist art, responsive to the challenges of modern reality in the early 20th century. The reality of the big city described by the Futurists accumulated such phenomena of modern civilisation as cars, buses, and trams. The modern human being, a resident of the big city, experienced a reality whose elements were not part of nature but rather of man-made modern culture.

References to the big city reality by representatives of Dadaism, another avant-garde current, did not trigger the broad and deep interest in the city as did Futurism and Constructivism. Like all representatives of avant-garde, Dadaists lived in the city and this experience and observation of the urban reality

were the principal feed for their art. Their infrequent statements on the topic did not express fascination with the city. It was not seen as contributing something positive to the future, which did not interest them. Few of their works reflected the chaos of contemporary urban life. In a tacit way, in Dadaism the city became an oppressive “new nature”. The chaos present in Dadaist images, mainly photomontages, corresponded to the chaos of the world and this was the only relationship linking the two realms.

In photography in Surrealism, which emerged after Dadaism, the city is not a magnificent phenomenon of civilisation which dazzles one with its pace, dynamism of life, and innovativeness. It was seen as a static phenomenon, lacking all that fascinated the Futurists and spurred the Constructivists for action. The Surrealists looked for what was hidden and commonly invisible in the city, what constituted the *surréal* (the surreal). Photography was one of the most effective tools for these explorations and for depicting the results of their discoveries. What mattered to the Surrealists was its objectivity, not yielding to the pressure of sensory impressions subsequently processed by the mind. This made the photographic image a legitimate and attractive means of explorations and discoveries of Surrealists in the city and not only there. The pages of Surrealist texts, books included, which feature numerous urban motifs, bear witness to their fruitfulness. In Surrealism, the city was both a cultural environment and the “new nature” of modern man, reduced to urban reality. The Surrealists also rejected the optimistic belief in the progress of civilisation so characteristic of the Futurists and Constructivists. Breton’s group turned their efforts to the inner man in order to “expand him in himself” and thus communicate and unite him with a superior being, with the super-real. The photographic image helped to find unusual objects in streets, squares, courtyards, and shop windows. These discovered wonders of everyday life escaped even the sensitive and discerning attention of the Surrealists, not armed with the lens of a photographic camera. These were images of objects making up the urban reality yet with Surrealist associations, encounters of representatives of two distant worlds in a third, tangible reality of a street, yard, and gate.

The interest of the Constructivists in the city grew out of the conviction that technology, civilisation, humans, and art are interlinked rather than opposed to one another. Contemporary civilisation created the same “natural” environment which was a habitat for modern man as the primeval forest was for primi-

tive man. Actually, this urban environment may have been even more “natural”, as it was created by humans. The result of the merger of modern culture and civilisation was a completely new urban environment, “unprecedented nature”. According to the Constructivists, the transformation of civilisation had reached a degree of quantitative complexity which led to nearly qualitative changes in human beings and their ability to perceive the external world. The material conditions created by humans have thus outgrown the human ability to adapt. The effects of the introduction of elements of modern technology into the lives of big city dwellers were considerably ahead of evolution. Thus, humans required support in learning about and taming this “new nature”. This support was to be provided by modern photography, which rejected the previous conventions of imaging and the visual perception and consciousness they contributed to.

A completely different view of the metropolitan and suburban as man-made “new nature” was represented by the post-war generation members who contributed e.g. to the art of the neo-avant-garde. They did not share their predecessors’ admiration for and fascination with the modern city. For them, urban “new nature” grew out of the ashes of “old nature”.

---

## Bibliografia

Boccioni, Umberto. „Rzeźba futurystyczna (1912).” W: Christa Baumgarth. *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 278-287. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*. Roma: Nalato, 1913; reprint: Torino: Giulio Einaudi, 1970.

Desnos, Robert. “Spectacles de la rue. Eugène Atget (1928).” W: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, edited and with an introduction by Christopher Phillips, 16-17. New York: The Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.

Ernst, Max. [Tekst wstępu do katalogu wystawy]. W: *Exposition Dada, Max Ernst*, Galerie au Sans Pareil, Paryż 3.05. – 3.05. 1921. Tłum. Maria Świnoga. *Obscura*, nr 2 (1988): 10.

Grosz, George. „Zamiast biografii (1925).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 324-328. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Hausmann, Raoul. „DADA in Europa“ (1920). W: Bärbel Schrader, Jürgen Schebera, *Kunst-Metropole Berlin 1918-1933*, 100. Berlin-Weimar: Aufbau Verlag, 1987.

Lissitzky, El. „1924√+ ∞ - = NASCI (1924).” Tłum. Leon Kasajew. W: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, 248-249. Kraków: TA-IWPN Universitas, 1998.

[Lissitzky, El] E. L. „Czełowiek miera wsiech portnych.” W: ASNOWA. *Izwiestija Assocyacji Nowych Architektow*, snlb. 8. Moskwa, 1926.

Marinetti, Filippo Tommaso. „Manifest założycielski i manifest futuryzmu (1909).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 148-154. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Marinetti, Filippo Tommaso; *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913). Cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 225. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Marinetti, Filippo Tommaso. Emilio Settimelli, Bruno Corra, „Futurystyczny teatr syntezy. (1915).” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 337-340. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.

Moholy-Nagy, Laszló. *Malerei, Fotografie, Film*. München: Albert Langen Verlag, 1927. Reprint. Mainz: Verlag Florian Kupferberg, 1967, 31-35.

Moholy-Nagy, Laszló. „Malarstwo, Fotografia, Film.” Tłum. Lech Lechowicz. *Obscura*, nr 1-2 (1985): 35-36.

Moholy-Nagy, Laszló. „Die Zukunft des fotografischen Verfahrens.” W: Laszló Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München: Albert Langen Verlag, 1925. Reprint. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1967, 31-35.

Moholy-Nagy, Laszló. „Przyszłość procesu fotograficznego.” Tłum. Lech Lechowicz. *Obscura*, nr 8 (1988): 32-34.

Mondrian, Piet. „Neoplastycyzm w malarstwie (1917).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 394-397. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, [kat. wyst.] International Museum of Photography w George Eastman House: Rochester, October-November 1975.

Richter, Hans. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. Tłum. Jacek S. Buras. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1986.

Rodzenko, Aleksandr. „Puti sowriemiennoj fotografii (1928).” *Nowyj Lef*, nr 9, (1928): 34-37.

Rodzenko, Aleksandr. „Drogi współczesnej fotografii.” Tłum. Konrad Frejdlich. *Obscura* nr 8 (1988): 30-36.

Sant'Elia, Antonio. „Architektura futurystyczna (1914).” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 306-312. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978.

Severini, Gino. „Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar (1917).” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 170-176. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Severini, Gino. „Plastyczne analogie dynamizmu manifest futurystyczny (1913).” W: Christa Baumgarth, *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski, 306-312. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978.

Tzara, Tristan. „Lecture on Dada (1924).” W: *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Peter Selz and Joshua C. Taylor, 385-391. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1984.

Windisch, Hans. „1928/1929.” *Das Deutsche Lichtbild 1928-1929*, snlb.

# ZA

**Zeszyty Artystyczne**  
nr 46 / 2024 / rok XXXIII  
ISSN 1232-6682

**Redaktorka prowadząca**  
Hanna Grzeszczuk-Brendel

**Redaktorka naczelna**  
Ewa Wójtowicz

**Zespół redakcyjny**  
Magdalena Kleszyńska  
Izabela Kowalczyk  
Justyna Ryczek  
Marta Smolińska

**Sekretarzynie redakcji**  
Karolina Rosiejka

**Skład i projekt graficzny**  
Mateusz Janik

**Korekta**  
Joanna Fifelska, Filologos

**Kontakt**  
<https://za.uap.edu.pl>  
[zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl](mailto:zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl)

**Wydawca**  
Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu  
Aleje Marcinkowskiego 29  
60-967 Poznań

<https://uap.edu.pl/>  
+48 61 855 25 21

Wydział Edukacji Artystycznej  
i Kuratorstwa

<https://za.uap.edu.pl>

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu,  
2024

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja  
drukowana.

Nakład: 100 egz.

**Druk**

MJP Drukarnia Poterscy Sp. j.  
ul. Romana Maya 30  
61-371 Poznań

UAP | POZNAŃ



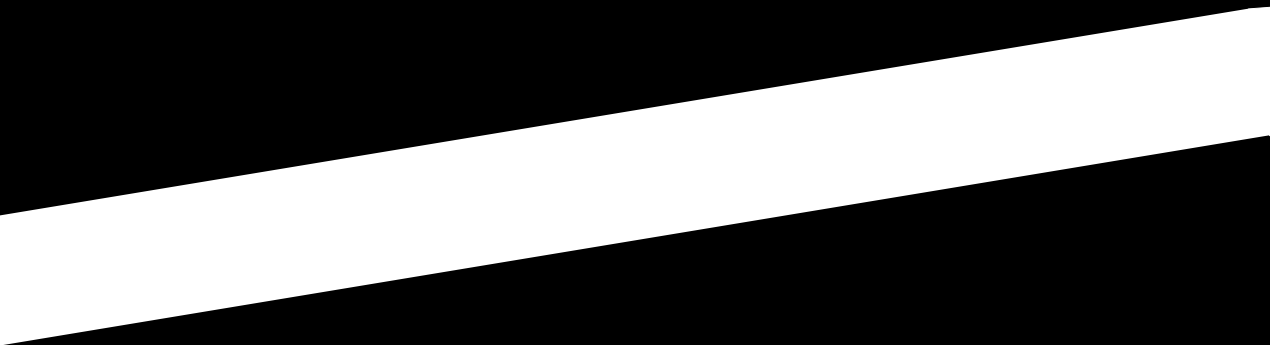
WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

**ABAKANOWICZ**  
**UNIVERSITY**

**Ilustracja na okładce:**

Berlin, plan mieszkania w kamienicy  
czyższej ok. 1896 (Eberstadt R.,  
*Handbuch des Wohnungswesen  
und der Wohnungsfrage*, Jena 1909)





nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

