

POSZERZONE POLE A WIDZENIA

WIDER
FIELD OF
VIEW

22/04/2022
–8/01/2023

M PH

MUZEUM
PAŁAC
HERBSTA

Wszystkie fotografie mówią: *memento mori*.
Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością,
kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy.
Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę,
wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia
stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania.

SUSAN SONTAG

O fotografii, Warszawa 1986, s. 16.

All photographs are *memento mori*.
To take a photograph is to participate
in another person's (or thing's) mortality,
vulnerability, mutability. Precisely by slicing
out this moment and freezing it, all photographs
testify to time's relentless melt.

SUSAN SONTAG

On Photography

(New York: RosettaBooks, 2005), p. 11.

The invention of the daguerreotype—a one-of-a-kind and inverted monochromatic image on a metal plate, named after Louis-Jacques-Mandé Daguerre—was announced in the bulletin of the French Academy of Sciences in January 1839, and on August 19 the invention was first presented in public. A great many people, discoveries, meetings, chance events, and aspirations had made this moment possible, to mention only the contributions of William Henry Fox Talbot and Daguerre's collaborator, Joseph Nicéphore Niépce.

Photography made it possible to look at the surrounding world anew. The dual nature of the medium was noticed from its inception: besides mortifying things, there was also the aspect of keeping them alive. In taking a picture, we stop time and movement, but what has been recorded becomes a memory and reminds us of the inevitability of the passing of time: *memento mori*. Photography has also been called predatory: we aim the lens like a gun. What counts is choosing the right moment to release the shutter in order to capture the essence of the moment. But the act of taking a picture is also accompanied by the desire to perpetuate and capture a fleeting moment. We create family or scholarly archives in the hope of "saving things from oblivion." At the same time, photography serves to store images from the past, which are tied up with emotions. As such, it can serve as a means of facing nostalgia or the fear of loss.

Wynalezienie dagerotypu – monochromatycznego obrazu na metalowej płytce, odwróconego stronami i niedającego się skopiować, nazwanego od nazwiska Louisa Jacques'a Mandé Daguerre'a – ogłoszono w biuletynie Francuskiej Akademii Nauk w styczniu 1839 roku, a 19 sierpnia wynalazek zaprezentowano. Jednak na moment ten składa się wiele osób, odkryć, spotkań, przypadków i pragnień. Należy choćby wspomnieć wkład Williama Henry'ego Foxa Talbota i współpracującego z Daguerre'em Josepha Nicéphore'a Niépce'a.

Fotografia pozwoliła spojrzeć na nowo na otaczający świat. Od początku jej istnienia dostrzegano dwoistą naturę tego medium, obok uśmiercania pojawia się aspekt utrzymywania przy życiu. Robiąc zdjęcie, zatrzymujemy czas i ruch, ale to, co utrwalone na kliszy, staje się już wspomnieniem i przypomina o nieuchronności przemijania: *memento mori*. Fotografii określano też jako coś drapieżnego: celujemy obiektywem aparatu niczym z broni. Liczy się decyzja, kiedy wybrać odpowiedni moment, by nacisnąć spust migawki, by uchwycić kwintesencję obserwowanej sytuacji. Lecz aktowi robienia zdjęć towarzyszy również potrzeba zachowania i utrwalenia ulotnej chwili. Tworzymy archiwa domowe lub naukowe z nadzieją, że dzięki nim „ocalamy od zapomnienia”. Jednocześnie fotografia służy do przechowywania obrazów z przeszłości, które wiążą się z afektami. Może więc pomagać mierzyć się z nostalgią czy lękiem przed stratą.



①

RICHARD SCHWAGER, *Chłopiec z koniem*, 1870 ①

Miniatura portretowa spełniała niegdyś rolę dzisiejszej fotografii. Wręczano ją na pamiątkę, malowano dla upamiętnienia bliskich, używano w celach matrymonialnych. Te większe – do kilkunastu centymetrów kwadratowych – wykorzystywane były do dekoracji wnętrz, mniejsze oprawiano jako brosze, wprawiano w wieka puzderek.

Pliniusz Starszy przytacza w *Historii naturalnej* legendę o kobiecie obrysowującej na murze cień profilu ukochanego, który miał ją niebawem opuścić. Powstał więc portret-pamiątka. John Berger, krytyk sztuki, pisarz i malarz, pisał, że sztuki wizualne mogą zastępować pamięć. Pierwsze fotografie – dagerotypy – przyrównywano do lustra. Gładkie, metalowe płytki wiernie przedstawiały rysy portretowanego. Odbijał się w nich także oglądający. Wywoływały też strach – sądzono, że uwiecznione twarze są zdolne do widzenia. Emilię Wysocką z płótna Konrada Krzyżanowskiego ktoś właśnie zawołał. Jej rozmazana twarz stwarza wrażenie natychmiastowej rejestracji. A tych kilkadziesiąt osób wokół kawiarnianych stolików? Wyłapujemy z tłumu te, które patrzą w naszą stronę.

Portrety z dedykacjami, adnotacjami mają „zachować od niepamięci”. Oglądanie albumów rodzinnych może stać się rytuałem wywołującym wspomnienia. Na dziewiętnastowiecznych stolikach salonowych leżały obite skórą lub aksamitem, a gzymсы kominków czy biurka zdobiły zdjęcia gabinetowe.

Portret fotograficzny daje nam pewność (choć w dzisiejszych czasach coraz bardziej złudną), że ta postać istniała. Wizerunek może budzić ciekawość i skłaniać do hipotez na temat tożsamości przedstawionej osoby. We współczesnych projektach artystycznych wielu twórców wykorzystuje zdjęcie archiwalne – w tym właśnie portrety. Celem może być zachowanie dla kolejnych pokoleń śladu przeszłości, jakim jest negatyw, fotografia z rodzinnego albumu czy zniszczony pozytyw, ale także refleksja bardziej uniwersalna. Poprzez taką praktykę, fotografie mogą znaleźć się w innym kontekście – zostają przeniesione, a czasem wyrwane z pierwotnego znaczenia. Następuje przesunięcie z pola „dokumentalnego” w pole „symboliczne”, z „prywatnego” w „publiczne”.

RICHARD SCHWAGER, *Boy with a Horse*, 1870 ①

The portrait miniature once played the role of today's photograph. It was presented as a keepsake, painted to commemorate loved ones, used for matrimonial purposes. Larger ones, up to twenty square centimeters, were used for decorating interiors, while smaller ones were set in brooches or box lids.

In his *Natural History*, Pliny the Elder cites a legend of a woman who traced her lover's shadow on a wall, knowing he would depart her soon. Thus, the memento portrait was born. Art critic, writer, and painter John Berger wrote that the visual arts can replace memory. The first photographs, daguerreotypes, were compared to a mirror. These smooth metal plates faithfully represented a person's features. The spectator was reflected in them, as well. Some were afraid of them, believing the faces in the photographs could see. Someone has just called out to Emilia Wysocka in Konrad Krzyżanowski's canvas. Her blurry face creates the impression of having been captured in an instant. And the few dozen people at the café tables all around? We seek out those in the crowd who are looking at us.

Portraits with inscriptions or annotations are meant to "save things from oblivion." Browsing through family albums can become a ritual of exercising the memory. These albums, bound in leather or velvet, lay on nineteenth-century living-room tables, while office pictures adorned mantel shelves or writing desks.

A photographic portrait gives us the certainty (ever more elusive in our times) that a figure really existed. An image can pique our curiosity and induce us to hypothesize about a person's identity. Many contemporary artists incorporate archival photographs in their projects, including portraits. The purpose may be to preserve a trace of the past for future generations—a negative, a picture from a family album, or a tattered print—or to offer more universal reflections. In this way, photographs can be recontextualized—they are transplanted and sometimes divorced from their original meaning. A shift occurs from the "documentary" to the "symbolic," from the "private" to the "public."

Gdyż nie wiem, co społeczeństwo zrobi z mojego zdjęcia, co w nie wczyta (...). I gdy odnajduję siebie jako produkt tej operacji, widzę, że stałem się Cały-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną Śmiercią (...) skatalogowany w przegródce, wydany na wszelkie delikatne triki.

ROLAND BARTHES

Światło obrazu. Uwagi o fotografii,
Warszawa 2020, s. 34.

...for what society makes of my photograph,
what it reads there, I do not know ... but when
I discover myself in the product of this operation,
what I see is that I have become Total-Image,
which is to say, Death in person... classified in
a file, ready for the subtlest deceptions...

ROLAND BARTHES

Camera Lucida: Reflections on Photography,
translated by Richard Howard,
New York: Hill and Wang, 1981, p. 14.

WALERY RZEWUSKI, *Portrait of a Woman*, 1860s ②

In 1860, the *Tygodnik Ilustrowany* weekly magazine ran an article about the photographic portrait. The author argued that the sense of likeness photography produced was almost always defeated by the rigidity and deadness of the whole figure. The photographer, he stressed, could only recreate the subject's temporary mood, not their overall character. Traditional painting techniques were preferable. The sense of deadness present in early photography may have stemmed from the long exposure times and the often uncritical copying of compositional schemata derived from painting or printmaking.

Walery Rzewuski or Nicolaes Maes took portraits where a keen observation of the subject's individual features or an analysis of their psychology were not at stake. What mattered were convention and a stately image. This image was created.

KAROL BEYER, *Portrait of a Woman from the Wilanów Area*, ca. 1866 ③

Photographs of important events and tourist attractions, images of celebrities in private albums, and pastimes like stereoscopic sessions became popular. Never before had such an illusion of participation been offered, a sense of knowing the world and controlling it. The visual conquest of the world had begun.

Previously, the need to explore and preserve traces of the past was primarily answered by printmaking. The use of photography in travel accounts or in documenting and reproducing artworks led to debates on the medium's limitations. On the one hand, it was stressed that nothing could replace direct contact with the aura of an artwork; on the other, photography was praised for its value in education and as a way of passing on knowledge.

The new medium also satisfied the thirst for sociological and ethnographic data. Photographs began to be used to produce classifications and draw comparisons between different cultures, facilitating colonial subjugation. The subject became a representative of a larger group,

WALERY RZEWUSKI, *Portret kobiety*, lata 60. XIX w. (2)

W 1860 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” pojawił się artykuł dotyczący portretu fotograficznego. Jego autor twierdził, że wrażenie podobieństwa prawie zawsze zostaje zagłuszone przez sztywność i martwość całej postaci. Podkreślał, że osoba fotografująca może powtórzyć jedynie chwilowy nastrój, ale już nie ogólny charakter portretowanej osoby. Wszystkie te zastrzeżenia przemawiały na korzyść tradycyjnych technik malarskich. Wrażenie martwoty, obecne w początkowym okresie rozwoju fotografii, mogło wynikać m.in. z długiego czasu potrzebnego do zrobienia zdjęcia oraz często bezkrytycznego kopiowania układów i sposobów aranżacji stosowanych w malarstwie czy grafice.

Prace Walerego Rzewuskiego czy Nicolaesa Maesa to przykłady portretów, w których na plan dalszy schodzi wnikliwa obserwacja cech indywidualnych osoby portretowanej czy analiza jej psychiki. Liczyła się konwencja i reprezentacyjny charakter wizerunku. Był on kreowany.

KAROL BEYER, *Portret kobiety – typ ludowy z okolic Wilanowa*, ok. 1866 (3)

Reprodukcje fotograficzne ważnych wydarzeń, zdjęcia atrakcyjnych miejsc turystycznych, wizerunki znanych i popularnych ludzi w domowym albumie czy seanse stereoskopowe stały się popularnym doświadczeniem. Nic przedtem nie dawało takich pozorów uczestnictwa, wrażenia poznania świata i zdobycia nad nim kontroli. Rozpoczął się wizualny podbój świata.

Wcześniej potrzebę badania i zabezpieczania śladów przeszłości zaspokajała przede wszystkim grafika. Przy okazji tworzenia relacji z podróży, dokumentacji i reprodukcji dzieł sztuki zaczęły wybrzmiewać dyskusje wokół ograniczeń medium fotograficznego. Podkreślano z jednej strony niemożność zastąpienia aury żadną inną formą kontaktu niż bezpośredni. Z drugiej, wskazywano m.in. na funkcje edukacyjne czy pośredniczące fotografii.



②



③

Nowe medium stało się również odpowiedzią na głód informacji socjologicznych i etnograficznych. Zdjęcia zaczęły służyć do tworzenia klasyfikacji i porównań między reprezentantami innych kultur. Ułatwiły kolonialne uprzedmiotowienie. Przedstawiana osoba stawała się reprezentantem większej grupy, której wizerunek kształtowała obowiązująca estetyka. W 1866 roku Karol Beyer przekształcił wnętrze swojej fotograficznej altany w izbę wiejskiej chaty, by „zdjąć” fotografie okolicznych włościan. „Tu dziewczyna z sierpem stoi przy zbożu na pniu (...) wszystkie dekoracje i akcesoria jak zboże, snopki, ściany chałupy umyślnie do tego przygotowane zostały, żeby obrazom nadać życie i prawdę” („Kurier Warszawski”, 10 marca 1866, nr 56, s. 300). Choć starannie dobrano elementy scenografii, widzimy sztuczność póz i układy typowe dla portretów arystokracji czy mieszczań. Pozostają odróżniające je drobne „gesty”, jak choćby odstonięta poła płaszcza. Z początkiem XX wieku zwrócono się ku obserwacji bardziej bezpośredniej. Także w malarstwie starano się zerwać z katalogowaniem. Choćby w pracach Teodora Axentowicza oprócz etnograficznego zacięcia odnajdujemy refleksję nad przemijaniem i fascynację niezmienną przez cywilizację naturą.

FRANS SNYDERS, *Martwa natura z sarną*, XVII w. ④

Frans Snyder – flamandzki malarz-animalista działający w Antwerpii. Współpracował z Peterem Paulem Rubensem, Antoonem van Dykiem i Jacobem Jordaensem. Tematem jego prac były kwiaty i martwe natury, a w późniejszym czasie głównie sceny z polowań. W pracach przedstawiających kuchenne wnętrza znajdujące się w nich upolowane zwierzęta są z jednej strony metaforą obfitości, z drugiej uświadamiają śmiertelność doczesnego życia.

Osoba fotografująca, podobnie do malarza lub malarki, staje przed zadaniem przedstawienia idei, a nie konkretnego, realnie istniejącego bytu. Osoba malująca jest w stanie wykreować na płótnie nowe obiekty, zaś fotografująca opiera się na istniejących, które może poddawać modyfikacjom i eksperymentom.

their image shaped by the dominant aesthetic. In 1866, Karol Beyer turned the interior of his summer house into a room of a peasant cottage as part of a project to take pictures of peasants from the area. "Here a girl with a sickle stands on a stump by the grain ... all the decorations and accessories, such as the grain, the sheaves, and the walls of the cottage, have been specially prepared to endow the pictures with life and truth." (*Kurier Warszawski*, no. 56 [March 10, 1866], 300). Although the elements of the scenography were carefully selected, the poses were artificial and the compositions typical of portraits of the aristocracy or the bourgeoisie. Only small distinguishing "gestures" remained, such as an open lapel of a coat. By the early twentieth century, there was a shift toward more direct observation. Painting also sought to depart from cataloging. In the works of Teodor Axentowicz, for example, we find, besides his ethnographic passion, reflections on transience and a fascination for nature unspoiled by civilization.

FRANS SNYDERS, *Still Life with a Roe Deer*, 17th c. ④

Frans Snyder was a Flemish *animalier* painter who worked in Antwerp. He collaborated with Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, and Jacob Jordaens. Snyder initially devoted himself to painting flowers and still lifes, and later turned to hunting scenes. In his pantry scenes, dead game is a metaphor for abundance, but also a reminder of mortality.

Like a painter, a photographer faces the task of representing an idea rather than a concrete subject in reality. A painter can render new objects on the canvas, whereas a photographer relies on existing ones, modifying and experimenting with them at will.



HENRYK RODAKOWSKI, *Portrait of the Artist's Mother*, 1853 ⑤

Henryk Rodakowski's portraits—his favourite theme—are remarkable for their keen psychological insight, precise line, harmonious composition, and superb use of color. *Portrait of the Artist's Mother* won the third-place medal at the Exhibition Universelle in Paris in 1855.

Fourteen years after photography was officially invented, having seen Henryk Rodakowski's *Portrait of the Artist's Mother*, Eugène Delacroix noted in his diary: "I've just seen a true masterpiece." During this time, endless discussions were underway about the status of photography. Its advent raised the issue of centuries-old modes of depiction and the established canon of judging artworks. The birth of photography was a result, in part, of a striving toward the faithful reproduction of reality, according to the aesthetic concept of mimesis. Peter Galassi, an art historian who wrote about photography, believed that photography was rooted in the Western pictorial tradition.

ALEKSANDER GIERYMSKI, *Old Town Gate*, 1883 ⑥

The visual material at our disposal for studying the past is, of course, incomplete. One needs to remember about "neglected" pictures that have not been exhibited or preserved. Paintings and prints complement this photographic puzzle, filling in parts of the story. The viewer may be given the role of a remote spectator or may observe the scene as a participant. We have an opportunity to learn about the everyday aspects of life, or the more universal and timeless ones. Our field of vision has also been enlarged by amateur photographers, unfettered by principles and rules. They have been able to take a fresh look at the photographic act. The growing availability of cameras and film brought about a surfeit of images that accompanies us to this day.

HENRYK RODAKOWSKI, *Portret matki artysty*, 1853 ⑤

Henryk Rodakowski – jego portrety (najczęstszy temat prac) odznaczają się wnikliwą charakterystyką psychologiczną, precyzyjnym rysunkiem, harmonijną kompozycją i doskonałym operowaniem barwą. Portret matki został nagrodzony medalem III klasy na Wystawie Światowej w Paryżu w 1855 roku.

W czternaście lat po oficjalnym ogłoszeniu wynalezienia fotografii malarz Eugène Delacroix, gdy zobaczył *Portret matki* Henryka Rodakowskiego, zapisał w swoim dzienniku: „Widziałem prawdziwie arcydzieło”. W tym czasie trwają niekończące się dyskusje na temat statusu fotografii. Jej pojawienie się postawiło pytanie o utrwalony przez wieki sposób obrazowania oraz przyjęty kanon, według którego dokonywano oceny dzieła sztuki. Powstanie fotografii było m.in. efektem dążenia do wiernego odwzorowania rzeczywistości, zgodnego z jedną z koncepcji estetycznych: mimesis. Jak pisał Peter Galassi, historyk sztuki zajmujący się fotografią, wyrosła ona z zachodniej tradycji obrazowania.

ALEKSANDER GIERYMSKI, *Brama na Starym Mieście*, 1883 ⑥

Dostępny nam do badań przeszłości materiał wizualny jest oczywiście niepełny. Trzeba pamiętać o kadrach „niezaopiekowanych”, niewywołanych i niezarejestrowanych. Ujęcia malarskie i graficzne uzupełniają tę układankę z kadrów fotograficznych i dopełniają opowiadaną historię. Odbiorca może być usytuowany w roli zdystansowanego widza lub obserwować scenę z perspektywy uczestnika. Mamy sposobność poznać codzienne aspekty życia lub te bardziej uniwersalne i ponadczasowe. Na poszerzenie spojrzenia wywarły też wpływ osoby fotografujące amatorsko, których nie ograniczały zasady i reguły. Mogły one spojrzeć na akt fotografowania świeżym okiem. Coraz większa dostępność aparatów i materiałów fotograficznych przyniosła w konsekwencji towarzyszącą nam do dziś nadprodukcję zdjęć.





JAN BUŁHAK, *Basilian Monks Church*, 1916 ⑦

Jan Bułhak saw a threat in renouncing photography's associations with other two-dimensional visual art forms. For a photograph to be a "picture" rather than merely an "index" it had to be composed according to the rules of painting and drawing. It could not ignore the rules of composition, it had to base the arrangement of its forms on simple geometric figures—triangles, circles, rectangles, straight or curved lines. Recurring motifs, ideas, or ways of seeing are visualized throughout the exhibition by juxtaposing the photographs with other works, illustrating an ebb and flow between painting, printmaking, and photography.

Photographs could also serve as a painter's memory aid. For Aleksander Gierymski, a garden scene with a group of men and women in Rococo costumes served as a pretext for exploring light and color. Gierymski made numerous studies to perfect his work. He was assisted by photographs of various parts and arrangements of his scenes. Wacław Szpakowski, in turn, saw photography as just another field for investigating one of his preoccupations: the line, repetition, and symmetry.

Drawing, painting, and printmaking aligned through technology—examples include the cliché-verre (French for "glass plate," where a drawing is made on the negative with a needle or other implement, and then contact-printed on photographic paper; a Polish adherent of this technique was Bruno Schulz) and the heliographic technique (invented by Łódź-based Karol Hiller, who replaced the traditional master plate with celluloid film and painted on it with white distemper).

One example of a close painter/photographer relationship is the friendship between Bułhak, who created the concept of "homeland photography," and Ferdynand Ruszczyc, a painter of the Young Poland movement. Both considered art in terms that went beyond its purely aesthetic function. They were in search of the *genius loci*, of the Vilnius region, for instance. This meant they focused on the identity of a place—its traditions, nature, material heritage.

Bułhak represents Poland's dominant trend in interwar art photography, where artists sought to blur "sharpness" and thus approximate

JAN BUŁHAK, *Bazylianie*, 1916 ⑦

Jan Bułhak widział zagrożenie w wyrzeczeniu się pokrewieństwa łączącego fotografię z innymi dwuwymiarowymi dziedzinami plastyki. By fotografia mogła nosić miano „obrazu”, a nie jedynie „rejestracji”, musi być skomponowana według zasad estetyki malarskiej i rysunkowej. Nie może lekceważyć reguł kompozycyjnych, takich jak m.in. oparcie układu form na prostych figurach geometrycznych – trójkącie, kole, prostokącie, linii prostej czy łukowej. Prezentowane na wystawie zestawienia dzieł pokazują odradzanie się pewnych motywów, idei, sposobów widzenia. Ujawniają zbliżanie lub oddalanie się od siebie malarstwa, grafiki i fotografii.

Zdjęcia mogły służyć jako pomoc przy tworzeniu kompozycji malarskich, jako pamięć malarek i malarzy. Choćby w przypadku Aleksandra Gierymskiego: scena przedstawiająca odpoczywające w ogrodzie towarzystwo w rokokowych strojach miała być pretekstem do zajęcia się problemem światła i koloru. By stworzyć dzieło idealne, przygotowywał liczne studia. W pracy nad nimi pomagały mu zdjęcia poszczególnych elementów i układów. Z kolei Wacław Szpakowski w swojej różnorodnej praktyce artystycznej traktował fotografię jako kolejne pole, na którym mógł badać interesujące go zagadnienie linii, powtarzalności, symetrii.

Rysunek, malarstwo i grafika zbliżają się do siebie na polu technicznym – przykładem *cliché-verre* (z fr. „klisza szklana” – technika polegająca na wykonaniu np. igłą rysunku na negatywie, a następnie skopiowanie go metodą stykową na papier fotograficzny; w Polsce technikę tę stosował Bruno Schulz) oraz heliografia (opracowana przez związanego z Łodzią Karola Hillera, który tradycyjną matrycę zastąpił kliszą celuloidową i na niej malował białą temperą).

Przykładem ścisłej relacji malarz-fotograf jest przyjaźń Bułhaka – twórcy programu Fotografii Ojczystej – i Ferdynada Ruszczyca – malarza okresu Młodej Polski. Obaj myśleli o sztuce w kategoriach wykraczających poza jej czysto estetyczną funkcję. Poszukiwali *genius loci*, m.in. Wileńszczyzny. Brali więc pod uwagę tożsamość miejsca – jego tradycje, przyrodę, materialne dziedzictwo.



⑦

Bułhak to reprezentant dominującego w międzywojennej Polsce nurtu fotografii artystycznej, którego twórcy pragnęli zatrzeć „ostrość” i zbliżyć się do niedoskonałego, naturalnego widzenia ludzkiego oka. Korzystali w tym celu z tzw. technik szlachetnych (guma, bromolej, pigment, przetłok), które dawały duże możliwości ingerencji w powstały obraz, zbliżając go do pracy malarskiej. Artyści uwieczniali „nasz” krajobraz znany także z płócien takich artystów, jak Józef Chełmoński, Jan Stanisławski czy Ruszczyc.

Znaczącą rolę w przeobrażeniach sztuki odegrał również kubizm. Jak zauważyła Urszula Czartoryska, historyczka i krytyczka sztuki, kubiści uznali malarstwo za dyscyplinę intelektualną, która powinna odzwierciedlać wiedzę człowieka o świecie oraz osiągnięcia naukowe. Obrazu świata dostarczała kubistom właśnie m.in. fotografia, co umożliwiło nowe sposoby widzenia codziennych przedmiotów.

WACŁAW KONIUSZKO, *Posłaniec krakowski*, 1881 (8)

Są zdjęcia, ale także obrazy, które w sposób szczególny pobudzają i ożywiają zaciekawienie osoby oglądającej. W tym kontekście na wystawie znalazło się jeszcze jedno zestawienie: *Reklamy* Janusza Brzeskiego oraz *Posłaniec krakowski* Wacława Koniuszki. *Posłaniec* stoi na tle ściany z afiszami. Jeden z nich zaczyna się od słów: „Stój. Dokąd idziesz? Do księgarni Bartoszewicza”. Ten ostatni to Kazimierz Bartoszewicz – historyk, publicysta, satyryk i wydawca, który w 1928 roku przekazał rodzinną kolekcję Miastu Łodzi. *Posłaniec* jest jedną z prac tego zbioru. Przedstawione przez Brzeskiego napisy, adresy i nazwiska na słupie ogłoszeniowym również mogą być początkiem przygody, która poszerzy nasze pole widzenia.

the natural imperfections of the human gaze. To this end, they employed alternate printing processes (gum bichromate, bromoil, pigment, bromoil transfer) that allowed them to manipulate the image and give it a painterly quality. The photographers captured “our” landscapes, the ones we knew from the paintings of such artists as Józef Chełmoński, Jan Stanisławski, and Ferdynand Ruszczyc.

Cubism also played an important role in the evolution of art. As noted by art historian and critic Urszula Czartoryska, the Cubists saw painting as an intellectual discipline that was to reflect human knowledge of the world and scientific achievements. It was photography, in part, that provided them with a picture of the world, giving them a new way of seeing everyday objects.

WACŁAW KONIUSZKO, *The Krakow Messenger*, 1881 (8)

There are photographs and paintings that pique and stimulate the viewer's interest in a special way. This exhibition features one more juxtaposition: Janusz Brzeski's *Advertising* and Wacław Koniuszko's *The Krakow Messenger*. The messenger stands with his back against a poster-covered wall. One poster's caption reads: “Stop! Where are you going? To the Bartoszewicz Bookstore.” The reference is to Kazimierz Bartoszewicz, a historian, commentator, satirist, and publisher who donated his family collection to the City of Łódź in 1928. The *Messenger* is a work from this collection. The captions, names, and addresses Brzeski depicted can also start us on an adventure that widen our field of view.



Poszerzone pole widzenia

A Wider Field of View

22.04.2022–8.01.2023

Muzeum Pałac Herbsta

Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi

Przędzalniana 72, Łódź

palac-herbsta.org.pl

Kuratorka / Curator: Katarzyna Kończal

Aranżacja przestrzeni, identyfikacja wizualna /

Exhibition arrangement, visual identity: Grafixpol

Koordynacja wystawy / Exhibition coordinator: Martyna Dec

Koordynacja druków / Editorial coordinator: Andżelika Bauer

Koordynacja komunikacji /

Communication coordinator: Katarzyna Szklarek-Zarębska

Tekst / Text: Katarzyna Kończal

Redakcja stylistyczno-językowa i korekta wersji polskiej /

Copy-editing and proofreading of the Polish version: Agnieszka Hatowska

Tłumaczenie na angielski / English translation: Marcin Wawrzyńczak

Redakcja i korekta wersji angielskiej /

Copy-editing and proofreading of the English version: Soren Gauger

ISBN 978-83-66696-23

Wystawie towarzyszy program wydarzeń.

Więcej informacji na stronie: palac-herbsta.org.pl

The exhibition is accompanied by a program of events.

More information at: palac-herbsta.org.pl



Instytucja kultury
Samorządu Wojewódzkiego
współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

województwo Łódzkie

Mecenas Muzeum
Sztuki w Łodzi



Partner

opus / film

