

Dekoracyjne formy

Przedmioty projektu Julii Keilowej na fotografiach Benedykta Jerzego Dorysa

W fotografiach Benedykta Jerzego Dorysa przedstawiających prace Julii Keilowej dostrzegalna jest swoista konwergencja estetyczna. Zbieżność zachodząca między formami projektów artystki a formami przedstawiień fotografa jest charakterystyczna dla kultury wizualnej lat dwudziestych i trzydziestych, zauważalna w różnych dziedzinach¹, w relacji z nowymi mediami – fotografią i filmem. Patrząc na te obrazy, można się zastanawiać, czy ich uwodząca estetyka wynika z wizualnych walorów samych przedmiotów, czy też raczej przyjętej strategii ich reprezentacji. Ciekawsze wydaje się jednak pytanie, jaka relacja zachodzi między nimi: w jaki sposób obiekt warunkuje wizualność fotografii, ale też jak fotografia określa wizualny wymiar samego obiektu.

Zdjęcia Dorysa wykonane około roku 1934–1935 pokazują przedmioty na różne sposoby, wyznaczane przez dwie najważniejsze tendencje: do abstrahowania ich z kontekstu i otoczenia lub do podkreślania ich funkcji. Na części fotografii obiekty wydają się niemal zawieszony w próżni, wyłączone z realnej przestrzeni doświadczenia i użycia. Na innych widać natomiast hipotetyczną właściwą przestrzeń obiektów albo zaaranżowane są w taki sposób, by zasugerować ich zwyczajową funkcję. Niezależnie jednak od tego podziału pojawiają się pewne cechy wspólne obrazów, wśród których najistotniejsze wydaje się skuteczne akcentowanie formalnego i materialnego aspektu przedstawionych przedmiotów. Te zaś zaprojektowane zostały w niezwykle wyrafinowany sposób. Perfekcyjnie zrównoważone zostały dążenia do uzyskania, z jednej strony, szlachetnej

1 Najczęściej problem analizowany był w odniesieniu do architektury i rzeźby, zob. m.in.: P. Paret, *Sculpture and Its Negative. The Photographs of Constantin Brancusi*, w: *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, red. G. Johnson, Cambridge University Press, Cambridge 1998; W. Grossman, *Man Ray, African Art and the Modernist Lens*, International Art & Artists, Washington 2009; P. Mola, *Medardo Rosso. The Transient Form*, Skira, Milano 2008.

prostoty form, z drugiej – wyrazistej dekoracji. Pierwsze Keilowa osiągnęła przez stosowanie podstawowych brył geometrycznych i ich pochodnych. Drugie natomiast głównie dzięki umiejętności kompozycji tych form, ale także znajomości materiałów i ich właściwości, co pozwoliło na świadome operowanie światłem i cieniem, wykorzystywanie refleksów powierzchni



Benedykt Jerzy Dorys,
metalowy puchar projektu
Julii Keilowej, ok. 1934,
odbitka na papierze
srebrowo-żelatynowym,
10,8 × 7 cm, © Ludwik
Dobrzyński

przy zróżnicowanych fakturach. Fotografie Dorysa przez odpowiednie usytuowanie przedmiotów w kadrze, a przede wszystkim ich oświetlenie, nie tylko wydobywają ich szczególne cechy, lecz także je potęgują. Sprawiają niekiedy wrażenie, że widać na nich więcej, niż można by zobaczyć i doświadczyć w kontakcie z samym przedmiotem. Podkreślają funkcjonalność przedmiotów nie tylko poprzez dosłowne aranżacje, ale głównie dzięki umiejętności oddania doświadczenia pewnych cech, jak ciężar bryły, jej zrównoważenie, harmonia proporcji. To widać zwłaszcza na przykładzie fotografii projektów Keilowej dla m/s Piłsudski, gdzie kuliste naczynia usadowione na masywnych podstawach, wyposażone w solidne uchwyty, zaprezentowane zostały w taki sposób, że ich stabilność nie budzi wątpliwości.

Benedykt Jerzy Dorys zaczął fotografować w latach dwudziestych jako amator, co było zjawiskiem powszechnym w tamtym czasie. Po dwuletniej działalności w ramach Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii otworzył w 1929 roku własne studio w Alejach Jerozolimskich, przy

skrzyżowaniu z ul. Poznańską, pod nazwą Foto Dorys. Jego pierwsze spektakularne sukcesy związane były z wykonaniem portretów Władysławy Kostakówny i Zofii Batyckiej, które właśnie dzięki tym fotografiom wygrywały konkurs Miss Polonia w kolejnych latach. Sukcesy te ugruntowały pozycję Dorysa, do jego studia przychodzili najślawniejsi

aktorzy i muzycy, fotografował ludzi świata kultury, wybitnych malarzy, rzeźbiarzy, najważniejszych polityków swoich czasów. Portrety jego autorstwa były uznawane za swego rodzaju nobilitację, a przynajmniej potwierdzenie statusu osoby portretowanej. Świadczy o tym często przywoływana anegdota o wizycie generała Edwarda Rydza-Śmigłego, który przyszedłszy niezapowiedziany, został odprawiony przez fotografa. Nawet jeśli nie jest prawdziwa, przekazuje ówczesną opinię na temat pozycji Dorysa. Fotografowi udało się stworzyć w Warszawie prestiżowe atelier, które funkcjonowało podobnie jak inne w Europie czy na świecie, jak np. studio Avedona w Nowym Jorku (przy zachowaniu wszystkich proporcji). Było to miejsce, w którym spotykały się elity świata sztuki, kultury popularnej i rozrywki, a także polityki, by zostać sportretowane przez fotografa, który wypracował niezwykle atrakcyjną formułę przedstawiania. Słynne triki, jak oświetlenie modela od tyłu, powodowały, że portrety Dorysa nie tylko odpowiadały potrzebom zaspokojenia próżności. Fotografowi udało się upowszechnić nowy, odpowiadający współczesnej estetyce sposób portretowania, który był potem długo naśladowany w dekadach powojennych².

Dorys funkcjonował także jako fotograf reklamowy, zwłaszcza mody i sztuki użytkowej. To najmniej znana sfera jego działalności, choć nie zaskakuje w zarysowanym kontekście działania jego studia. Łączenie fotografii portretowej, fotografii mody i szeroko rozumianej fotografii reklamowej, a więc dziedzin będących przedmiotem zainteresowania – mówiąc językiem współczesnym – mediów lifestyle’owych, było powszechną praktyką modnych atelier na całym świecie. Fotografiami mody i reklamową zajmowali się nie tylko rzemieślnicy, ale najwybitniejsi przedstawiciele awangardy fotograficznej, od Edwarda Steichena po Mana Raya, zatem ten aspekt działalności Dorysa jest przykładem szerszego zjawiska. Pozwala jednak spojrzeć na jego dorobek w nieco innym niż dotychczas kontekście.

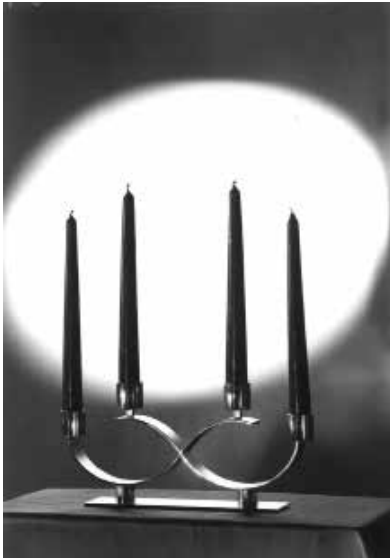
Nie było przypadkiem spotkanie twórczości Keilowej i Dorysa w połowie lat trzydziestych. Jedną z najważniejszych artystek tego czasu³, zaliczana już wówczas⁴ do grona najwybitniejszych rzeźbiarek, obok

2 Przykładem tej tendencji jest m.in. twórczość Zofii Nasierowskiej.

3 Podstawowe informacje na temat życia i twórczości Julii Keilowej za: A. Kasprzak, *Julia Keilowa. Dekoracyjny modernizm*, w: *Rzeczy niepopolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. C. Frejlich, 2+3 D, Kraków 2013, s. 138–145.

4 N. Samotyhowa, *Wskreszone rękodzieło. Metaloplastyka Julji Keilowej*, „Arkady” 1936, nr 1, s. 51.

Olgi Niewskiej, Magdaleny Gross, Ludwika Kraskowskiej-Nitschowej, bez problemu mogła pozyskać do współpracy jednego z najpopularniejszych fotografów. Uczennica czołowych twórców polskiego art déco (Karola Stryjeńskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Józefa Czajkowskiego i Karola Tichego) stała się szybko jedną z najwybitniejszych przedstawicielek nurtu,



Benedykt Jerzy Dorys,
świecznik projektu
Julii Keilowej, ok. 1935,
odbitka na papierze
srebrowo-żelatynowym,
11,2 × 8,4 cm, © Ludwik
Dobrzyński

w którym modernistyczny klasycyzm i minimalizm spletał się z inspiracją ludową i etnograficzną. Nagradzana już w czasie studiów, w latach 1932–1938 wystawiała regularnie w Instytucie Propagandy Sztuki, gdzie miała również wystawę indywidualną. Prezentowała tam głównie drewniane, a także wykonywane z metalu rzeźby, które cechował klasyczny, monumentalny styl, zwarta forma, wyrafinowany detal, doskonale opanowana technika.

Jednak z perspektywy czasu najbardziej interesującą częścią jej twórczości wydają się prace z zakresu projektowania przedmiotów codziennego użytku. Wykonywała projekty seryjnie produkowanych elementów wyposażenia i zastaw stołowych dla największych warszawskich wytwórni platerów, jak Bracia Henneberg, Fraget czy Norblin. Współpraca ta zaczęła się najpewniej na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, gdy producenci wspomnianych wyrobów poszukiwali nowych, młodych projektantów, tworzących zgodnie z aktualnymi trendami.

W 1933 roku Keilowa założyła nawet własną pracownię metaloplastyki i nie przerywając współpracy w wytwórniach, realizowała najsłynniejsze zlecenia, jak wyprodukowana w 1935 roku przez Frageta zastawa stołowa dla m/s Piłsudski. W przedmiotach tych, w dużo większym stopniu niż w twórczości rzeźbiarskiej, wyartykułowała istotne z punktu widzenia estetyki lat trzydziestych treści. Nie przypadkiem też znalazły one tak sugestywną wizualizację w fotografiach Dorysa. Z jednej strony, istotną

rolę odegrała tu kwestia pokoleniowa⁵ – Dorys i Keilowa w latach trzydziestych nie tylko aktywnie uczestniczyli w kulturze wizualnej, ale współtworzyli jej aktualne trendy. Z drugiej natomiast, relacja rzeźby, przedmiotu codziennego użytku oraz medium fotografii jest jednym z ważniejszych zagadnień kultury lat dwudziestych i trzydziestych na świecie. Fotografie obiektów projektu Keilowej wykonane przez Dorysa wydają się być ciekawą egzemplifikacją zagadnienia, którego geneza sięga początków XX wieku.

Problem relacji dzieła sztuki i przedmiotu wytwarzanego mechanicznie pojawił się w kontekście fotografii około 1900 roku. Napięcie to obecne było m.in. w twórczości Auguste'a Rodina, artyści uosabiającego romantyczny mit geniusza i świadomie podtrzymującego kategorii arcydzieła i oryginału. Wiadomo jednak, że zarówno warsztat, jak i *œuvre* Rodina oparte były w dużej mierze na seryjnym powtarzaniu form najsłynniejszych rzeźb, odkuwanych przez zatrudnionych pracowników lub odlewanych w wyspecjalizowanych zakładach. Fotografia świadomie wykorzystywana była przez Rodina do podtrzymania romantycznych mitów, upowszechniała pożądaną wizerunek mistrza-genialnego twórcy. Nieprzypadkowo jednak to właśnie fotografia, medium reprodukcyjne, zastąpiła dawniejsze – rysunek i grafikę – i odegrała tak istotną rolę w praktyce artysty korzystającego z powtarzalnych form⁶.

W nieco innej odsłonie problem ten rysuje się w twórczości Constantina Brâncușiego, który każdą powtarzaną formę wykonywał własnoręcznie, stosując za każdym razem inny zestaw materiałów. Z czasem zaczął sam je fotografować, eksperymentując z nowym medium tak, by wydobyć istotne aspekty swych dzieł, trudno uchwytnie w samej materii rzeźby. Prace Brâncușiego, co bardzo znaczące, dość często mylono lub świadomie zestawiano z obiektami codziennego użytku, także przy użyciu fotografii.

-
- 5 Na aspekt „deklaracji pokoleniowej” zwracała uwagę Marta Leśnia-kowska, pisząc o fotografiach architektury lat trzydziestych autorstwa Czesława Olszewskiego; zob. eadem, *Architektura i jej obrazy*, w: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2.04.2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 29–38.
- 6 Zob. H. Pinet, *Montrer est la question vitale. Rodin and Photography*, w: *Sculpture and Photography...*, op. cit.; M. Wróblewska, *Fotografia rzeźby, fotografia jako materiał rzeźby. O niektórych aspektach twórczości Auguste'a Rodina*, w: *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką / Material of Sculpture. Between Technique and Semantics*, red. Aleksandra Lipińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 519–529.



Benedykt Jerzy Dorys, serwis do kawy firmy Fraget projektu Julii Keilowej,
ok. 1934, odbitka na papierze srebrwo-żelatynowym, 8,4 × 11 cm,
© Ludwik Dobrzyński



Benedykt Jerzy Dorys, imbryk, mlecznik i taca projektu Julii Keilowej,
ok. 1934, odbitka na papierze srebrwo-żelatynowym, 10,8 × 7 cm,
© Ludwik Dobrzyński



Benedykt Jerzy Dorys, serwis do kawy projektu Julii Keilowej, ok. 1935, odbitka na papierze srebrzo-żelatynowym, 8,1 × 11,3 cm, © Ludwik Dobrzyński



Benedykt Jerzy Dorys, serwis do lodów projektu Julii Keilowej, ok. 1935, odbitka na papierze srebrzo-żelatynowym, 8,3 × 11,2 cm, © Ludwik Dobrzyński

Najsłynniejszym przykładem „pomyłki” był proces sądowy dotyczący rzeźby *Ptak w przestrzeni*, której Edward Steichen nie ocilił przy wjeździe do Ameryki, co wzbudziło wątpliwości celników niepodzielających przekonania o artystycznej wartości obiektu. Przypisali go do kategorii przedmiotów użytkowych, obok utensyliów kuchennych, i zażądali uiszczenia stosownej opłaty. Sprawa znalazła finał w sądzie, a jednym ze świadków był sam Brâncuși, który dowodził wartości artystycznej swego dzieła⁷. Przykładem świadomego porównania jest natomiast m.in. zestawienie fotografii rzeźby *Nowonarodzony* ze zdjęciem nowoczesnego toastera przez J. Gordona Lippincotta w książce zatytułowanej *Design for Business*, wydanej w 1947 roku. Powinowactwo form dostrzeżone zostało w drodze swobodnych asocjacji, wydaje się jednak istotne. Wskazuje bowiem na płynność granicy między sferą sztuki i projektowania przedmiotów codziennego użytku w tym czasie. Należy tu podkreślić, że relacja między dziełem sztuki a przedmiotem nie była jednoznaczna dla samego artysty, który czasem prowadził do jej zakwestionowania, nie tylko używając fotografii, ale także samego medium rzeźby, na przykład przez zachwianie tradycyjnego stosunku rzeźby i postumentu. Służyło temu również podkreślanie materialności, haptycznego wymiaru rzeźb, które w tym sensie również jawiły się bardziej jako obecne, zapraszające do dotyku rzeczy.

W praktyce artystycznej Brâncușiego można dostrzec przejawy zmian, jakie nastąpiły w podejściu do przemysłowo wytwarzanych obiektów w latach dwudziestych i trzydziestych. Przedmioty te stają się wówczas w takim samym stopniu albo nawet bardziej niż dzieła sztuki „zapowiedzą nowej estetyki modernistycznej”⁸. Można zaryzykować twierdzenie, że akcent przeniesiony zostaje z napięcia między rzeczą codziennego użytku a dziełem sztuki na konflikt między materialnością rzeźby a „niematerialnością” nowych mediów, w tym fotografii. Tę ostatnią należałoby raczej, w świetle najnowszych badań, uznać za subtelną, nie zawsze obecną, zmienną, ale jednak trwałą materialność⁹. Fotografia

7 Więcej na ten temat: M. Rowell, A. Paleologue, *Brancusi vs. United States, the Historic Trial, 1928*, Vilo, Paris 1999; D. McClean, *The Trials of Art*, Ridinghouse, London 2007.

8 Zob. pisma Amédée Ozenfanta i Charles’a-Édouarda Jeannereta w wydawanym w Paryżu piśmie „L’Esprit Nouveau” z lat 1920–1925. W tym samym czasie pisał o tym Fernand Léger w *Funkcjach malarstwa*.

9 Dowodzą tego badania nad materialnością fotografii, m.in. Elizabeth Edwards; zob. eadem, *Photographs and History. Emotion and Materiality*, w: *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*, red. S. H. Dudley, Routledge, Abingdon 2010.

i film, których pierwotnym nośnikiem jest transparentna, lekka błona lub kruche, przezroczyste szkło, zaczynały odgrywać znaczącą rolę w kulturze wizualnej, natomiast rzeźba przechodziła wówczas swoisty kryzys, znaczony eksperymentami z medium, w których istotną rolę odegrała fotografia, prowadzonymi nie tylko przez Brâncușiego, ale i innych wybitnych twórców tego czasu, jak Medardo Rosso¹⁰.

W twórczości rzeźbiarzy tego czasu zaznaczył się zatem konflikt między medium określonym przez formę, masę, ciężar a nowoczesnymi formami optycznymi modernizmu, które László Moholy-Nagy (kolejny rzeźbiarz, który został fotografem) nazwał „nową kulturą światła”¹¹. Najwybitniejsi artyści rzeźbiarze tego czasu, jak Brâncuși i Rosso, poszukiwali form transparentnych albo refleksyjnych, angażowali światło, ruch i zmianę, by podważyć statyczną materialność tradycyjnej rzeźby. Świadomie prowadzili grę pomiędzy materią i jej optyczną percepcją, jak również fotograficzną reprezentacją. Zjawiska te były jednym z przejawów procesu krystalizowania się wspomnianej już „nowej estetyki modernistycznej”, która obejmowała zarówno sztukę w tradycyjnym rozumieniu, jak wzornictwo i projektowanie oraz kulturę popularną. Znalazła swoje odbicie także w fotografii, zwłaszcza w jej funkcjach komercyjnych, co nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że już Rodin używał zdjęć wybitnych twórców (jak Edward Steichen czy Alvin Langdon Coburn) m.in. do celów reklamy.

Znamiennym przykładem przeniesienia tych zagadnień na grunt fotografii reklamowej jest praca czeskiego fotografa awangardowego Jaroslava Rösslera, który w 1934 roku sfotografował na zlecenie producenta, do celów reklamy prasowej, męskie kołnierzyki. Przez charakterystyczny dla awangardy zabieg wielokrotnego naświetlenia uzyskał efekt transparentnych, przenikających się form, które trudne są na pierwszy rzut oka do zidentyfikowania. Trudno tu jednak wskazać głębsze przyczyny strategii swoistego odmaterializowania tych

10 Rosso rzucił tradycji wyzwanie, wykorzystując wosk, materiał zarezerwowany raczej dla modeli anatomicznych i figur wotywnych, nietrwwały i mało szlachetny, a także fotografię, która stała się dla niego medium dopowiadającym to, czego nie udało się wyrazić za pomocą form rzeźbiarskich. Więcej na ten temat zob. S. Hecker, *Fleeting Revelations. The Demise of Duration in Medardo Rosso's Wax Sculpture*, w: *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*, red. R. Panzaneli, Getty Publications, Los Angeles 2008, s. 131–153.

11 L. Moholy-Nagy, *Unprecedented Photography*, 1927.

przedmiotów. Wydaje się, że fotograf po prostu użył aktualnej i bliskiej sobie estetyki, by stworzyć atrakcyjny, przyciągający uwagę widza obraz.

Podobnie jest w przypadku serii obrazów Dorysa przedstawiających przedmioty codziennego użytku projektu rzeźbiarki Julii Keilowej. Nie widać w nich scharakteryzowanych wcześniej napięć między dziełem a przedmiotem, między materią obiektu a niematerialnym medium. Przeciwnie, dominuje raczej poczucie harmonii i całkowitej adekwatności, przystawalności fenomenów wizualnych, obiektów i ich fotografii. Fotografie te wydają się realizować (mimo różnic wizualnych i estetycznych) założenia nurtu Nowej Rzeczowości w Republice Weimarskiej, który silnie wpłynął na fotografię reklamową w latach dwudziestych i trzydziestych w Europie. Problem ukazywania nowego rodzaju obiektów, ich odmiennej estetyki, także w kontekście fotografii reklamowej, zajmował czołowych przedstawicieli tego nurtu. Prace Alberta Rengera-Patzscha i jego kluczowa publikacja zatytułowana *Świat jest piękny*, opublikowana w 1928 roku, były otwartą pochwałą, wręcz apoteozą przedmiotów produkowanych masowo. Piękno prostych, przemysłowych form zostało zestawione i zrównane z pięknem natury i dzieł sztuki.

Obrazy Dorysa prezentują obiekty Keilowej z wykorzystaniem pełnego spektrum wymienionych już wcześniej najważniejszych cech estetyki modernistycznej w fotografii, jak operowanie światłem przez silne kontrasty i grę cienia, przechodzące niekiedy w scenograficzne, „teatralne” oświetlanie obiektów; podkreślanie faktur i haptycznych właściwości materii przez światło odbijające się od zróżnicowanych fakturowo powierzchni; ukazywanie obiektów z innych niż frontalna perspektyw – z góry, od dołu, z ukosa. Fotografie te dookreślają wizualne walory przedmiotów, potęgują pewne ich cechy, które w normalnym oglądzie mogłyby nie zostać dostrzeżone. W równej jednak mierze przedmioty determinują wizualność fotografii, ich formy i faktury narzuciły pewien sposób oglądu, a co za tym idzie – reprezentacji. W efekcie powstał spójny, sugestywny przekaz, zdolny wzbudzać zainteresowanie, zachwyt, a w końcu pożądanie odbiorcy.

Magdalena Wróblewska**Decorative forms. The objects of
Julia Keilowa in the photography of
Benedykt Jerzy Dorys**

Benedykt Jerzy Dorys (1901–1990) was one of the most renowned portrait photographers in Warsaw of the 1930s. However, his activity was not confined solely to one kind of photography. He has created a documentation of the Jewish town Kazimierz on the Vistula, one of the most important reports of that time. He was engaged in commercial photography, mostly fashion for press and advertising. In the article the significance of this type of photography is analysed along with the example of the photos of some silver-plated objects, designed for distinguished Warsaw-based tableware companies (Fraget, Henneberg Brothers, Norblin) by a young sculptor, Julia Keilowa (1902–1943). Dorys's photographs are stylistically consistent with the modernist design of the objects that give the impression of sculptures rather than everyday objects. In the analysis they are compared to some photographs of modern sculpture to emphasise the link between the commercial photography of the 1930s and the trends of the modernist visual art.

Magdalena Wróblewska – absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Podyplomowego Studium Filozoficznego UW. Od 2005 roku pracuje w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej (UW). Od 2015 roku pełni funkcję pełnomocnika dyrektora Muzeum Warszawy ds. badań naukowych. Za doktorat na temat fotograficznej reprodukcji dzieła sztuki i jej funkcji w kształtowaniu historii sztuki jako dyscypliny akademickiej otrzymała nagrodę im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa. Stypendystka Lieven Gevaert Centre for Photography, Katholieke Universiteit Leuven, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institute, Staatliche Museen zu Berlin, Ruskin Library – Lancaster University oraz Henry Moore Institute w Leeds. W 2012 roku otrzymała grant w programie *Preludium* Narodowego Centrum Nauki. Autorka kilkadziesiątu publikacji na temat fotografii, m.in. książki *Fotografie ruin. Ruiny fotografii. 1944–2014* (2014), nagrodzonej w konkursie *Muzeum widzialne* w 2015 roku.