

Agnieszka Kuczyńska

 <https://orcid.org/0000-0002-4436-0038>Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Nauk o Sztuce

Teoretyczne konteksty surrealizmu: Rosenstein, Kantor

Theoretical contexts of surrealism:
Rosenstein, Kantor

Streszczenie. Celem artykułu jest próba uzupełnienia badań nad twórczością Erny Rosenstein o nową perspektywę interpretacyjną. Artystka przez całe życie mierzyła się z żydowską tożsamością, wojennym koszmarem i tragiczną śmiercią rodziców, toteż dotychczasowe opracowania w konieczny sposób włączały jej dzieło w badania nad Holocaustem, a jednocześnie podkreślały kobiecy, odczytywany przez *informe* Bataille'a – związany z biologią i seksualnością charakter jej prac. W sytuacji, kiedy takie ujęcie tematu zostało już w znacznym stopniu wyczerpane, korzyści badawcze może przynieść spojrzenie na twórczość Rosenstein i przygotowaną przez Kantora wystawę jej prac w Zachęcie (1967) przez pryzmat teorii przedmiotu surrealistycznego i – paradoksalnie – przypomnienie kilku związanych z surrealizmem aspektów teorii rzeźby.

Tworzone przez Rosenstein przedmioty były celowo byle jakie, poskładane z rzeczy zniszczonych, pozbawionych swojej pierwotnej funkcji. O przedmiotach surrealistycznych mówi się zwykle jako o fetyszach podkreślając ich inspirujący wpływ na sposób interpretowania erotyki w twórczości artystek takich jak np. Louise Bourgeois. Znacznie rzadziej pamięta się o tym, że przedmiot surrealistyczny związany był nie tylko z potrzebą materializowania erotycznych pragnień i kompleksów, ale także z potrzebą przekonstruowania sposobu rozumienia rzeczywistości według zasad, które podpowiadała nowoczesna nauka.

Odwołanie się do modelu rzeczywistości, który surrealizm tworzył w oparciu o odkrycia naukowe podważające przekonanie o stabilności świata, a jednocześnie przypomnienie surrealistycznej niechęci wobec tektoniczności pozwala z tych źródeł wywieść metamorficzny charakter biologicznych kształtów typowych dla rysunków i malarstwa Rosenstein, ale też kruchość zagrożonych rozpadem przedmiotów, które wykorzystywała w swoich trójwymiarowych pracach. Z drugiej strony, jest to na tyle duży kwantyfikatory, żeby jednocześnie pomóc w interpretacji nieokreślonych, skomplikowanych układów przestrzennych z obrazów Roberta Matty, które tak bardzo fascynowały Kantora.

Artykuł zwraca uwagę na znaczenie tekstu *Le Crise de l'objet* André Bretona napisanego w związku z wystawą *Exposition surréaliste d'objets* [1936], która stanowiła kulminację surrealistycznych zainteresowań przedmiotem i zwraca uwagę na jego związki z *Le Nouvel Esprit scientifique* Gastona Bachelarda. Postulowane tam „otwarcie racjonalności” oraz korekta pojęcia *realizm* traktowane są jako konieczna konsekwencja odkrycia dziedzin takich jak geometria nieeuklidesowa, teoria względności czy mechanika

kwantowa. Breton podkreślał, że bezpośrednio dostępne dane zmysłowe zbyt długo były mylone z tym, co realne. Surrealistyczna wystawa przedmiotów dowodziła, że przedmioty pozostają tymi samymi przedmiotami nawet wtedy, kiedy z różnych względów przestają pełnić wyznaczone im funkcje użytkowe. Surrealizm z przedmiotów dziwnych, zniszczonych nie do poznania, takich które utraciły funkcję użytkową, a jednak zachowały swoją tożsamość zrobił argument na rzecz wartości indywidualnej egzystencji niezależnej od funkcji w systemie społecznym.

W tym kontekście przypominam tekst Kantora zatytułowany Surrealizm opublikowany w „Przekroju” w maju 1948 roku, ponieważ jest to jeden z rzadkich przypadków, kiedy mówił on o surrealizmie niemal otwarcie i rozkładał akcenty w sposób ważny zarówno ze względu na przyjętą tutaj teoretyczną perspektywę, jak i z punktu widzenia wzajemnych związków twórczości obojga artystów. Artykuł wskazuje także na konieczność brania pod uwagę elementu autocenzury w interpretowaniu wypowiedzi artystów w czasach PRL, nie tylko w czasach stalinowskich, ale też później, w rytmie kolejnych odwilży i przymrozków.

Słowa kluczowe: surrealizm, nauka, przedmiot surrealistyczny, rzeźba, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor

Summary. The aim of this article is to supplement research on Erna Rosenstein with a new interpretive perspective. Throughout her life, the artist struggled with traumatic memories of war, tragic death of her parents and her Jewish identity. Therefore, necessarily, her work was analyzed to date in the context of the Holocaust studies. Important were also feminist readings using Bataille's *informe* and accentuating biological and sexual aspect of her art. In a situation where there is not much left to discover with those tools, scientific benefits may be gained through the analysis of Rosenstein's work in the context of her exhibition designed by Kantor at Zachęta (1967) and the theory of the surrealist object and – paradoxically – several aspects of the surrealist texts on sculpture.

The objects created by Rosenstein were intentionally worn-out, assembled from damaged things, deprived of their original function. Surrealistic objects are usually interpreted as fetishes with emphasis on their inspiring influence on artists such as Louise Bourgeois or Robert Gober. What is not remembered is their association not only with the urge to materialize erotic desires and complexes, but also with the need to reconstruct the way of understanding reality according to the principles suggested by modern science.

Referring to the created by surrealism model of reality based on the new scientific discoveries, model undermining the belief in the unswerving stability of the world, and recalling the surrealist aversion to *the tectonic* allows us to recognize the connection with the surrealist sources of the metamorphic nature typical of Rosenstein's drawings and the fragility of her objects usually looking as on the verge of disintegration. On the other hand, the surrealist theory of object and its scientific argumentation is large enough quantifier to allow also for the interpretation of the complicated spatial arrangements in Robert Matta's paintings, which fascinated Kantor so much.

The article draws attention to the importance of the text *Le Crise de l'objet* by André Breton, written for *Exposition surréaliste d'objets* [1936], which was the climax of the surrealist engagement with things, and to its connections with *Le Nouvel Esprit scientifique* by Gaston Bachelard. In *Le Crise de l'objet* Bachelard's "open rationality" and correction of the concept of realism were seen as necessary consequences of the dis-

covery of non-Euclidean geometry, the theory of relativity and quantum mechanics. Breton wrote that uncritically treated sensory data had for too long been confused with the reality. The surrealist exhibition of objects proved that things remain themselves even when, for various reasons, they cease to fulfill their designed functional obligations. In this way, using objects damaged beyond recognition, objects that lost their functional affordances, surrealism argued for the value of subjectivity, of individual existence independent of its function in the social system.

In this context, I recall text *Surrealism* written by Tadeusz Kantor (published in “Przekrój” in May 1948) as an rare recording of his views on surrealism. In this article he placed emphasis on the problems important for the theoretical perspective adopted in my texts and allowing for the new interpretation of the partnership between Kantor and Rosenstein during the exhibition in 1967. I remind of the necessity of taking into account the censorship and self-censorship in the artists’ statements during the times of the Polish People’s Republic, not only in the Stalinist era, but also later, in the rhythm of successive thaws and frosts.

Keywords: surrealism, science, surrealist object, sculpture, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor

Festony z konopnego sznurka, zmięte tasiemki, wysuszone gęsie nóżki, sztuczne szczęki, pudełka po czekoladkach – przedmioty wyznaczające artystyczny świat Erny Rosenstein¹ są celowo byle jakie, kruche i nietrwałe. Prace, które z nich tworzyła, z trudem poddają się namaszczeniu na muzealne dzieła sztuki. Po raz pierwszy zostały zaprezentowane oficjalnie, kiedy Tadeusz Kantor pokazał kilka z nich razem z przeniesioną z pracowni szafą na wystawie w Zachęcie w 1967 roku². Wystawa ta była „rezultatem wspólnych i radykalnych decyzji Kantora i Rosenstein, swoistym «asamblażowym» dialogiem twórczości obojga artystów” odwołującym się do „tradycji wystaw surrealistów”³. Zgodnie z tą tradycją była ona pokazem tego, jak działa poznanie rozproszone, w jaki sposób zmysły wpływają na obieg informacji. Była rodzajem instalacji, którą można interpretować podobnie jak inne surrealistyczne ekspozycje – jako odpowiedź technokratom⁴, jako próbę „otwarcia racjonalności”⁵ i demonstrację wpychanych przez politykę w niebyt prywatnych traum.

1 Por. JARECKA/PIWOWARSKA 2014. Punktem wyjścia dla tego artykułu był referat wygłoszony na konferencji *Wokół Erny Rosenstein. Między słowem a obrazem*, Uniwersytet Warszawski, 17–18 czerwca 2019. Pierwotna wersja tego tekstu miała być opublikowana w ramach materiałów z konferencji w 57 numerze pisma „Sztuka i Filozofia”, który ostatecznie nigdy się nie ukazał.

2 *Ibidem*, s. 148.

3 *Ibidem*, s. 147. Zob. szczególnie rozdział *Szafa i wystawa 1967*, s. 147–195.

4 Ten aspekt surrealistycznych polemik był szczególnie widoczny na wystawie *L'Écart absolu*, Galerie L'Œil 1965. Por. Katalog wystawy, <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100125020> [dostęp: 23.02.2023].

5 To pojęcie spopularyzowane zostało przez Gastona Bachelarda. Gavin Parkinson (2008, s. 59) określa publikację Bachelarda *Le Nouvel Esprit scientifique* [*The New Scientific Spirit*] (1934)

Dotychczasowe badania nad twórczością artystki, która przez całe życie mierzyła się z żydowską tożsamością, wojennym koszmarem i tragiczną śmiercią rodziców, koncentrowały się na fundamentalnych dla jej twórczości związkach z Holocaustem, a z drugiej strony akcentowały kobiecy, związany z biologią i seksualnością charakter jej prac⁶. Wydaje się, że w sytuacji, kiedy temat został już w znacznym stopniu opracowany, korzyści badawcze może przynieść spojrzenie na twórczość Rosenstein i jej przygotowaną przez Kantora wystawę przez pryzmat teorii przedmiotu surrealistycznego i – paradoksalnie – przypomnienie kilku związanych z surrealizmem aspektów teorii rzeźby. Taki punkt widzenia pomaga w nowy sposób scalić obraz twórczości artystki – tworzone przez nią przedmioty i obrazy. Dowartościowywanie tego, co metamorficzne i trudne do uchwycenia, jest stałą dyspozycją surrealizmu. Odwołanie się do modelu rzeczywistości konstruowanego przez surrealizm na podstawie odkryć nowoczesnej nauki (fizyki, matematyki, ale także analogicznie rozumianej psychoanalizy), które podważały przekonanie o stabilności świata zewnętrznego i wewnętrznego, a jednocześnie odwołanie się do surrealistycznej niechęci wobec tektoniczności, pozwala z tych źródeł wywieść niestabilność biologicznych kształtów charakterystycznych dla rysunków i malarstwa Rosenstein, „kruchość” zagrożonych rozpadem przedmiotów, a z drugiej strony tłumaczy niedookreślone, skomplikowane układy przestrzenne z obrazów Roberta Matty, które tak bardzo fascynowały Kantora. Jest to także na tyle duży kwantyfikikator, żeby jednocześnie objąć dostrzegalną w pracach Rosenstein potrzebę otwierania powierzchni, dobierania się do tego, co w głębi, co bulgocze i pęcznieje, ale też tego, co rozsadza zdezelowane mechanizmy.

Rola surrealizmu w twórczości Rosenstein dzięki tekstom Doroty Jareckiej, Barbary Piwowskiej czy Alison Gingeras nie budzi już wątpliwości⁷. Sama artystka na pytanie Łukasza Guzka o to, czy słusznie „umieszcza się jej twórczość w surrealizmie”, odpowiadała: „Przed wojną [...] byłam na wystawie surrealistów w 1938 roku i to zrobiło na mnie kolosalne wrażenie. Bardzo to podziało na moją wyobraźnię. Paryż to było źródło”⁸. W sytuacji, kiedy badania nad surrealizmem coraz częściej obejmują artystów, którzy z różnych powodów oficjalnie nie należeli do żadnej z grup surrealistycznych, ale których twórczość wyraźnie inspirowana jest surrealistycznymi impulsami, i kiedy coraz częściej mówi się w liczbie mnogiej o surrealizmach, a nie o jednym, monolitycznym nurcie,

jako „the main inspiration behind *Le Crise de l'objet*” – tekstu opublikowanego przez André Bretona w związku z surrealistyczną wystawą przedmiotów w galerii Charlesa Rattona w 1936 r.

6 JARECKA/PIWOWARSKA 2014; *Erna Rosenstein* 2020.

7 *Ibidem*.

8 *Erna Rosenstein* 1992, s. 19. Warto zwrócić uwagę, że Rosenstein widziała też wystawę *Le Surréalisme en 1947* w paryskiej Galerie Maeght, por. *Erna Rosenstein* 2020, s. 150.

skojarzenie Rosenstein z tym kierunkiem wydaje się w pełni uzasadnione. Obecność jej obrazów na wystawie *Surrealism Beyond Borders* (2022) przygotowanej przez The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i londyńską Tate Modern potwierdza taki sposób postrzegania jej twórczości.

Natomiast w przypadku Tadeusza Kantora związki z surrealizmem są znacznie bardziej skomplikowanym problemem i ich wyjaśnienie wykracza daleko poza ambicje niniejszego artykułu. Korzystam tylko z jednego tekstu tego artysty z tytułowanego *Surrealism*, opublikowanego w „Przekroju” w 1947 roku⁹, ponieważ jest to jeden z rzadkich przypadków, kiedy mówił on o surrealizmie wprost i rozkładał akcenty w sposób ważny zarówno ze względu na przyjętą tutaj teoretyczną perspektywę, jak i z punktu widzenia wzajemnych związków twórczości obojga artystów. Nie próbuję udowodniać, że Kantor był surrealistą. Przypominam natomiast, że surrealizm był dla niego ważnym punktem odniesienia, powracającym problemem, z którym musiał się skonfrontować na nowo, projektując wystawę Erny Rosenstein. Moim celem jest zarysowanie związanego z surrealizmem teoretycznego tła, które pozwala pełniej zobaczyć twórczość artystki i które poszerza kontekst jej wystawy w Zachęcie w 1967 roku.

Surrealistyczne praktyki realizowane w trzech wymiarach opisuje się najczęściej w kategoriach przedmiotu surrealistycznego. Natomiast o przedmiotach surrealistycznych mówi się zwykle jako o fetyszach, podkreślając ich inspirujący wpływ na sposób interpretowania erotyki w twórczości artystek takich jak np. Louise Bourgeois. Znacznie rzadziej pamięta się o tym, że przedmiot surrealistyczny związany był nie tylko z potrzebą materializowania erotycznych pragnień i kompleksów, ale także z potrzebą przekonstrowania modelu rozumienia rzeczywistości według nowych zasad, jakie podsuwała nowoczesna nauka¹⁰, oraz (przynajmniej w okresie ok. 1927–1935) z próbami znalezienia kompromisu z wymaganiami Francuskiej Partii Komunistycznej (Partie Communiste Française – PCF)¹¹. Upodobania surrealistów i ich wyobrażenia o świecie ukształtowane zostały nie tylko przez psychoanalizę, ale także przez zmiany w epistemologii związane z rozwojem nauk ścisłych¹². Zarówno psychoanaliza, jak i geometria nieeuklidesowa, teoria względności i mechanika kwantowa kwestionowały sposób myślenia o świecie (odpowiednio wewnętrznym i zewnętrznym) jako o czymś stabilnym i niewzruszonym. Z kolei jednym z zaleceń PCF, które surrealiści starali

9 KANTOR 1947.

10 PARKINSON 2008, s. 58–88.

11 OTTINGER 2016.

12 Na temat związków surrealizmu z nowoczesną nauką zob. PARKINSON 2008. Obszerne opracowanie paryskich doświadczeń Tadeusza Kantora łączących naukę i surrealizm, którego nieestety nie znalazłam w czasie pisania niniejszego tekstu, znaleźć można w: BAŁUS 2021.

się zrealizować, była sztuka dostępna dla każdego – taka, którą każdy mógł tworzyć i na którą każdego byłoby stać, sztuka niewymagająca drogich materiałów, warsztatowego mistrzostwa ani talentu. Odpowiedzią na takie potrzeby miał być kolaż i przedmiot surrealistyczny¹³.

Konsekwencje zmian w filozofii surrealiści poznali przede wszystkim za pośrednictwem Gastona Bachelarda¹⁴. Zwłaszcza tekst *Le Crise de l'objet*¹⁵ (*Kryzys przedmiotu*) napisany przez André Bretona w związku z wystawą *Exposition surréaliste d'objets* (Surrealistyczna wystawa przedmiotów), która odbyła się maju 1936 roku w galerii Charlesa Rattona i która stanowiła kulminację surrealistycznych zainteresowań przedmiotem, w bezpośredni sposób odnosi się do *Le Nouvel Esprit scientifique* Bachelarda¹⁶. Gavin Parkinson, omawiając związki surrealizmu z naukami ścisłymi i epistemologią, zauważa, że „tekst Bretona ściśle – nawet niewolniczo – trzyma się Bachelarda”¹⁷.

Na *Surrealistycznej wystawie przedmiotów* (tytuł określał, że nie jest to wystawa przedmiotów surrealistycznych, ale surrealistyczna wystawa przedmiotów) pokazano bardzo różne kategorie rzeczy, m.in. przedmioty plemienne z Oceanii i Ameryki Północnej, modele matematyczne wypożyczone z Institut Poincaré, ready-mades Duchampa, przedmioty funkcjonujące symbolicznie Dalego, rzeźby Picassa i Giacomettiego, odkształcone pod wpływem wybuchu wulkanu szklane naczynia.

Szkoda, że nie mamy jeszcze do dyspozycji tomu historii porównawczej, który pozwoliłby ująć paralelny rozwój [...] idei naukowych, z jednej strony, a poetyckich i artystycznych, z drugiej. Jako punkt odniesienia wezmę dwie daty, literacko najbardziej znaczące: 1830, który określa się jako apogeum ruchu romantycznego; 1870 skąd zaczynając od Isidora Ducasse i Arthura Rimbaud, rozchodzą się „nowe dreszcze”, które będą odczuwane na coraz głębszym poziomie, aż do naszych czasów. Z największym zainteresowaniem obserwujemy, że pierwsza z tych dat zbiega się z datą odkrycia geometrii nie-Euklidesowej, która podważa u sa-

13 OTTINGER 2016.

14 Jak zauważa Parkinson (2008, s. 47): „The exchange with Bachelard extended throughout Surrealism in the 1930s and 1940s, and constitutes a significant connection between Surrealism and postwar French philosophy, undisclosed until now”. (Wymiana między surrealizmem i Bachelardem, która toczyła się przez całe lata 30. i 40. stanowi istotny łącznik między surrealizmem i powojenną filozofią francuską).

15 BRETON [1936] 2008a, s. 681–689.

16 BACHELARD 1934.

17 PARKINSON 2008.

mych podstaw gmach kartezjańsko-kantowski i „otwiera”, jak to trafnie powiedziano, racjonalizm¹⁸.

Temu „otwarceniu racjonalizmu” – jak czytamy – odpowiada otwarcie dawnego realizmu, pod naciskiem idei „we właściwym tego słowa znaczeniu romantycznych”. Zasadniczą rolę odegrała potrzeba połączenia ducha ze światem zmysłowym i *appel au merveilleux*. Breton podkreśla, że bezpośrednio dostępne dane zmysłowe zbyt długo były mylone z tym, co realne, i cytuje Bachelarda: „l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat”¹⁹.

Przedmioty zgromadzone na wystawie w galerii Rattona miały przede wszystkim uwalniać od ograniczeń powstających w wyniku codziennego powtarzania tych samych doświadczeń zmysłowych, które skłaniają nas do brania wszystkiego, co ponad te doświadczenia wykracza, za złudzenie. Miały być środkiem wzmacniającym obronę przeciwko opanowaniu świata zmysłowego przez rzeczy, którymi „bardziej z przyzwyczajenia niż z konieczności posługują się ludzie”. „Traquer la bête folle de l'usage”²⁰ – pisał Breton. Nie tylko wartość wymienna, ale też wartość użytkowa, funkcja jako wyłączna perspektywa patrzenia na przedmiot wydawała się surrealistsom ograniczająca.

Z punktu widzenia przedmiotów tworzonych przez Rosenstein szczególnie interesujące były te obiekty, które przeszły różnego rodzaju perturbacje i deformacje, odkształcone, z maltretowane nie nadawały się już do pełnienia swoich pierwotnych ról, a jednak wciąż pozostawały sobą. Przykładem mogą być częściowo stopione przedmioty ze szkła znalezione po katastrofalnym wybuchu wulkanu Montagne Pelée na Martynice w 1902 roku, które pokazano na wystawie w galerii Rattona. Wszystkie zebrane na *Surrealistycznej wystawie przedmiotów* obiekty miały jedną wspólną cechę: różniły się od tych, z którymi mamy do czynienia na co dzień „prostą *mutation de rôle*”²¹. Breton przypominał w tym miejscu jeden z dylematów metafizycznych Charlesa Renouviera²² i pisał, że to właśnie rozważenie w specjalny sposób funkcji (*rôle*), pozwala na rozwiązanie „dylematu

18 BRETON [1936] 2008a, s. 681.

19 Więcej znajdzie się w ukrytej rzeczywistości, niż w bezpośrednich danych, *ibidem*, s. 687.

20 Osaczyć dziką bestię użyteczności, *ibidem*.

21 *Mutation de rôle* – mutacją roli, zmianą funkcji, *ibidem*, s. 687.

22 „Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple mutation de rôle. Rien, encore, de moins arbitraire si l'on songe que c'est seulement la prise en considération toute spéciale de ce rôle qui permet la résolution du «dilemme de la substance» de Renouvier: passage du substantif à la substance par l'intermédiaire d'un troisième terme, le «substantif substantialisé», BRETON [1936] 2008a, s. 688.

substancji” Renouviera: na przejście od „substantif”²³ do „substance” (substancji) za pośrednictwem trzeciego terminu „substantif substantialisé”²⁴.

Surrealizm z przedmiotów dziwacznych, zniszczonych nie do poznania, takich, które utraciły funkcję użytkową, a jednak zachowały swoją tożsamość, zrobił argument na rzecz wartości indywidualnej egzystencji niezależnej od funkcji w systemie społecznym.

Opracowując aranżację wystawy Rosenstein, która odbyła się w Zachęcie w maju 1967 roku, Kantor korzystał z wystawienniczych doświadczeń surrealistów. Na wystawie w Zachęcie pokazano w sumie 217 obiektów, w tym 131 obrazów, 81 rysunków oraz „5 niezwykłych, niezachowanych do dzisiaj w formie oryginalnej obiektów «ze sztucznego szkła» i «elementów mieszanych»”²⁵. Katalog wymienia kolejne tytuły tych niezwykłych prac: *Labirynt, Z przygód Sindbada, Narodziny Wenus i dym, Akwarium, Zwisak*. Aranżacja Kantora składała się z kilku elementów. Centralne miejsce zajmowała sławna obecnie, przewieziona z mieszkania artystki szafa. Była tam także „drewniana instalacja z płóciennym lejem przyczepionym pineskami” („cembrowiną”) na środku sali (dokładnie vis-à-vis szafy); wolnostojąca konstrukcja, obiekt („stwór”) z kilkudziesięciu pudeł obciążonych materiałami; kilka osobnych boksów („konfesjonatów”) z krzesłami; wijące się przewężenie („labirynt”) z wieloczęściowego parawanu (systemu małych płóciennych ścianek); przeszklona gablotka z ilustracjami do VIII księgi *Pana Tadeusza*; oraz osobna instalacja-stojak z „wisielcem”. Kantor stworzył dla obrazów „alternatywne, własne rozbudowane instalacje-ramy” „wciągając widza w dziwaczne i zaskakujące spotkania – umożliwiając doświadczenie tego, co było dla Rosenstein najważniejsze. Pokazał i afirmację życia, i żart, i traumatyczną pamięć”²⁶.

Na szafie ustawione były dwa szklane naczynia z niesymetrycznie, byle jak ułożonymi suchymi gałązkami i kwiatkami – kruchymi, śmiejącymi dookoła, zupełnie zbędnymi z punktu widzenia funkcjonalności, a często spotykanymi w wielu mieszkaniach. Sama szafa pożegnała się na czas wystawy ze swoją zwyczajną funkcją i stała się nie mniej zaskakującym elementem aranżacji niż łóżko

23 Termin ten sprawia trudności z przełożeniem na język polski, ponieważ ma szersze znaczenie niż rzeczownik i w swojej etymologicznej warstwie zachowuje związek z pojęciem substancji – jednym z najbardziej podstawowych pojęć w historii europejskiej kultury, który to związek w wypadku tekstu Bretona odgrywa zasadniczą rolę. Słownik LeRobert podaje następującą definicję: „Mot (ou groupe de mots) qui peut constituer le noyau du syntagme nominal, être le sujet d'un verbe et qui correspond sémantiquement à une substance (être, notion...)”, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/substantif> [dostęp: 23.02.2023].

24 Pamiętając o szerszym znaczeniu słowa „substantif” i wspólnym źródłosłowie z „substance”, można próbować tłumaczyć „substantif substantialisé” jako „rzeczownik zsubstancjalizowany”.

25 JARECKA/PIWOWARSKA 2014, s. 148.

26 *Ibidem*.

z pościelą i suche pióropusze roślin w galerii na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Paryżu w 1938 roku, na wystawie, która takie wrażenie zrobiła kiedyś na Ernście Rosenstain. Pomiędzy gałązkami, tuż nad szafą znajdował się obraz *Ekrany* (1951) z portretami zamordowanych rodziców artystki. Dorota Jarocka pisze, że był to obraz przełomowy, obraz, „który otworzył tamę pamięci”²⁷. Jedna z dwóch prac znajdujących się w środku szafy była innym wariantem tego samego tematu²⁸. W nowym otoczeniu szafa stała się elementem *environment*, przy pomocy którego Kantor zmuszał publiczność do spojrzenia na obrazy artystki nie jak na obiekty estetyczne, ale jak na przedmioty, które w integralny sposób, zmysłowo i intelektualnie wprowadzają w świat prywatnej historii, traum, obsesji i snów. Kantor, projektując scenografię ekspozycji i reżyserując na swój sposób widzów, skłaniał ich, żeby zajrzeli do szafy i znaleźli tam tragedię, która domagała się wypowiedzenia. Ustawiając krzesła naprzeciwko pojedynczych obrazów, skłaniał do spędzenia chociaż kilku chwil twarzą w twarz z obrazem. „Duży obraz położył na ziemi w «kraterze» o zwężających się czarnych krawędziach”²⁹ i dzięki temu zabiegowi obraz jeszcze bardziej niż w zwykłych warunkach „kipiał” i kojarzył się z bliskim wybuchem wnętrzem wulkanu, a jednocześnie budził ciekawość i przyciągał uwagę.

Szafa wróciła po wystawie do domu i w późniejszych latach ozdobiona została gęsimi skrzydłami i girlandami z konopnego sznurka.

Rosnące zainteresowanie surrealistów trójwymiarowymi obiektami kontrapunktowane było bardzo krytycznym stosunkiem do tradycyjnie rozumianej rzeźby³⁰. Napięcie wynikające z tej sytuacji doskonale widać w numerze 3/4 „Minotaura” z 1933 roku. W luksusowo wydanym piśmie znalazł się m.in. esej fotograficzny Brassai’a i Salvadora Dali *Sculpture involontaire* składający się z zapatrzonych w podpisy zdjęć przedstawiających odpadki, resztki codzienności. Powiększone i pozbawione kontekstu śmiecie, które mimowolnie produkujemy: kleks pasty do zębów, zwinięty bilet, kawałek bułki, zostały sfotografowane w sposób, który nadał im rangę rzeźbiarskich kompozycji. Była to swego rodzaju surrealistyczna odpowiedź na dominujące rozumienie rzeźby, które w tym samym numerze pisma prezentował tekst Maurice’a Raynala, i fotografie wykonane przez Brassai’a przedstawiające pracownie rzeźbiarzy, m.in. Aristide’a Maillola i Henri’ego Laurensa. *Sculpture involontaire* można potraktować jako gest zniecierpliwienia wobec tak cenionych na rynku sztuki wartości, jak jakość materiału czy mistrzostwo i staranność wykonania. To, co pozbawione materialnej wartości

27 *Ibidem*, s. 70.

28 *Ibidem*, s. 150.

29 BOROWSKI 1967, s. 8.

30 HARRIS 2013, s. 14.

i byle jakie, zestawione zostało z tym, co drogie i luksusowe. Z drugiej strony – kawałek bułki, zgnieciony w kieszeni papierek znalazły się obok przykładów mocnej, spójnej struktury rzeźbiarskiej.

Paradoksalnie, dyskusja na temat sztuki europejskiej rozgrywała się przy użyciu argumentów, których dostarczały obiekty z Afryki i Oceanii. Mocna, spójna struktura rzeźbiarska odpowiadała w tekstach teoretycznych sztuce afrykańskiej, trudne do zdefiniowania, ulotne kształty kojarzyły się ze sztuką Oceanii. Często mówi się, że powodem niechęci surrealistów do sztuki afrykańskiej był jej zbyt realizm. José Pierre pisze, że surrealiści podziwiali szczególnie sztukę Oceanii i sztukę amerykańskich Indian na niekorzyść Afryki, „ocenianej jako zbyt otwarcie *realistyczna*”³¹. „W przeciwieństwie do naturalizmu rzeźby afrykańskiej, dziwaczne formy i różnorodne dekoracje przedmiotów z Oceanii łatwiej mogły zostać użyte do przekraczania europejskiego, mieszczańskiego gustu”³².

W 1948 roku Breton we wstępie do katalogu wystawy sztuki Oceanii³³ opisał ją jako przedmiot fascynacji surrealistów. Zwracał uwagę na pogłębiającą się opozycję między sztuką afrykańską i sztuką Oceanii: „[...] w kręgach zainteresowanych trwa walka, której stawką jest ustalenie wyższości jednej z nich nad drugą”³⁴. Jako przykład przytaczał fragmenty niedawno opublikowanych tekstów. W artykule, który pierwszeństwo przyznawał sztuce Oceanii, można przeczytać o obiektach, które choć są bezforemne (*informes*), antyplastyczne (*antiplastiques*), jednak mają ogromny potencjał i skuteczność właśnie dzięki temu, że są tak nieuchwytnie formalnie (*insaisissable formel*). Breton zdecydowanie opowiadał się w tym sporze po stronie sztuki Oceanii. Widział też wyraźnie szeroki zakres tego sporu. Istotą dyskusji między zwolennikami sztuki afrykańskiej i sztuki Oceanii jest sprawa o fundamentalnym znaczeniu: zapewnienie przewagi jednemu z dwóch sposobów postrzegania świata. Pierwszy odpowiada realistycznej wizji (i sztuce afrykańskiej), drugi – poetyckiemu (surrealistycznemu) widzeniu rzeczywistości (i sztuce Oceanii).

Z jednej strony barykady [...] znajdują się odwieczne wariacje na temat zewnętrznego wyglądu człowieka i zwierząt, które w sposób naturalny mogą zmierzać w stronę stylu przez stopniowe oczyszczanie tego wyglądu (ale tematy pozostają ciężkie, materialne: struktura możliwa do przypisania bytowi fizycznemu – twarz, ciało – płodność, prace domowe, bydlę

31 PIERRE 1996, s. 97.

32 TYTHACOTT 2003, s. 147.

33 BRETON 1953, s. 177–181.

34 *Ibidem*, s. 177.

rogate); z drugiej strony ujawnia się największe od niepamiętnych czasów staranie, żeby zdać sprawę z wzajemnego przenikania się tego, co fizyczne i umysłowe, żeby zatryumfować nad dualizmem percepcji i reprezentacji, żeby nie trzymać się zewnętrznej powłoki, tylko dotrzeć do soków (a tematy są powietrzne, najbardziej uduchowione, jakie znam, także najbardziej przejmujące: oskarżenia cywilizowanego życia, lub tego, co się za nie podaje, o to, że za jego sprawą pierwotne lęki ześliznęły się pod powierzchnię, a nie są mniej zgubne, ponieważ zostały wyparte)³⁵.

Obiekty z Oceanii opisywane są w sposób podkreślający ich kruchość, „nieokreśloność formalną”. Rzeźba afrykańska przedstawiana jest jako ich antyteza. Jasne jest, że w tej dyskusji pozaeuropejskie obiekty nie są po prostu sobą, ale wykorzystywane są jako żetony w zachodniej grze. To, co w Europie i Ameryce od lat międzywojennych rozumiano pod pojęciem „afrykańskiej rzeźby”, zdeterminowane zostało przez kontekst kubizmu. Niezwykle istotną rolę odegrała tu książka Carla Einsteina *Negerplastik* z 1915 roku³⁶, która „pomyślana została jako traktat estetyczny i poświęcona była przede wszystkim, chociaż nie wprost, formalnym i przestrzennym problemom kubizmu, objaśniając jego rzeźbiarski słownik z pomocą afrykańskich dzieł jako symultanicznych przedstawień zmieniających się perspektyw” i eksponując ich „rygorystyczną strukturę formalną”³⁷. Opisywane potem przez Le Corbusiera jako statyczne, zgeometryzowane, poddane ścisłym rygorom logicznym i konstrukcyjnym afrykańskie rzeźby, doskonale pasowały do wizji nowoczesności prezentowanej przez środowisko *L'Ésprit Nouveau*. Surrealizm przeciwstawiał jej koncepcję opartą na biegunowo przeciwnych założeniach, wybierając to, co halucynacyjne i przerośnięte ponad miarę. Było to równoznaczne z opowiedzeniem się za Oceanią, przeciwko Afryce.

Jednym z kluczowych pojęć służących w latach 20. do określania wartości nowoczesnej rzeźby było pojęcie tektoniczności, etymologicznie związane z indoeuropejskim rdzeniem *tek̑b*, oznaczającym m.in. ciosać, budować, i z ideą porządku, niezmienności i stabilności. Z tego samego rdzenia *tek̑b*, od którego wywodzi się „tektoniczność”, można wyprowadzić słowo „architektura”³⁸.

Einstein sformułował w *Negerplastik*³⁹ kategorię „das Plastische” (plastyczne, rzeźbiarskie), której najdoskonalszym wcieleniem była według niego rzeźba afrykańska. Kryterium wartości była jedność rzeźbiarskiej formy i otaczającej ją

35 *Ibidem*, s. 180.

36 EINSTEIN 1915.

37 *The Invention* 2008, s. 37.

38 POKORNY [b.d.], s. 3061–3062.

39 EINSTEIN 1915.

przestrzeni. Termin „tektoniczny” poszerza odnoszące się do rzeźby pojęcie „das Plastische” na obszar malarstwa. Einstein potrzebował go do analizy kubizmu, który genetycznie związany był m.in. z rzeźbą afrykańską. Opozycja między tym, co malarskie i co rzeźbiarskie przeprowadzona w *Negerplastik* wywodzi się z kontrastowych par pojęć opisujących u Wölfflina barok i renesans. W *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflina⁴⁰ terminy „klasyczny” i „barokowy” są kategoriami nie-historycznymi. Mogą służyć do klasyfikowania sztuki każdego czasu. Einstein z pięciu par pojęć, którymi charakteryzowane są klasycyzm i barok, wykorzystuje tylko linearność i malarskość. Linie, która u Wölfflina określa granice przedmiotu i wydziela go z otaczającego świata, Einstein połączył z rzeźbą. Linearność w Wölfflinowskiej klasyfikacji jest zasadniczą cechą stylu klasycznego, u Einsteina staje się także podstawą uznanej za ideał rzeźby afrykańskiej – spójnej, mocnej rzeźbiarskiej formy. Na jej antypodach znalazł się zafascynowany Oceanią kruchy, metamorficzny, ulotny surrealizm.

Trudno ocenić, do jakiego stopnia Rosenstein i Kantor byli świadomi teoretycznych kontekstów surrealizmu. Nie ulega wątpliwości przynajmniej tyle, że Kantor znał *Kryzys przedmiotu* Bretona i inne jego teksty zawarte w książce *Le Surréalisme et la peinture (Surrealizm i malarstwo)*. Ewa Krakowska, ówczesna żona artysty i jego towarzyszka podróży do Paryża w 1947 roku, w spisie książek przywiezionych z Francji wymienia tę pozycję⁴¹. Można więc założyć, że Kantor, zwiedzając Palais de la Découverte, pamiętał o Bachelardzie. Przywołując swoje paryskie wrażenia, pisał: „[...] surrealizm dokładnie przylega do modelu świata, jaki wybudowała nowoczesna nauka”. I dalej: „Nazywa się często surrealizmem, czystą imaginacją lub ucieczką w nicość. Można z większą słusznością powiedzieć odwrotnie – że prowadzi śmiało i bezkompromisowo do tego życia i tej rzeczywistości, jaka z wolna odkrywa się przed naszymi zdumionymi oczyma”⁴².

Jego tekst pod tytułem *Surrealizm* ukazał się w „Przekroju” w maju 1948 roku, na pół roku przed I Wystawą Sztuki Nowoczesnej⁴³. Chociaż opublikowany został w popularnym tygodniku, między fotografiami modnych sukienek i reklamą pasty do zębów i – na pierwszy rzut oka – po prostu odpowiadał, „co się nosi w Paryżu” w dziedzinie sztuki, to wydaje się jednak, że wbrew pozorom miał znacznie poważniejsze zadanie: funkcję swego rodzaju balonu próbnego, sprawdzającego przed publiczną manifestacją, ile wolności artystycznej uda się ocalić w gęstniejącej powojennej rzeczywistości i czy da się w tym celu użyć surrealizmu.

40 WÖLLFLIN 1915.

41 KRAKOWSKA 2009, s. 208.

42 KANTOR 1948, s. 14.

43 Na temat I Wystawy Sztuki Nowoczesnej zob. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej 1998*; SŁODKOWSKI 2011; LACHOWSKI 2017; BAŁUS 2021. Tam także dalsza bibliografia.

MODA



Biała „judowa” bluzka i wzorzysta spodnica na staniczku tworzą idealnie dobrą parę [model „Sedona i Gomora”]



Spodnica drukowana i bluzka z bufiastymi rękawami stanowią harmonijne połączenia [model „Scylla i Charybda”]

MOTTO:


— W zeszłym roku zakochałam tutaj wanknię — a oto moja zemsta!
— mówi mecenasowa Irylika, która widziemy w jaskrawej toalecie letniej we wzropek. Obok podajemy najmodniejsze w obecnym sezonie zastosowania materiałów deseniowych.



Bluzka sportowa, gładka i spodnica z drukowanego jedwabiu sądzą się wylmieniście [model „Laura i Petrarca”]



Ta sama co powyżej spodnica kojarzy się również b. szczęśliwie z kostiumem kąpielowym [model „Laura i Filon”]

SURREALIZM

TADEUSZ KANTOR:

Surrealizm (dosłownie: ponadrzeczywistość) jest kierunkiem w sztuce, który odwarza nie to, co nas otacza i co na codzień przeżywamy, lecz świat fantastyczny. Czy jest to istotnie świat całkowicie przez autora wymyślony i stworzony, nie mający żadnego związku z naszym życiem — czy też jest to przedstawienie nieopozreżonych dotąd aspektów istniejącej rzeczywistości — oto pytanie, które zaprzęta krytyków. Nie wdając się w rozstrzyganie tego problemu, ani też w ocenę, czy surrealizm jest kierunkiem „słusznym” — chcemy pokazać Czytelnikom, że prąd ten jest obecnie dość modny i że przejawiał się także u wielu wybitnych malarzy dawniejszych, np. u Boscha i Breughela (patrz reprodukcje), oraz, że pewne wyniki rzeczywistości do zdużenia przypominają twórczość surrealistyczną (por. fotografie). Trudno mówić jednak o jednolitym stylu surrealistycznym — jest ich bowiem wiele, zwalczających się nawzajem. Jednym z ojców surrealizmu, jak prawie wszystkich zdobywczy i dziwactw plastycznych naszych czasów, jest Picasso.



U góry: J. BOSCH (1483): Fragment „Kuszenia św. Antoniego”
U dołu: P. BREUGHEL (1568): Fragment obrazu „Dalle Griet”

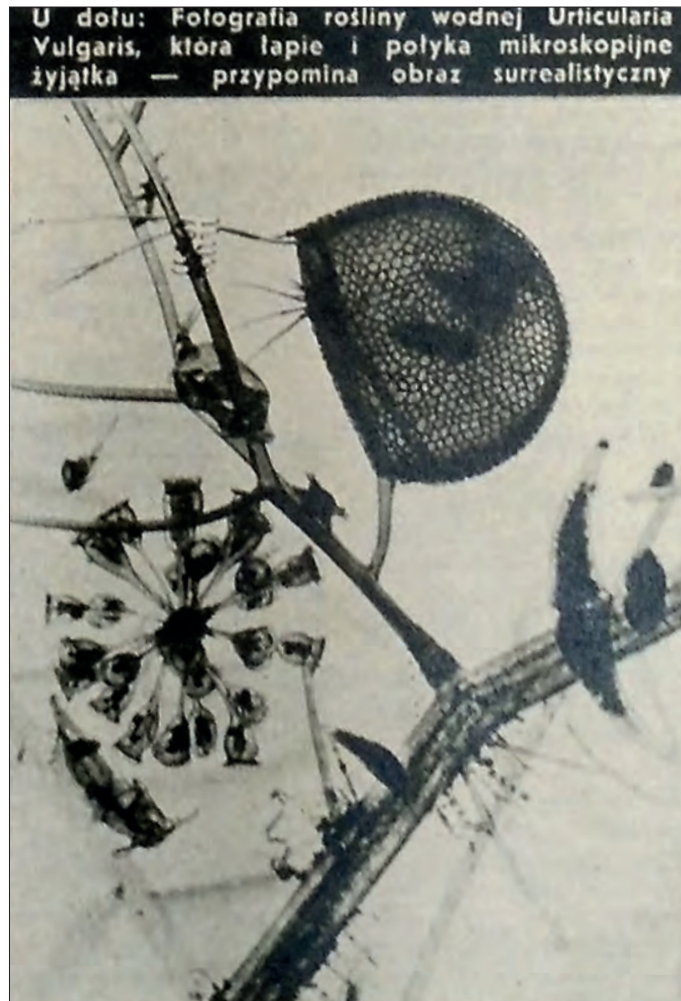


UWAGA! DZIŚ MODELE Z DWOCH BOKÓW DOBRANYCH CZĘŚCI

12



2. „Przechród” nr 163, 1948 (23-29.05), s. 13 – artykuł Tadeusza Kantora Surrealizm



3. Powiększenie jednej z ilustracji tekstu Kantora (s. 13) – anonimowej fotografii przedstawiającej roślinę *Urticularia Vulgaris* „która łapie i połyka mikroskopijne żyjątka”

Kantor zwracał uwagę m.in. na to, że „pewne wycinki rzeczywistości do złudzenia przypominają twórczość surrealistyczną”⁴⁴, i wśród ilustracji, które stanowiły integralną część artykułu, umieścił makrofotografię przedstawiającą „roślinę wodną *Urticularia vulgaris*”, która „łapie i połyka mikroskopijne żyjątka – przypomina obraz surrealistyczny”⁴⁵. Być może inspiracją dla fotografii w „Przekroju” były wymienione wśród obiektów na *Surrealistycznej wystawie*

44 KANTOR 1948, s. 12.

45 *Ibidem*, s. 12.

przedmiotów rośliny mięsożerne⁴⁶. Bez trudu można sobie wyobrazić powiększone kształty tego „niepostrzeżonego dotąd” fragmentu świata jako punkt wyjścia dla abstrakcyjnego obrazu Erny Rosenstein, obrazu „zaglądującego do wnętrza” materialnej rzeczywistości. Na taki sposób interpretacji naprowadza tekst Kantora, który w obrazach Wolsa widział „zagmatwane i poplątane linie, tworzące dziwną strukturę, podobną do tkanki kostnej”⁴⁷. Charakterystyczne jest posługiwanie się skalą mikro albo makro, które pozwala wyzwolić się z nawyków i zobaczyć znaną rzecz na nowo, „zde regulować zmysły”, osiągnąć stan, kiedy rzeczywistość „narzuca się obcością i jakąś niewytłumaczalną obecnością” i „staje się problemem”⁴⁸. Znajdujący się w artykule Kantora opis wieży Eiffla, wyłaniającej się nieoczekiwanie i zobaczony „w innym dystansie”, jest znakomitym przykładem surrealistycznego *dépaysement*⁴⁹.

Każdej z 13 ilustracji, które stanowiły istotną część publikacji, towarzyszył krótki komentarz np. „Modny obecnie rodzaj surrealizmu; Chilijczyk MATTA: Żongler uczuć, 1944”⁵⁰. Z punktu widzenia związków surrealizmu i nauki spośród artystów reprodukowanych w artykule z „Przekroju” najlepszym przykładem jest właśnie Roberto Matta, określony przez Kantora jako „ostatni z wielkich artystów surrealizmu”⁵¹. Gavin Parkinson pisze o inspiracjach nowoczesną nauką w twórczości tego artysty i pokazuje, że punktem wyjścia dla jego „obrazów przestrzennej niejednoznaczności” i „kruchości” materialnego świata była swobodnie interpretowana geometria nieeuklidesowa i „zdezintegrowany” świat opisywany przez fizykę cząstek elementarnych⁵². Breton pisał z podziwem o tym aspekcie twórczości Matty, powracając do kategorii Bachelarda i przypominając nowoczesne zerwanie z *rationalisme fermé*⁵³.

Kantor wypróbował w swoim tekście artystyczny potencjał surrealistycznie rozumianej naukowości i „otwartej racjonalności”. Opis Paryża, w którym widziane z pociągu miasto staje się „ogromnym wachlarzem”, a po chwili „potwornym polipem wrośniętym w zielone, dookólne pejzaże”⁵⁴, jest pokazem artystycznej swobody i możliwości, jakie dawał surrealistyczny model percepcji nadążający za rozwojem nowoczesnej nauki. Metamorficzność, niejednoznaczność,

46 BRETON [1936] 2008b, s. 1199.

47 *Ibidem*, s. 14.

48 *Ibidem*, s. 13.

49 *Ibidem*, s. 14.

50 *Ibidem*, s. 12.

51 PARKINSON 2008, s. 151.

52 *Ibidem*, s. 154.

53 BRETON [1944] 2008.

54 KANTOR 1948, s. 13.

zmiennosc to kategorie, które można odnieść zarówno do malarstwa, jak i do przedmiotów tworzonych przez Ernę Rosenstein.

Czy będzie to potworna rana po uciętej głowie czy pulsujący tajemniczym życiem fragment tkanki oglądany pod mikroskopem, obrazy Rosenstein sugerują widoki, które w zwykłych warunkach pozostają niewidoczne, niedostępne dla zmysłów, a jednak niewątpliwie istnieją. Otwarta szafa – użyty z mrugnięciem oka naiwnie freudowski motyw, ozdobiony mieszczkańskimi wazonikami i portretem rodziców z lewitującymi głowami, uciętymi kiedyś przez polskiego szmalcownika, tworzył przerażającą, drapieżną, ale jednocześnie niepozbawioną czarnego humoru konfigurację. W tym kontekście umieszczony niedaleko, na jednej linii z szafą, obraz *Źródło*, który Kantor ułożył poziomo na podłodze w konstrukcji przypominającej „wulkan lub studnię” – kipiący, przelewający czerwone, czarne, brązowe plamy mógł kojarzyć się z kłębiącymi się pod racjonalną powierzchnią tłumionymi emocjami. W 1968 roku ponad wszelką wątpliwość okazało się, że nawet metaforyczne nawiązania do tragicznej, naznaczonej Holocaustem biografii w polskiej przestrzeni sztuki są nie do przyjęcia.

Na ekscesy straumatyzowanej wyobraźni i subiektywną pamięć w powojennej polskiej rzeczywistości zwykle brakowało miejsca. Kantor i Rosenstein zderzyli się już z tym problemem w 1949 roku, kiedy gościł socrealizm. Teoria odbicia rzeczywistości, która była teoretyczną podstawą socrealizmu, w kanonicznej wersji zawarta w książce Lenina *Materializm a empiriokrytycyzm*⁵⁵, za „jedynie zdrową podstawę” twórczości artystycznej uznawała tzw. „naiwny realizm”⁵⁶, zakładając bardzo prosty, bezwzględnie obiektywny model percepcji:

„Naiwny realizm” każdego normalnego człowieka, który nie przebywał nigdy w domu wariatów ani w terminie u filozofów-idealistów, polega na tym, że rzeczy, otoczenie, świat istnieją niezależnie od naszego wrażenia, od naszej świadomości, od naszego Ja i od człowieka w ogóle. [...] „Naiwne” przekonanie ludzkości materializm czyni świadomie podstawą swej teorii poznania⁵⁷.

Takie rozumienie tego, co realne, zamyka możliwość swobodnej ekspresji własnej pamięci i pragnień. Usztywnia wyobraźnię, zamyka ją w gorsecie skonwencjonalizowanych znaczeń, pozbawia tożsamości, niszczy kreatywność. To, co kruche, metamorficzne, prywatne, nie miało w takiej sytuacji żadnych szans. Takie rzeczy to można było sobie schować do szafy.

55 STARZYŃSKI 1952, s. 23.

56 *Ibidem*, s. 23.

57 LENIN [1909] 1949, s. 76.

Kantor kończył swój artykuł niebezpiecznie formalistycznym akapitem:

Kiedyś w Warszawie zobaczyłem kawał żelaznego mostu rozbitego bombą, wygiętego w fantastyczny hieroglif. Był to objaw nieludzkiej siły, odkrytej przez ludzki intelekt. [...] Gdyby jakiś pomysłowy rzeźbiarz czy architekt ustawił tenże obiekt jako rzeźbę abstrakcyjną lub surrealistyczną na placu Unii, w przyszłości historycy odczytaliby w splotach jego formy – siły rządzące naszą epoką.

Wtedy już będzie obojętne, czy to się nazwie surrealizmem, czy inaczej⁵⁸.

Bibliografia

- I Wystawa Sztuki Nowoczesnej 1998 – I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, [katalog wystawy w Starmach Gallery], red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków 1998.
- BACHELARD 1934 – Gaston Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris 1934.
- BAŁUS 2021 – Wojciech Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, Kraków 2021.
- BOROWSKI 1967 – Wiesław Borowski, *Malarstwo Erny Rosenstein*, „Współczesność” 1967, nr 12, s. 8.
- BRETON [1936] 2008a – André Breton, *Le Crise de l’objet*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. IV, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 681–689.
- BRETON [1936] 2008b – André Breton, wstęp do katalogu *Exposition surréaliste d’objets*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. II, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 1199–1200.
- BRETON [1944] 2008 – André Breton, *Matta (1944)*, [w:] André Breton, *Oeuvres complètes*, t. IV, red. Marguerite Bonnet, Paris 2008, s. 570–577.
- BRETON 1953 – André Breton, *Océanie*, [w:] André Breton, *La Clé des champs*, Paris 1953, s. 177–181.
- Écart absolu* 1965 – *Écart absolu*, katalog wystawy w Galerie L’Oeil, Paryż 1965, <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100125020> [dostęp 23.02.2023]
- EINSTEIN 1915 – Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.
- Erna Rosenstein* 1992 – *Erna Rosenstein*, red. Józef Chrobak, Kraków 1992.
- Erna Rosenstein* 2020 – *Erna Rosenstein. Once Upon a Time*, red. Alison M. Gingeras, New York 2020.
- HARRIS 2013 – Steven Harris, *Voluntary and Involuntary Sculpture*, [w:] *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, red. Anna Dezeuze, Julia Kelly, Farnham 2013, s. 13–38.

58 KANTOR 1948, s. 14.

- JARECKA/PIWOWARSKA 2014 – Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska, *Erna Rosenstein*. „Mogę powtarzać tylko nieświadomie”, Warszawa 2014.
- KANTOR 1948 – Tadeusz Kantor, *Surrealizm*, „Przekrój” 1948, nr 163, s. 12–14.
- KRAKOWSKA 2009 – Ewa Krakowska, *Szkice z pamięci. Zapiski – wspomnienia – listy*, Kraków 2009.
- LACHOWSKI 2017 – Marcin Lachowski, *Nowoczesność i realizm – krytyka artystyczna wobec I Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, [w:] *Socrealizmy i modernizacje*, red. Tomasz Załuski, Aleksandra Sumorok, Łódź 2017, s. 209–228.
- LENIN [1909] 1949 – Włodzimierz I. Lenin, *Materializm a empiriokrytycyzm*, *Dzieła*, t. 14, Warszawa 1949.
- OTTINGER 2016 – Didier Ottinger, *La Sculpture au défi. Surréalisme et matérialisme*, „Contrastes/Revista Internacional de Filosofía” 2016, t. XXI, nr 3, s. 161–176.
- PARKINSON 2008 – Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven–London 2008.
- PAWŁOWSKA 2014 – Aneta Pawłowska, *Wpływ zainteresowania kulturą afrykańską przez świat zachodni na estetykę sztuki współczesnej*, [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. Sławomir Szafranski, Małgorzata Kądziela, Marta Tobota, Szczecin 2014, s. 59–69.
- PIERRE 1996 – José Pierre, *L’Oeil existe à l’état sauvages*, [w:] *André Breton en perspective cavalière*, red. Marie-Claire Dumas, Paris 1996, s. 93–101.
- POKORNY [b.d.] – Julius Pokorny, *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language*, <http://dnghu.org/>, s. 3061–3062 [dostęp: 22.04.2016].
- SŁODKOWSKI 2011 – Piotr Słodkowski, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle „Exposition internationale du surréalisme” (1947)*, „Artium Quaestiones” 2011, t. 22, s. 237–270.
- STARZYŃSKI 1952 – Juliusz Starzyński, *Kryzys programu sztuki burżuazyjnej w okresie imperializmu*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1952, nr 4, s. 7–48.
- The Invention* 2008 – *The Invention of the 20th Century. Carl Einstein and the Avant-Garde* [katalog wystawy w Museo Arte Reina Sofia], red. Uve Fleckner, Madrid 2008.
- TYTHACOTT 2003 – Tythacott Louise, *Surrealism and the Exotic*, London–New York 2003.
- WÖLFFLIN 1915 – Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.