

Anna Polańska

 <https://orcid.org/0000-0002-8114-3008>

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## Projekt fotograficzny Stefana Figlarowicza 1:1 z 1979 roku przykładem korelacji z *Atlasem Mnemosyne* Aby Warburga<sup>\*1</sup>

Stefan Figlarowicz's 1:1 photographic project from 1979  
is an example of correlation with Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*

**Streszczenie.** Tytułowe projekty dzieli około 50 lat. Oba bazują na ikonografii, tworząc swoiste narracje. Zestawione w nich obiekty działają na siebie, przenosząc nas do innej rzeczywistości, i choć są rozpoznawalne, to za sprawą idei oraz sposobu ich prezentowania otrzymujemy świat nie do końca jednoznaczny. Następuje przejście od tego, co oczywiste i znane, w stronę nierealnego. Dzieło Aby Warburga było niejednokrotnie zestawiane z pracami artystów, którzy w swojej twórczości posługiwali się medium fotografii, wśród nich odnajdujemy m.in. takie nazwiska jak: Gerhard Richter, Nigel Henderson, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christian Boltanski, Anna Mechiari, Zofia Rydet. Przypadek Stefana Figlarowicza jest o tyle intrygujący, że fotograf nie mógł znać *Atlasu Mnemosyne*, a jednak powstała wyjątkowa korelacja pomiędzy tymi dziełami. Projekt 1:1 wykorzystuje fotografie umieszczone na czarnych planszach, przedstawiające dwa osiedla mieszkaniowe – „Młyniec” Gdańsk Zaspą i „Jary” Warszawa Ursynów. Stefan Figlarowicz, tak jak Aby Warburg, posłużył się wizualną narracją. Twórca poprzez swoje dzieło szukał odpowiedzi na wiele nurtujących pytań. Poprzez zastosowanie montażu obrazów stworzył artystyczny inwentarz miejsc i obiektów, które stały się narzędziem prowokującym do społecznej debaty nad problemem funkcjonowania człowieka w przestrzeni nowo powstałych osiedli. Ale projekt 1:1 to przede wszystkim wyraz artystycznej interwencji Figlarowicza zakończonej kilkoma wystawami w Polsce. Jest ciekawym przykładem sztuki postkonceptualnej w Polsce, a także rozwijającej się w owym czasie fotografii socjologicznej. Analiza porównawcza obu projektów, pozornie odległych, przynosi interesujące wnioski. Projekty są silnie ze sobą skorelowane, zarówno pod kątem formalnym (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie uwagi na detalach), jak i znaczeniowym (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja). Skłania to do refleksji, że *Atlas Mnemosyne* po raz kolejny stał się punktem odniesienia w historii sztuki. W przypadku fotografii myślenie obrazem odgrywa kluczową rolę. Zestawianie/montowanie poszczególnych zdjęć prowadzi do napięć wewnątrz obiektu i jednocześnie zmusza odbiorcę do dialogu z samym dziełem, jak i jego twórcą.

**Słowa kluczowe:** fotografia; XX wiek; Aby Warburg; Stefan Figlarowicz; sztuki wizualne

\* Artykuł stanowi zmienioną wersję fragmentu rozprawy doktorskiej pt. *Gdańskie środowisko fotograficzne w latach 1945–1989 i jego działania artystyczne*, obronionej w 2022 roku na Uniwersytecie Gdańskim.

**Abstract:** The titular projects are separated by approximately 50 years. Both are based on iconography, creating unique narratives. The objects juxtaposed within them interact, transporting us to another reality. Although recognizable, the ideas and manner of presentation create a world that is not entirely clear. There is a shift from the obvious and familiar towards the unreal. Aby Warburg's work has often been compared with the works of artists who utilized the medium of photography, including Gerhard Richter, Nigel Henderson, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christian Boltanski, Anna Meschiari, and Zofia Rydet. The case of Stefan Figlarowicz is intriguing because the photographer could not have been familiar with the *Mnemosyne Atlas*, yet a unique correlation emerged between these works. The *1:1* project utilizes photographs placed on black boards depicting two housing estates – „Młyniec” in Gdańsk Zaspas and „Jary” in Warsaw Ursynów. Like Aby Warburg, Stefan Figlarowicz employed a visual narrative. Through his work, the artist sought answers to many pressing questions. By using image montage, he created an artistic inventory of places and objects, which became a tool provoking social debate on the problem of human functioning within the space of newly developed housing estates. However, the *1:1* project is primarily an expression of Figlarowicz's artistic intervention, culminating in several exhibitions in Poland. It is an interesting example of post-conceptual art in Poland, as well as the sociological photography developing at the time. A comparative analysis of both seemingly distant projects yields interesting conclusions. The projects are strongly interconnected, both formally (montage, use of photography, dark background panels, lack of commentary, attention to detail) and semantically (inventory, research tool, narrative). This prompts reflection that the *Mnemosyne Atlas* has once again become a point of reference in art history. In the case of photography, thinking through images plays a key role. The juxtaposition/montage of individual images creates tensions within the object and simultaneously forces the viewer into a dialogue with the work itself and its creator.

**Keywords:** photography; 20<sup>th</sup> century; Aby Warburg; Stefan Figlarowicz; visual arts

**P**rojekt *1:1* Stefana Figlarowicza<sup>1</sup> powstał dokładnie pół wieku po nagłym przerwaniu prac nad *Atlasem Mnemosyne* Aby Warburga<sup>2</sup>, którego śmierć w 1929 roku zakończyła to wyjątkowe dzieło. Skala obu projektów jest zupełnie inna, ale łączy je wykorzystywanie obrazów do odczytywania świata. Obrazów

1 Stefan Figlarowicz (1937–2015) – polski fotograf. Należał do Związku Polskich Artystów Fotografików, a w latach 1976–1979 był prezesem Zarządu Głównego ZPAF. Prowadził Gdańską Galerię Fotografii przekształconą w 1995 r. w Oddział Muzeum Narodowego. Od lat 60. XX w. wykonywał zdjęcia reporterskie, najpierw jako student Politechniki Gdańskiej do „Kroniki Studenckiej”, potem współpracował m.in. z czasopismami „Polska”, „Czas”, „Literary”. W połowie lat 70. był inicjatorem i współzałożycielem pierwszego w Polsce Studium Fotografii Artystycznej w Gdańsku, a także twórcą nowej formuły ogólnopolskiego konkursu „Złocisty Jantar”. Zrealizował wiele wystaw fotograficznych i projektów opartych na fotografii.

2 Abraham Moritz Warburg, znany jako Aby Warburg (1866–1929) – niemiecki historyk sztuki i kulturoznawca. Pochodził z rodziny bankierów. Po przejęciu majątku jako najstarszy syn zawarł układ ze swoimi braćmi, zrzekając się pracy bankowca w zamian za udziały w firmie. Bracia finansowali mu zakupy książek, podróże badawcze i kweryndy. Zgromadzone w ten sposób ogromne zbiory piśmiennictwa dotyczącego historii sztuki, głównie antycznej i renesansowej, stały się fundamentem instytucji nazwanej Biblioteką Historii Kultury Warburga przy Uniwersytecie Hamburgskim, a po śmierci badacza i przeniesieniu biblioteki w latach 30. XX w. do Londynu utworzono Instytut Warburga. Na działalność naukową Warburga i jego postrzeganie

tworzących narrację, wzajemnie na siebie oddziałujących i przenoszących w inną rzeczywistość. Używam określenia „inna” dlatego, że choć przedstawienia są w większym lub mniejszym stopniu rozpoznawalne i znane, potrafimy je kojarzyć, widzimy je na co dzień, to za sprawą twórcy i sposobu zestawienia poszczególnych obiektów otrzymujemy świat nie do końca jednoznaczny. Następuje przejście z tego, co nam znane, oczywiście, w stronę odrealnionego/nierealnego/fantastycznego.

*Atlas Mnemosyne* – inwentarz, egzegeza dokumentów, przykład wzorów twórczości obrazowej<sup>3</sup>, takich określeń używał sam badacz w stosunku do tworzonego przez wiele lat projektu<sup>4</sup>. Do dziś *Atlas* jest obiektem dociekań i inspiracji, przykuwając uwagę badaczy z kręgu nauk humanistycznych, a także artystów, którzy – świadomie bądź nie – tworzyli dzieła analogicznie powiązane z nieukończonym projektem Aby Warburga<sup>5</sup>. Owo przedsięwzięcie Paweł Brożyński nazywa archiwalistycznym, wystawienniczym, terapeutycznym i społeczno-politycznym otwartym projektem badawczym<sup>6</sup>. Określenia Brożyńskiego w stosunku do dzieła Warburga są intrygująco adekwatne przy opisywaniu projektu 1 : 1 Stefana Figlarowicza. Oba założenia cechują spójność i konsekwencja.

*Atlas Mnemosyne* składał się z 63 pionowych tablic, zestawionych w pewnym porządku i oznaczonych numeracją. Na pokrytych czarnym sukniem tablicach umieszczono w różnych odstępach i formatach materiały wizualne – fotografie, reprodukcje, pocztówki, znaczki pocztowe, mapy, plakaty, wycinki prasowe – przedstawiające obiekty lub ich fragmenty ze świata sztuki, kultury, medycyny, astronomii, astrologii, a także obrazy z życia współczesnego badaczowi. Podczas wieloletniej pracy na dziełem każdą tablicę sfotografowano. Na zdjęciach widoczne jest tło, np. grzbiety książek ustawionych na regałach w hamburskiej czytelnicy Biblioteki Historii Kultury Warburga. Zachowały się też ujęcia zestawów tablic. Zarejestrowano i udokumentowano to, co zawierała dana plansza. Powstawał obrazowy inwentarz. Punktem wyjścia dla Aby Warburga były badania nad kulturą i sztuką, m.in. renesansu, oraz wynikające z nich odwołania do antyku i ich przełożenia na sztukę nowszą<sup>7</sup>. Końcowe plansze *Atlasu Mnemosyne* (Tablice o numerach 77, 78, 79) wyraźnie jednak wskazują na zainteresowanie naukowca wydarzeniami

---

świata wpływ miały jego liczne podróże do Włoch, a także do Stanów Zjednoczonych, gdzie m.in. zgłębiał kulturę plemion Pueblo i Navaho.

3 WARBURG 2011a, s. 110.

4 Na temat *Atlasu Mnemosyne* Aby Warburga zob. m.in. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3; WARBURG 2012; WARBURG 2016; *Aby Warburg. Panorama recepcji* 2020.

5 Na uwagę zasługuje m.in. twórczość artystów: Gerharda Richtera, Nigela Hendersona, Hannah Hoch, Sophie Calle, Christiana Boltanskiego, Anny Meschiari czy Zofii Rydet.

6 BROŻYŃSKI 2016, s. XVI.

7 WARBURG 2011b, s. 116–119.

jemu współczesnymi – faszyzmem, antysemityzmem i kryzysem wartości. Panele te nie zawierają komentarza. Katia Mazzucco, analizując fotograficzny kontekst projektu Warburga, nazywa dzieło wizualnym atlasem – narzędziem do badania obrazów za pomocą obrazów<sup>8</sup>. Umieszcza projekt badacza „w ramach debaty na temat odmian historyczno-artystycznej narracji/ekspozycji i zastosowania fotografii w historii sztuki”<sup>9</sup>. Nieukończony *Atlas Mnemosyne* skłonił humanistów do prób umiejscowienia go w historii sztuki jako samoistnego dzieła, zwracając jednocześnie uwagę na nowatorską wówczas metodę badawczą, opartą na analizie wzajemnego oddziaływania przedstawień danych obiektów wizualnych. *Atlas* stał się zbiorem obrazów, obrazów pamięci – *Mnemosyne*.

Przyjrzyjmy się teraz szerzej projektowi 1:1, aby zrozumieć jego korelację z dziełem Warburga. Od maja do lipca 1979 roku Stefan Figlarowicz realizował projekt fotograficzny ukazujący dwa osiedla mieszkaniowe – „Jary” na warszawskim Ursynowie i „Młyniec” na gdańskiej Zaspie, zakończony w tym samym roku wystawą pt. *Jeden do jednego [1:1]*<sup>10</sup>. Ekspozycja przez kolejne miesiące pokazywana była w kilku salonach wystawienniczych, m.in. w Gdańsku, Warszawie, Wrocławiu i Bydgoszczy<sup>11</sup>. Dodatkową, interesującą z punktu widzenia społecznego formą prezentacji było umieszczenie dzieł w witrynie supersamu Victus na gdańskiej Zaspie. Figlarowicz po kilku latach od wydarzenia tak opisywał witrynę sklepu: „Ma piękne okna wystawowe – powiesiłem w nich kiedyś swoją wystawę fotograficzną, miała większe powodzenie niż w pięknej galerii w centrum miasta. Oglądali ją również ci, dla których słowa galeria lub muzeum nic nie znaczą”<sup>12</sup>. Projekt powstawał w czasie, gdy fotograf mieszkał w obu wspomnianych osiedlach – na stałe w gdańskim, a w warszawskim okazjonalnie, korzystając z pracowni fotograficznej, przydzielonej podczas pełnienia funkcji prezesa ZPAF. Dzięki tym miejscom Figlarowicz miał wyjątkową swobodę obserwacji życia mieszkańców „betonowych” osiedli.

Ekspozycja 1:1 składała się z 37 tablic<sup>13</sup>, każda o wymiarach 100 × 70 cm, prezentowanych w pionie lub poziomie. Na czarnym tle umieszczono łącznie 305 zdjęć,

8 MAZZUCCO 2021.

9 *Ibidem*, s. 120–123

10 *Jeden do jednego* 1979.

11 Pomiędzy październikiem a listopadem 1979 r. fotografie eksponowano w Klubie Stowarzyszenia Architektów Polskich Oddział w Gdańsku SARP Strzelnicy św. Jerzego, a w dniach 11–31 stycznia 1980 – w warszawskiej Galerii Kordegarda, a następnie w pawilonie wystawowym Stowarzyszenia Architektów Polskich. Potem zdjęcia trafiły do Muzeum Architektury we Wrocławiu, a stamtąd do Oddziału Bydgoskiego SARP.

12 FIGLAROWICZ 1983, s. 11.

13 Konrad Dydziański podaje, że wystawa składała się z 36 tablic, zob. DYDZIŃSKI 2015. Autor pominął jedną z tablic zatytułowaną *Widok cegły III z tramwaju do domu*. Jest to najprawdopodobniej wynik zaginięcia oryginalnych plansz, o czym wspomina Stefan Figlarowicz, zob. *Stefan*

pogrupowanych i ułożonych według określonego schematu, tworzącego narrację. Fotografie nie nakładały się na siebie jak w fotokolażu, a jedynie czasami stykały się krawędziami. Każdy panel fotograficzny opatrzony był tytułem<sup>14</sup>, który bywał hasłowy: *Miasto, Zaspą, Ursynów, Samochodem, Informacje, Wejście, Hall*, lub metaforyczny, nawiązujący do zawartego materiału ilustracyjnego. Na przykład *Kompozycje ścienne* przedstawiały fragmenty fasad bloków z elementami mało estetycznymi, takimi jak ukruszony tynk czy rozlana farba. *Kompozycje liternicze* ukazywały napisy na murach i skrzynkach elektrycznych oraz ogłoszenia i tabliczki z nazwami ulic. *Znaki plastyczne I–V* prezentowały fragmenty schodów i chodników, dziecięce rysunki kredą na asfalcie, studzienki i śmietniki zestawione z rzeźbami przestrzennymi. *Widok ciągły I–V* stanowił zapis poklatkowy przebytego przez autora odcinka drogi, a *Kompozycje przestrzenne I–III* przedstawiały fragmenty placów zabaw. Dzięki zaproponowanym tytułom projekt zyskał cechy artystycznej kreacji, wykraczając poza „czysty” dokument. Figlarowicz często wykorzystywał słowo w swoich działaniach. Przypomnijmy jego najważniejsze wystawy: *Człowiek i jego miasto* (1971), gdzie Figlarowicz i Nina Smolarz, kuratorzy wydarzenia, zestawili nadesłane na konkurs fotografie z wycinkami prasowymi; *Manipulacje* (1981) – kompilacja haseł komunistycznych o wydźwięku propagandowym; oraz *Tu mieszkam* (1981–1984), gdzie artysta zestawiał zdjęcia osiedla Zaspą z wypowiedziami ankietowanych mieszkańców.

W projekcie 1:1 jedna z plansz nosiła tytuł *W skali człowieka*. Pierwszym i najoczywistszym skojarzeniem było porównanie „jeden do jednego” obu osiedli. Symptomatyczne jest to, że pomimo różnic zauważalnych szczególnie dla fachowców, dla przeciętnego odbiorcy rozwój i funkcjonowanie obu miejsc były bardzo podobne. Innym skojarzeniem jest odwołanie do zaproponowanej przez Le Corbusiera jednostki miary, którą stanowi człowiek-jednostka, „modulor” wyznaczający idealne proporcje architektoniczne<sup>15</sup>. Pozwala to lepiej zrozumieć,

---

Figlarowicz o *Zaspie i Ursynowie* 2012 [dostęp: 28.04.2019]. Dydziński, jak sam podaje, korzystał ze skanów tablic otrzymanych od Stefana Figlarowicza, por. DYDZIŃSKI 2015, s. 17. Natomiast plansza *Widok ciągły III z tramwaju do domu* została zreprodukowana w jednym z numerów czasopisma „Architektura”, por. „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 25.

14 Projekt Stefana Figlarowicza składał się z dwóch tablic wprowadzających, tytułowej 1:1 *fotografia Stefana Figlarowicza* oraz wstępu architekta Wiesława Andersa. Następnie w kolejności prezentowano: *MIASTO, ZASPA, URSYNÓW, W skali człowieka, Otoczenie osiedla, Otoczenie domu, Otoczenie sklepu, Spacerem, Rowerem, Samochodem*, dwie tablice *Informacje I–II, Kompozycje ścienne, Kompozycje liternicze*, pięć tablic *Znaki Plastyczne I–V, Widok ciągły I z kolejki do domu, Widok ciągły II z autobusu do domu, Widok ciągły III z tramwaju do domu, Widok ciągły IV ze sklepu do domu, Widok ciągły V po schodach*, trzy tablice *Kompozycje przestrzenne I–III, Przyzba, Hall*, dwie tablice *Wejście I–II*, trzy tablice *Powierzchnie wspólne I–III*. Całość zamykała tablica informująca, że projekt powstał od maja do lipca 1979 r., a inicjatorem wystawy był Gdański Oddział PSP.

15 JENCKS 1982; CORBUSIER 2012.

o jaką skalę chodziło Figlarowiczowi. Fotograf wręcz zadaje pytania, jaką miarą mierzy się umiejscowienie człowieka w ogromnych przestrzeniach osiedla i co zaburza te proporcje? Osoba na poziomie wzroku dostrzega kioski, wiaty śmietnikowe, trzepaki, parterowe balkony czy przybudówki na tle fasad bloków. Jednak gdy podniesie wzrok lub spojrzy z oddali, budynki zaczynają ją przytłaczać i dominować. Artysta tak komentował to zjawisko: „Skala człowieka to przedmioty będące w zasięgu ręki, nie przekraczające wysokości trzech metrów: kiosk »Ruchu«, trzepak, śmietniki, transformator, budka z warzywami i klitka z watą cukrową. Reszta jest większa. Niewspółmiernie większa od człowieka”<sup>16</sup>.

Tablica ze wstępem architekta Wiesława Andersa w pewien sposób ukierunkowuje odbiór dzieła. Według Andersa miała to być opowieść o kulturze projektowania, budowania i użytkowania współczesnych dzielnic mieszkaniowych w dużych miastach. Projekt posłużył do zorganizowania w Warszawie seminarium z udziałem Figlarowicza, dziennikarzy i architektów (m.in. Hanna Adamczewska-Wejhert, Krzysztof Chwalibóg, Stanisław Furman, Andrzej Goryński, Jacek Nowicki, Halina Skibniewska, Zygmunt Skibniewski)<sup>17</sup>. Pokłosiem wydarzenia była publikacja w miesięczniku „Architektura”<sup>18</sup> samych fotografii (bez widoku całych tablic) i fragmentów wypowiedzi uczestników spotkania. Późniejszy rezonans projektu odnajdujemy głównie w publikacjach poświęconych polskiej architekturze<sup>19</sup>. Zdecydowanie zabrakło natomiast komentarza dotyczącego artystycznego wymiaru ekspozycji. Skupiono się głównie na społeczno-socjologicznych problemach osiedli oraz zagadnieniach związanych z architekturą i urbanistyką polskich miast. Teresa Zwierzchowska widziała w ekspozycji głos publicysty, a niekoniecznie fotoreportera czy fotografa, który poprzez świadomy wybór tematyki zastanawiał się, w jaki sposób mieszkańcy użytkują zaprojektowane przez architektów osiedla<sup>20</sup>. Przy opisie wystawy próbowano sięgać do terminologii sztuki, nazywając ją np. portretem dwóch osiedli mieszkaniowych<sup>21</sup>. Joanna Grajter komentowała, że „zestawienia obserwacji są ostre i prowokujące”<sup>22</sup>. Z kolei Iwona Jacyna, autorka książki *A jednak miasto?*, pisała wprost: „Nie potrafię opisać wystawy. Ale można ją sobie wyobrazić – trzeba tylko uważnie spojrzeć wokół na przestrzeń zamkniętą zaporami coraz większych i coraz dłuższych domów,

16 FIGLAROWICZ 1983, s. 10.

17 Nazwiska uczestników seminarium podaję w kolejności alfabetycznej za JACYNA 1984, s. 46–51.

18 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 5–27.

19 SZCZEŚNIAK 1983, s. 4–7; JACYNA 1984, s. 45–51; BOGDANOWICZ 1988, s. 148–149.

20 ZWIERZCHOWSKA 1979, s. 3.

21 BOGDANOWICZ 1988, s. 148.

22 GRAJTER 1979, s. 4.

czasami schludnie uporządkowaną, częściej zaniedbaną i niechlujną”<sup>23</sup>. I rzeczywiście taki głównie jawi się obraz „sportretowanych” przez Stefana Figlarowicza miejsc. Dopiero wiele lat później Hubert Czachowski podjął próbę artystycznej oceny projektu, traktując go przede wszystkim jako przykład „antropologicznej fotografii miasta” i konsekwentnej próby zmierzenia się z jego materią poprzez połączenie formy artystycznej i dokumentalnej<sup>24</sup>.

Socjologiczny wydźwięk zdjęć Figlarowicza jest bezsporny, podkreślany niejednokrotnie tytułami. Plansza *Przyzba* ukazywała wejścia do klatek schodowych – naturalne miejsca krótkich spotkań mieszkańców, choć nieprzystosowane do takich chwil i nieprzewidziane w projektach budowlanych, a jednak, jak zauważył Figlarowicz, miejsca, w których „krzyżują się, a potem rozchodzą drogi wszystkich mieszkańców klatki”<sup>25</sup>.

Tablice Figlarowicza prowadziły widza od planów całych osiedli po detale. Eksponowały monumentalne bloki, ukazywały szerokie plany chodników i terenów wokół, a także poszukiwały miejsc bardziej intymnych, takich jak zaułki czy klatki schodowe. Na zdjęciach nie pojawiają się wnętrza mieszkalne, stanowiące autonomiczną część życia mieszkańców Ursynowa i Zaspy. Artysta skupił się na elementach wspólnych, dotyczących zarówno dorosłych, jak i dzieci. Pojedyncze ujęcia motywów nie robią tak silnego wrażenia jak ich zbiór. Wykadowane z otoczenia i zestawione w grupy potęgują siłę odbioru, a nagromadzenie motywów przykuwa uwagę widza, konfrontując to, co rzeczywiste, z tym, co wyobrażalne.

Przyjrzyjmy się postkonceptualnym cyklom *Widok ciągły* przywodzącym na myśl zapisy poklatkowe. W Polsce takie działania prowadził np. Józef Robakowski (praca *Idę*, 1973). Figlarowicz w *Widoku ciągłym* zarejestrował drogę z przystanku kolejki SKM Gdańsk-Zaspa do domu oraz z przystanku autobusowego do domu na warszawskim Ursynowie. Pokonywane trasy oznaczył na fotografiach strzałkami, które – jak wyjaśniał – miały pomagać mieszkańcom i przyjezdnym w orientacji w „labiryncie” dróg i ścieżek pomiędzy blokami<sup>26</sup>. Inny charakter ma zapis zmieniającej się perspektywy, którą można było zaobserwować wchodząc na dziesiąte piętro bloku. W dwóch zestawach po dziesięć fotografii artysta posłużył się pionową narracją widoku. W pierwszym obserwujemy zmieniającą się linię horyzontu widoczną z kolejnych okien klatki schodowej, w drugim – to, co twórca zarejestrował schodząc i patrząc w dół pod nogi.

23 JACYNA 1984, s. 46.

24 CZACHOWSKI 2012, s. 173.

25 FIGLAROWICZ 1983, s. 11.

26 *Ibidem*.

Zdjęcia z projektu 1:1 powstały przy użyciu zmiennej optyki, głównie obiektów szerokokątnych, zaobserwować można też duże ziarno, silne kontrasty światłocieniowe i skróty perspektywiczne. Doprowadziło to do deformacji widziwego świata, a tym samym zbudowało napięcia pomiędzy obrazami. Figlarowicz wykreował atmosferę panującą w osiedlach, ukazując raczej smutny obraz życia na terenach oddalonych od centrum. Mimo obecności mieszkańców na fotografiach, cały zestaw tworzy mocno wyobcowany klimat obu osiedli.

Dokument fotograficzny często postrzegany jest jako medium przekazujące prawdę. Kamila Leśniak zauważa specyfikę fotografii dokumentalnej, „której cechą jest silny związek z rzeczywistością, dopiero później zaś – jako działanie prowadzące do powstania obrazu posiadające konkretne walory stylistyczne czy kompozycyjne”<sup>27</sup>. Podczas warszawskiego seminarium zdjęcia Figlarowicza odczytywano jako świadectwo nienajlepszej kondycji polskiej urbanistyki. Jeden z dziennikarzy twierdził wręcz, że „fotografie pokazują zarówno błędy projektantów jak wykonawców budowlanych i użytkowników. Jednak najsilniej jawią się pytania zasadnicze – czy rzeczywiście w taki sposób trzeba projektować i budować miasta?”<sup>28</sup> Zdjęcia artysty odczytywano jako „czysty” dokument, a taki – jak wiemy – w rzeczywistości nie istnieje. Według Andrzeja Goryńskiego fotografie ukazywały ludzi w określonym momencie, w konkretnym osiedlu i stanowiły obraz ówczesnej „przestrzeni do życia”<sup>29</sup>. Ogląd zestawów skłaniał jednak do mało optymistycznych refleksji. Zamieszczone w miesięczniku „Architektura” i książce *A jednak miasto?* fragmenty wypowiedzi z warszawskiego seminarium stanowiły pewnego rodzaju usprawiedliwienie dla tego typu budownictwa. Z cytowanych wypowiedzi można wysnuć wniosek, że środowisko architektów było zażenowane i wręcz starało się bronić, szukając powodów oraz wyjaśnień, dlaczego zaprezentowany obraz osiedli ma wydźwięk negatywny. Sięgano m.in. po argumenty historyczne związane z utratą możliwości rozwoju społeczeństwa spowodowaną II wojną światową<sup>30</sup>. Zdjęcia pokazały ubogą infrastrukturę osiedli, a usprawiedliwieniem dla tego stanu miał być długi czas, jaki mijał od koncepcji do realizacji – czas, którego nie można było zatrzymać. Dla twórców osiedli istotnym priorytetem było też jak najszybsze wprowadzenie się mieszkańców<sup>31</sup>.

Zdjęcia Figlarowicza z jednej strony stanowią formę dokumentu – tak jak widzi to Kamila Leśniak – z drugiej jednak, poprzez zabiegi artystyczne wynikające z charakterystyki samego medium i koncepcji ekspozycji, tracą bezpośrednio

27 LEŚNIAK K. 2010, s. 90.

28 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 7.

29 JACYNA 1984, s. 46.

30 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 26.

31 *Ibidem*, s. 7.

związek z rzeczywistością. Kreacja artystyczna widoczna jest przede wszystkim w zestawach, z których każdy otrzymał tytuł: czasem będący komentarzem naprowadzającym odbiorcę na zamysł autora, a czasem mający charakter metafory. Skumulowanie na jednej planszy tych samych motywów i detali z obu osiedli stało się zabiegiem artystycznym, silniej oddziałującym na wyobraźnię odbiorcy. Z jednej strony poszczególne fotogramy są dokumentalnym zapisem codziennej rzeczywistości, z którą spotykał się Figlarowicz, z drugiej – fotograf wykreował artystyczny obraz pejzażu tak oczywistego i znanego, a jednak odkrywanego na nowo.

Praca 1:1 przywołuje skojarzenia z innymi zestawami fotograficznymi, w których tematem przewodnim jest miasto. *Widok z mojego okna – kronika z lat 1969–1976* Mariusza Hermanowicza, *Moje miasto Kraków – Rynek* Grupy Twórczej SEM (Stanisław Kulewiak, Jerzy Ochoński, Andrzej Rzepecki, Krzysztof Wolski), czy *Izolacja* Zdzisława Pacholskiego. Co łączy pracę Stefana Figlarowicza z wymienionymi dziełami? Na pewno tematyka, która jest opowieścią człowieka o człowieku, jego najbliższym otoczeniu, miejscem, w którym żyje i codziennie rejestruje widoki. Wszystko odbywa się na zasadzie skojarzeń, poprzez odpowiedni dobór motywów, który ma wywołać konkretne emocje. Formalnie prace mają kilka punktów wspólnych – wykorzystują fotografię dokumentalną, od planów ogólnych po detale, by tworzyć zestawy tematyczne. Pomimo podobieństw i skojarzeń, projekt Figlarowicza znacznie szerzej ujmował problematykę związaną z człowiekiem i miastem. Istotna jest tu nie tylko przewaga liczby zaprezentowanych zdjęć, lecz także próba konfrontacji dwóch konkretnych miejsc na mapie Polski, która sprawiła, że cykl potraktowano jako narzędzie badawcze, a nie tylko jako ukazanie kontekstu dzieła sztuki. Jerzy Busza, posługując się przykładem pracy Mariusza Hermanowicza, nazwał takie praktyki metodą dowolnego kojarzenia osobnych obrazów, która potęguje wewnętrzne rozdarcie i nieprzystawalność kolejnych obrazów do siebie, „emituje poprzez wrywkowe relacje proces przemienienia magicznego »teraz« w autentyczną historię bieżącej codzienności. W efekcie granice autentyczności i mistyfikacji dzieła sztuki, a więc prawdy czasu i osobliwego artystycznego fałszu – zacierają się”<sup>32</sup>. Busza dotknął problemu postrzegania fotografii socjologicznej, która, posługując się dokumentem i reportażem, odwołuje się jednocześnie do sfery artystycznej. Zbigniew Dłubak zwrócił z kolei uwagę na „dwubiegunowość zjawiska fotografii socjologicznej”<sup>33</sup>. Funkcja, jaką spełnia fotografia socjologiczna, polega na rejestrowaniu, dokumentowaniu, czy wręcz interweniowaniu i przekazywaniu informacji i emocji, przez co staje się

32 BUSZA 1979, s. 75–76.

33 DŁUBAK 1984, s. 34.

ona materiałem badawczym w różnych dziedzinach nauki<sup>34</sup>. Z drugiej strony według Dłubaka, „fotografia weszła bardzo szeroko jako materiał do sztuki i jest materiałem służącym do wytwarzania nowych wartości w sztuce”<sup>35</sup>. Stąd mowa o dwóch biegunach i wynikających z tego problemach związanych z wystawami fotografii socjologicznej, która jest jednocześnie użytkowa i artystyczna. Stefan Figlarowicz podkreślał, że jego wystawa była artystyczną, osobistą refleksją, mającą na celu dialog między architektem a mieszkańcami osiedli<sup>36</sup>. Po raz kolejny fotograf dał wyraz swojej społecznej wrażliwości, mówiąc: „Jestem »patriotą« obu osiedli [...]. Myślę jednak, że patriotyzm nie polega na przesadnym upiększaniu rzeczywistości, lecz na jej ciągłym udoskonalaniu”<sup>37</sup>. Busza, analizując polską fotografię socjologiczną, podkreślał wyjątkową postawę twórców, którzy świadomie kontestowali ówczesne „tu i teraz”, mając przy tym poczucie odpowiedzialności za przekazywany obraz<sup>38</sup>. Projekt *1:1* – zwieńczony wystawą w kilku miastach, dyskusją wśród społeczeństwa, nie tylko branżowego, publikacją w czasopiśmie „Architektura” – stał się artystyczno-społecznym wydarzeniem na skalę krajową<sup>39</sup>. Dość pesymistyczny wydźwięk zdjęć, stanowiących zbiór tematów dotyczących radzenia sobie człowieka w otoczeniu, które – jak się okazało – było mało przyjazne, zbliża prace Figlarowicza do „czarnego realizmu”, o którym Adam Sobota pisał, że zawiera antypropagandę, czyli „element parodii oficjalnych sloganów i fasadowych osiągnięć”, wynikający z „rozczarowania co do możliwości systemu socjalistycznego”<sup>40</sup>. Otrzymaliśmy zapis socjologiczny odzwierciedlający zagadnienia poruszane w tamtym czasie w polskiej fotografii<sup>41</sup>. Podsumowaniem tego był *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej* w Bielsku-Białej (1980). Ten typ fotografii pokazuje w szerokim kontekście procesy i zjawiska zachodzące w społeczeństwie, na co zwracał uwagę m.in. Dłubak, podkreślając, że fotografia socjologiczna, „wywiera wpływ na strukturę grup społecznych, albo wywiera wpływ na stan świadomości zbiorowej, albo interweniuje w zjawiska intersubiektywne”<sup>42</sup>. Z kolei Krzysztof Jurecki pisał, że fotografia socjologiczna nie jest

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, s. 40.

36 „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980, s. 5.

37 *Ibidem*.

38 BUSZA 1985, s. 243.

39 Projekt *1:1* Stefana Figlarowicza jest nadal przywoływany w pracach dotyczących architektury miast, jako dokument wizualny, ale nie dzieło sztuki, por. CZACHOWSKI 2012; TOMASZEWSKA 2017, s. 233.

40 SOBOTA 2006, s. 79.

41 Jerzy Busza stał na stanowisku, że „fotografia socjologiczna” była typowo polskim zjawiskiem, które zostało historycznie zamknięte. Jego początki sięgają połowy lat 70. XX w., a koniec nastąpił wraz z sierpniem 1980 r., zob. BUSZA 1985, s. 243.

42 DŁUBAK 1984, s. 33.

czystym dokumentem ani reportażem, choć wywodzi się z problematyki społecznej rejestrowanej na zamówienie prasy<sup>43</sup>. Wielu fotografików pracujących dla czasopism wykonywało ogromne ilości zdjęć, z których jedynie znikomy procent trafiał do publikacji. Jeden z nich, Mariusz Hermanowicz, pisał: „Polska, kraj, w którym tak wiele i tak szybko się zmienia, jest wspaniałym tematem dla ludzi zajmujących się fotografią socjologiczną”<sup>44</sup>. Na przeglądzie w Bielsku-Białej starano się ukazać historię fotografii polskiej społecznie zaangażowanej. Być może zbyt duże skupienie uwagi w projekcie 1:1 na problemach związanych z architekturą i urbanistyką osiedli mieszkaniowych dużych miast przysłoniło walor artystyczny paneli fotograficznych Stefana Figlarowicza, co uniemożliwiło zaistnienie jego prac na tym przeglądzie.

Wracając do tytułowej korelacji, w 1979 roku Stefan Figlarowicz nie mógł znać dzieła Aby Warburga<sup>45</sup>, choć pewne cechy wspólne obu projektów wydają się symptomatyczne. Zestawienie *Atlasu Mnemosyne* i projektu 1:1 zwraca uwagę na gamę rozwiązań formalnych użytych w obu założeniach, a także na ich przeznaczenie i funkcję.

Figlarowicz, tworząc swoją pracę artystyczną, chciał, aby stała się ona „narzędziem badawczym”, które wywoła debatę wśród architektów, urbanistów, publicystów i mieszkańców na temat stanu polskiego budownictwa osiedlowego. Projekt fotografa wykorzystywał pojedyncze obrazy ujęte w zespoły tematyczne, mające wywoływać wewnętrzne napięcia i przekazywać odbiorcy to, co dostrzegał artysta. Zarówno dzieło Warburga, jak i Figlarowicza opierają się na typologizacji – w obu nie ma przypadkowości, a istotna jest kolejność paneli, dzięki której tworzona jest narracja. Zastosowano montaż obrazów, w którym układ poszczególnych obiektów jest zamierzony. W obu przypadkach elementy kompozycji z jednej strony tworzą samodzielne obrazy, z drugiej – zestawione razem – stają się spójną całością świadomie rozmieszczonych obiektów. Na tę świadomość kompozycji zwraca uwagę Andrzej Leśniak w kontekście *Atlasu Mnemosyne*, ale równie dobrze może ona dotyczyć projektu 1:1. Według badacza stworzenie zaproponowanych przez Warburga „relacji międzyobrazowych” opartych na montażu dało większą swobodę opisywania niż sekwencje pojedynczych obrazów podporządkowanych „równoległej narracji”<sup>46</sup>.

Praktycznie elementy na panelach w obu projektach nie stykają się, a jeśli już, to nie nachodzą na siebie, jak często zdarza się w fotomontażach czy kolażach.

43 JURECKI 2009, s. 216.

44 HERMANOWICZ 1980, s. nlb.

45 Jednym z pierwszych opracowań zawierających część tablic *Atlasu Mnemosyne* była publikacja z 1988 r., zob. BAUERLE 1988, podaję za BROŻYŃSKI 2016, s. VIII.

46 LEŚNIAK A. 2011, s. 157.

Wykorzystując technikę montażu, obaj twórcy zaproponowali odbiorcy skupienie uwagi na pojedynczych obiektach, pomiędzy którymi zachodzą już pewne zależności. Istotny jest jednak całościowy odbiór zespołu elementów – montażu – budujący na nowo obraz. Oglądający z daleka widzą zbiór obrazów współtworzących jedno dzieło. Wymusza to podejście bliżej do tablicy i zachęca do analizowania pojedynczych obiektów, które w końcowym efekcie przybierają formę heterogeniczną. Natłok informacji wyzwała u odbiorcy potrzebę analizowania i interpretowania zestawu obrazów. Zdaniem Karola Józwiaka, „odwoływanie się do montażu, jest [...] pewną drogą heurystyczną, pewną metodą odkrywania nowych prawd, [...] sensów, za pomocą eksperymentalnej, zmiennej formy, wykorzystując jednocześnie wielość opracowanych materiałów. Montaż jest sposobem poradzenia sobie z heterogenicznym, różnorodnym materiałem, z którego konstruowana jest pewna narracja”<sup>47</sup>.

Wykorzystanie czarnego tła w panelach obu projektów pozwala lepiej wydobyć poszczególne elementy. Ciemne tło stanowi istotny element montażu, a według Józwiaka jest on obszarem pośrednim, „łącznikiem montażowym”, który umożliwia „manipulowanie” badanym materiałem, „ożywia” go, daje mu szansę na „przemawianie” i „oddziaływanie” na współczesność<sup>48</sup>. Na panelach fotograficznych Warburga i Figlarowicza zaznacza się heterogeniczność obszarów wzajemnie na siebie oddziaływujących. Nie tylko zestawione obiekty mają znaczenie, ale również obszar pomiędzy nimi jest istotnym elementem percepcji. Georges Didi-Huberman widział celowość wykorzystania przez Warburga ciemnych przestrzeni pomiędzy obiektami *Atlasu Mnemosyne*, nazywając je „dynamicznym środowiskiem”, które otacza obrazy wyłaniające się z przeszłości<sup>49</sup>. Taka „poetyka przestrzeni pomiędzy”<sup>50</sup> – jak ją nazywa Karol Józwiak – w połączeniu z obrazami przybliży również dzieło Figlarowicza do formy narracji, w postaci „eseju wizualnego”<sup>51</sup>, na temat kondycji polskich blokowisk.

Inną cechą łączącą oba projekty jest zwrócenie uwagi ich twórców na detal, a dokładnie – jak pisze Andrzej Leśniak – na „współistnienie pewnych detali”<sup>52</sup>. Warburg wydobywał z dzieł ich fragmenty i zestawiał na planszy z innymi detalami lub dziełami. Wojciech Bałus podkreśla, że badacz zwracał uwagę na drobne elementy dzieła, czasem marginalne, peryferyjne i niepasujące do całości przez

47 JÓZWIAK 2016, s. 24–25.

48 *Ibidem*, s. 26

49 DIDI-HUBERMAN 2006, s. 456, za *ibidem*, s. 25.

50 JÓZWIAK 2016, s. 25.

51 Termin użyty przez Benjamina Buchloha w kontekście wystawy *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?* – *ATLAS. ¿Cómo llevar el Mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, kurator Georges Didi-Huberman (2010), zob. BUCHLOH 2011, s. 195.

52 LEŚNIAK A. 2008.

co więcej dowiadywał się o epoce i jej sztuce<sup>53</sup>. Według Bałusa jest to cecha myślenia ponowoczesnego, odkrywającego mikrohistorie, zwracającego uwagę na inność, dekonstrukcję wydawałoby się spójnych obrazów i narracji<sup>54</sup>. I w tym wypadku rozmontowany przez Stefana Figlarowicza obraz osiedli mieszkaniowych na detale, wyabstrahowane z otaczającej ówczesnego mieszkańca rzeczywistości staje się myśleniem ponowoczesnym.

Wolfgang Kemp pisze o „idei nie komentowanego montażu materiału”<sup>55</sup>. Tym, co łączy oba dzieła, jest brak komentarza lub jedynie znikomy komentarz do projektów Figlarowicza i Warburga. Z tą różnicą, że 1:1 jest projektem skończonym, natomiast *Atlas Mnemosyne* stanowi wytwór nieukończony i pozostaje nam jedynie domniemywać, powołując się na Ernsta Hansa Gombricha, iż rzeczywistość Aby Warburg nie miał w planach pozostawienia komentarza. Gombrich twierdził, że obiekty wizualne miały być wystarczającym objaśnieniem, „źródłem ówczesnych skojarzeń”<sup>56</sup>. Na bazie tej opinii oraz obecnej wiedzy i pozostawionego materiału możliwe jest porównanie projektu Figlarowicza z dziełem Warburga. Brak komentarza odautorskiego i zastosowanie jedynie hasłowych tytułów w pracy Figlarowicza pozostawiały większe pole do interpretacji. Metaforyczne tytuły wprowadzały model narracji, były uzupełnieniem przy odbiorze dzieła i skłaniały do głębszej refleksji. Andrzej Leśniak w niestosowaniu komentarza przy *Atlasie Mnemosyne* widzi świadomy „gest rezygnacji z języka”, który jest „gestem politycznym” polegającym na prowadzeniu polityki względem instytucji, władzy w polu dyscypliny i samych obrazów, które „opuszczają wąsko definiowany obszar sztuki”<sup>57</sup>. Ten gest w przypadku Figlarowicza może być rozumiany podobnie. Fotografik poprzez swoją postawę artystyczną definiował sprzeciw wobec skostniałych, zachowawczych poczynań, przyklepujących zastaną rzeczywistość. Jego praca 1:1, parafrazując Leśniaka, opuszcza wąsko definiowany obszar sztuki, wykorzystuje nieoczywiste miejsce prezentowania – nie była to galeria i muzeum, a witryna sklepu spożywczego. Dzieło sztuki stało się narzędziem badawczym, a tytuły nadały mu inne znaczenia. Wykorzystując obrazy fotograficzne, zbudowano opowieść.

Analiza porównawcza podobieństw formalnych obu projektów (montaż, użycie fotografii, tablice z ciemnym tłem, brak komentarza, skupienie uwagi na detalach) i ich funkcji (inwentarz, narzędzie badawcze, narracja) prowadzi do refleksji, że

53 BAŁUS 2010, s. 31.

54 *Ibidem*.

55 O takiej idei wspomina Wolfgang Kemp, porównując *Pasaże* Waltera Benjamina i *Atlas Mnemosyne* Aby Warburga, zob. KEMP 1983, s. 154.

56 GOMBRICH 1970, s. 283, cyt. za KEMP 1983, s. 153.

57 LEŚNIAK A. 2011, s. 160.

dzieło Aby Warburga po raz kolejny stało się punktem odniesienia w historii sztuki. W przypadku fotografii myślenie obrazem odgrywa kluczową rolę. Zestawianie/montowanie poszczególnych zdjęć prowadzi do napięć wewnątrz obiektu i jednocześnie zmusza odbiorcę do dialogu z dziełem i jego twórcą. Stefan Figlarowicz, zwracając się w stronę problemów wielkomiejskich osiedli, zastosował wizualną narrację. Poruszał się w obrębie sobie znanych tematów. Posłużył się montażem obrazów, by stworzyć nową jakość czegoś, co jest znane w kulturze, a jednak podane w taki sposób jest zaskakujące. Stworzył artystyczny inwentarz miejsc i obiektów, który miał sprowokować do społecznej debaty nad problemem funkcjonowania człowieka w świecie. Wykorzystał współczesne sobie obrazy, które z perspektywy czasu nabrały nowych znaczeń. Kolejny raz *Atlas Mnemosyne* stał się punktem odniesienia dla artystycznych dokonań twórcy posługującego się medium fotografii.

## Bibliografia

- „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza 1980 – „1:1” – wystawa Stefana Figlarowicza. Z wypowiedzi dziennikarzy, wypowiedzi architektów i księgi wpisów wystawy, „Architektura” 1980, nr 4, s. 5–26.
- Aby Warburg. *Panorama recepcji 2020 – Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał Ryszard Kasperowicz; przekł. Jolanta Dygul, Jacek Jaźwierski, Tomasz Ososiński, Ryszard Kasperowicz, Mateusz Salwa, Gdańsk 2020.
- BAŁUS 2010 – Wojciech Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2, s. 25–53.
- BAUERLE 1988 – Dorothee Bauerle, *Gespensrgeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Mnemosyne*, Münster 1988.
- BOGDANOWICZ 1988 – Piotr Bogdanowicz, *Człowiek i przestrzeń. Kultura, przestrzeń, sztuka*, Warszawa 1988.
- BROŻYŃSKI 2016 – Paweł Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Warszawa–Kraków 2016.
- BUCHLOH 2011 – Benjamin Buchloh, „Atlas”. *Gerharda Richtera: archiwum anatomiczne*, przekł. Katarzyna Bojarska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 184–194.
- BUSZA 1979 – Jerzy Busza, *Fotografia jako „widok z mojego okna”*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 3, s. 69–77.
- BUSZA 1985 – Jerzy Busza, *Fotografia socjologiczna*, „Foto” 1985, nr 9, s. 243–244.
- CORBUSIER 2012 – Le Corbusier, *W stronę architektury*, Warszawa 2012.
- CZACHOWSKI 2012 – Hubert Czachowski, *Antropologia miasta – fotografia miasta*, [w:] *Antropolog w mieście i o mieście*, red. Grażyna Ewa Karpińska, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. LI, Łódź 2012, s. 165–184.

- DIDI-HUBERMAN 2006 – Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006, „Hybris” 2016, nr 32, s. 19–35, [http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20\[19-35\].pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20[19-35].pdf) [dostęp: 28.04.2025].
- DŁUBAK 1984 – Zbigniew Dłubak, *Fotografia socjologiczna*, „Obscura” 1984, nr 8, s. 33–40.
- DYDZIŃSKI 2015 – Konrad Dydziński, „Jeden do jednego”. *Wystawa fotograficzna Stefana Figlarowicza z roku 1979*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Jacka Friedricha, Instytut Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015, [maszynopis].
- FIGLAROWICZ 1983 – Stefan Figlarowicz, *Było lotnisko*, „Radar” 1983, nr 29, s. 10–11.
- GOMBRICH 1970 – Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London 1970.
- GRAJTER 1979 – Joanna Grajter, *W skali człowieka*, „Dziennik Bałtycki” 1979, nr 254, s. 4.
- HERMANOWICZ 1980 – Mariusz Hermanowicz, *Dokument czasu*, [w:] *I Ogólnopolski Przegląd Fotografii Socjologicznej w Bielsku-Białej*, [katalog wystawy], Bielsko-Biała, listopad 1980.
- JACYNA 1984 – Iwona Jacyna, *A jednak miasto?*, Warszawa 1984.
- Jeden do jednego* 1979 – *Jeden do jednego*, [katalog wystawy], październik–listopad 1979, Gdański Oddział Pracowni Sztuk Plastycznych, oprac. Stefan Figlarowicz, Gdańsk 1979.
- JENCKS 1982 – Charles Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982.
- JÓZWIAK 2016 – Karol Józwiak, *Montaż nowoczesności. Wystawa „Atlas nowoczesności” wobec wybranych wątków filozofii historii sztuki*, „Hybris” 2016, nr 32, s. 19–35, [http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20\[19-35\].pdf](http://magazynhybris.com/images/teksty/32/03%20Jozwiak%20[19-35].pdf) [dostęp: 28.04.2025].
- JURECKI 2009 – Krzysztof Jurecki, *Oblicza fotografii*, Września 2009.
- KEMP 1983 – Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Artium Quaestiones” 1983, nr II, s. 145–172.
- LEŚNIAK A. 2008 – Andrzej Leśniak, *Warburg i Ranciere. Atlas Mnemosyne i nowoczesna historia sztuki*, „Archiwum Obiegu”, utworzone 14.05.2008, <https://archiwum-obiegu-jazdowski.pl/teksty/7842> [dostęp: 28.04.2025].
- LEŚNIAK A. 2011 – Andrzej Leśniak, *Wstęp do politycznej analizy Atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 156–161.
- LEŚNIAK K. 2010 – Kamila Leśniak, *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*, „Quart”, 2010, nr 4, s. 83–90.
- MAZZUCCO 2011 – Katia Mazzucco, *Mnemosyne: Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. Chronologiczna prezentacja dokumentów związanych z Atlasem Warburga*, przekł. Mateusz Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 120–142.
- MAZZUCCO 2021 – Katia Mazzucco, *Projekt Mnemosyne Aby'ego Warburga*; redakcja naukowa Ryszard Kasperowicz; przekład Mateusz Salwa, Gdańsk 2021.
- SOBOTA 2006 – Adam Sobota, *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u*, [w:] *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej w dniu 2 IV 2005 z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Warszawa 2006, s. 75–82.

- Stefan Figlarowicz o Zaspie i Ursynowie... 2012 – Stefan Figlarowicz o Zaspie i Ursynowie. Spotkanie z cyklu *Lokalni Przewodnicy*, <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/Stefan-Figlarowicz-o-Zaspie-i-Ursynowie-Spotkanie-z-cyklu-Lokalni-Przewodnicy,w,13248> [dostęp: 30.04.2025].
- SZCZEŚNIAK 1983 – Edmund Szczesiak, *Trzynasty dzień tworzenia*, „Pomerania” 1983, nr 5, s. 4–7.
- TOMASZEWSKA 2017 – Iga Tomaszewska, *Dzielnica mieszkaniowa Zaspia w Gdańsku. Marzenie a rzeczywistość*, „Porta Aurea” 2017, nr 16, s. 211–238.
- WARBURG 2011a – Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przekł. Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 110–115.
- WARBURG 2016 – Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, Warszawa–Kraków 2016.
- WARBURG 2012 – Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. von Martin Warnke, Berlin 2012.
- WARBURG 2011b – Aby Warburg, *Śniadanie na trawie Maneta. Wzorotwórcza funkcja pogańskich bóstw elementarnych dla nowoczesnego odczucia natury*, przekł. Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka”, R. 65, 2011, nr 2–3, s. 116–119.
- ZWIERZCHOWSKA 1979 – Teresa Zwierzchowska, *Osiedle i ludzie*, „Wieczór Wybrzeża” 1979, nr 245, s. 3.

---

Received: 01.06.2025. Verified: 01.07.2025. Accepted: 24.07.2025.

Funding information: Academy of Fine Arts in Gdańsk

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: AP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used