



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Moï Ver w Muzeum Warszawy

autorka:

Małgorzata Maria Grąbczewska

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2023 nr 37

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/moi-ver-w-muzeum-warszawy>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.37.2826>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Moï Ver; fotografia; Żydzi; awangarda; Bauhaus; syjonizm; Palestyna

streszczenie:

Krytyczne omówienie wystawy fotografa Moï Vera w Muzeum Warszawy w szerokim kontekście społeczno-politycznym.

Małgorzata Maria Grąbczewska - Doktor nauk o sztuce, zastępca dyrektora Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Jej badania nad fotografią są ściśle związane z kwestią praktyk kulturowych, materialności i tego, jak obraz funkcjonuje w dyskursie politycznym i społecznym. Aktualnie realizuje projekt Fotografia – narodziny nowoczesności. Antologia tekstów finansowany w programie NPRH.

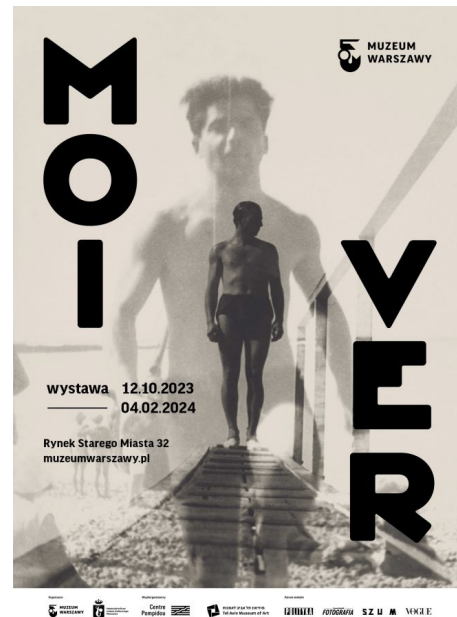
Moï Ver w Muzeum Warszawy

- *Moï Ver*, kur. Julie Jones, Karolina Ziemińska-Lewandowska, Muzeum Warszawy 12.10.2023–4.02.2024

Vilnius–Paris–Warszawa–Tel Awiw–Jafó

Pokazywana w Muzeum Warszawy wystawa poświęcona twórczości Mojżesza Worobejczyka (1904–1995) była dla polskiej publiczności rzadką okazją do obejrzenia oryginalnych odbitek awangardowej fotografii na najwyższym europejskim poziomie. To również przykład modelowej partnerskiej międzynarodowej współpracy muzealnej, w tym przypadku między Muzeum Warszawy, paryskim Centrum Pompidou oraz Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie. A także zaproszenie do refleksji nad dwudziestowieczną historią i przemianami społeczno-kulturalnymi, szczególnie losami narodu żydowskiego oraz ich konsekwencjami w kontekście trwających bombardowań przeprowadzanych przez Izrael w Strefie Gazy.

Worobejczyk, działający pod zmieniającymi się w czasie pseudonimami i wersjami nazwiska – wpływ na to miały zarówno kolejne zmiany miejsc zamieszkania, jak i sytuacja polityczna – jest postacią, która stosunkowo późno weszła do szerokiej świadomości dzisiejszych badaczy sztuki i kuratorów. Dwie ważne wystawy poprzedzają tę zorganizowaną przez rezydujące w paryskim Centre Pompidou Musée national d'Art moderne (Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej) oraz przez Muzeum



Warszawy. W 2012 roku paryska Fondation Henri Cartier-Bresson (Fundacja Henri Cartier-Bressona) pokazała 110 fotografii pochodzących z *Ci-contre*, książki artystycznej opublikowanej przez Moï Vera w 1930 roku. W 2020 roku 43 plansze zawierające 108 odbitek z tego zbioru zakupiło tamtejsze Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej¹. W 2019 roku Narodowa Galeria Sztuki w Wilnie zorganizowała natomiast wystawę Moï Ver: Moišė Ravivas-Vorobeičikas. Modernybės montažai (*Moï Ver. Moshé Raviv-Vorobeichic. Montaże nowoczesności*), kuratorowaną przez izraelskiego historyka fotografii Nissana N. Pereza, która choć miała ambicje monograficznej prezentacji, pokazywała jedynie prace, fotografie i projekty publikacji z awangardowego okresu twórczości artysty. Aktualna wystawa, która pierwszą odsłonę miała w Centre Pompidou od 12 kwietnia do 28 sierpnia 2023 roku, a w Warszawie była obecna od 12 października 2023 do 12 lutego 2024 roku², obejmowała wszystkie obszary działalności artystycznej Worobejczyka: wczesne fotografie awangardowe, późniejsze projekty dokumentacyjne, plansze z wglądówkami, książki, obrazy, plakaty i druki wraz z ich projektami, a także należące do niego dokumenty i przedmioty osobiste. Było to możliwe dzięki wieloletniej pracy kuratorek Julie Jones i Karoliny Ziemińskiej-Lewandowskiej, polegającej przede wszystkim na szeroko zakrojonych kwerendach. Były one realizowane w instytucjach publicznych i prywatnych, w których kolekcjach znajdują się prace artysty, a także w archiwach rodzinnych. To znamienne, że dzieło Moï Vera jest prawie nieobecne w publicznych zbiorach europejskich (jedynym wyjątkiem jest wspomniane Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu) i amerykańskich, a szeroko reprezentowane w kolekcjach izraelskich, przede wszystkim w Bet Lochame ha-Geta'ot (Muzeum Bojowników Getta w Lochame Ha-Geta'ot), Bet ha-Tefucot' (Muzeum Narodu Żydowskiego) (dawne Muzeum Diaspory) w Tel Awiwie oraz w prywatnych kolekcjach (Yossi Raviv – Moï Ver Archive, Galerie

Berinson w Berlinie, Collection Ann and Jürgen Wilde w Kolonii, MK2 Kreations oraz w archiwach YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku), skąd wypożyczone zostały obiekty na wystawę. Tę nieobecność twórczości Worobejczyka, również w dyskursie naukowym, potwierdza bibliografia zamieszczona w katalogu wystawy – lista opracowań poświęconych dziełu artysty zawiera jedynie kilka artykułów powstałych po jego śmierci, w tym zaledwie jeden krótki tekst po polsku³. Można w tym widzieć konsekwencję procesu wymazywania obecności Żydów z dominującej narracji kulturowej, w tym artystycznej, w Polsce i Europie. Badania żydowskiej sztuki po drugiej wojnie światowej w Polsce rozwinęły się wyjątkowo późno, bo dopiero około 2000 roku, i długo dotyczyły przeważnie twórców, których dzieło wpisywało się w nurty sztuki zachodniej, a nie dotyczyły bezpośrednio tematyki żydowskiej. Stosunkowo niedawno zainteresowano się artystami, którzy wyemigrowali do Izraela i których spuścizna znajduje się w tamtejszych muzeach i kolekcjach⁴.

Jak kuratorki precyzują we wstępie do katalogu wystawy (wydanego niestety jedynie w ramach francuskiej odsłony projektu), badaniu spuścizny Worobejczyka towarzyszyła intensywna praca nad identyfikacją i datowaniem odbitek. Podobnie jak w przypadku wielu artystów z tego okresu, nierzadko znajdują się na nich różniące się od siebie tytuły oraz późniejsze sygnatury i daty. Ich weryfikacja wymagała pracy z wglądówkami i negatywami oraz publikacjami z epoki. Warto więc podkreślić, że wystawa i towarzysząca jej książka to projekt naukowy, ukazujący Moï Vera w całości jego bogatej, wielowątkowej i wielowarstwowej twórczości. Jest to pierwsza próba systematycznej i wyczerpującej syntezy osobowości i dzieła, ukazanych w politycznie i społecznie skomplikowanych kontekstach oraz perspektywach, oparta na własnych kwerendach, ale wykorzystująca również dokonania

wcześniejszych badaczy⁵. Takie wyzwania zawsze wiążą się z koniecznością dokonania trudnego wyboru – przede wszystkim prezentowanych prac, a często także wątków i motywów.

Naprzeciwko

Choć wystawa miała charakter monograficzny, najwięcej miejsca poświęcono na niej przedwojennej twórczości Worobejczyka, była ona bowiem najbardziej charakterystyczna i wyrazista artystycznie, a do tego realizowała większość postulatów europejskiej awangardy fotograficznej.

Urodzony w 1904 roku w Zaśkiewiczach na terenie dzisiejszej Białorusi⁶ (a nie w Wilnie, jak głosiła informacja na wystawie; rodzice artysty przenieśli się tam dopiero w 1913 roku), młodość spędził w Wilnie, gdzie studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Następnie wyjechał do Niemiec, aby kształcić się w szkole Bauhausu w Dessau⁷ pod okiem czołowych awangardzistów: Josefa Albersa, Wassilego Kandinsky'ego, Paula Klee czy László Moholy-Nagya, którego kompozycje oparte na ostrych kątach będą miały ogromny wpływ na sposób kadrowania Worobejczyka⁸.

Kolejnym etapem kształcenia jest Paryż, gdzie zapisał się do Technicznej Szkoły Fotografii i Kinematografii, ale również Académie Moderne Fernanda Légera. To najbardziej intensywny okres pracy Moï Vera, czas eksperymentów z aparatem fotograficznym i procesem wykonywania odbitek oraz tworzenia awangardowych książek fotograficznych – przede wszystkim wydanej w Szwajcarii w czterech językach *The Ghetto Lane in*



Widok wystawy *Moï Ver*, Muzeum Warszawy 12.10.2023–4.02.2024, fot. Tomasz Kaczor

⁹
Wilna oraz *Paris. 80 Photographies* (1931), a także *Ci-contre*, która choć stworzona w 1933 roku, nigdy nie ukazała się drukiem w związku z tym, że do władzy doszli naziści. Wystawa wyraźnie pokazała, że nowoczesny styl fotografa był zakorzeniony w lokalnej kulturze litewskiej, polskiej i żydowskiej, choć zabrakło kontekstu i odniesień w postaci konkretnych prac i dokumentów.

Pamiętajmy, że Wilno tego okresu, mimo geograficznego oddalenia, leżało blisko artystycznego awangardowego centrum Europy, a wśród profesorów, których spotkał młody student Uniwersytetu Stefana Batorego, czy jeszcze wcześniej uczeń Szkoły Rysunkowej Artystów Plastyków, było wielu doskonałych progresywnych twórców. Początkujący artysta zetknął się z takimi osobowościami jak Ludomir Sleńdziński, Ben Zion Zukerman, Michał Rouba, Maurycy Minkowski czy Zbigniew Pronaszko, skupionymi wokół Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Wielu z nich nie tylko kształciło się w Berlinie i Paryżu, ale utrzymywało trwałe zawodowe i przyjacielskie relacje z przedstawicielami tamtejszych środowisk twórczych. W procesie powstawania kubistyczno-futurystycznego pomnika Adama Mickiewicza autorstwa Zbigniewa Pronaszko Worobejczyk brał udział jako student. W gronie jego profesorów znalazło się również kilku doskonałych fotografów – Juliusz Kłos, Jan Bułhak i Edmund Zdanowski, przyjęta przez nich estetyka znacząco różniła się jednak od tej, którą już we wczesnych latach przyjął przyszły Moï Ver. Ponadto Wilno było miejscem prezentacji wystaw nie tylko artystów lokalnych i klasycznych, ale też eksperymentujących z nowymi sposobami odtwarzania rzeczywistości. Worobejczyk wystawiał swoje prace w towarzystwie Brunona Schulza, oglądał prezentacje prac kubisty Witolda Kajruksztisa, Władysława Strzemińskiego, Mieczysława Szczuki czy Teresy Żarnowerówny na słynnej Wystawie Nowej Sztuki w 1923 roku ¹⁰.

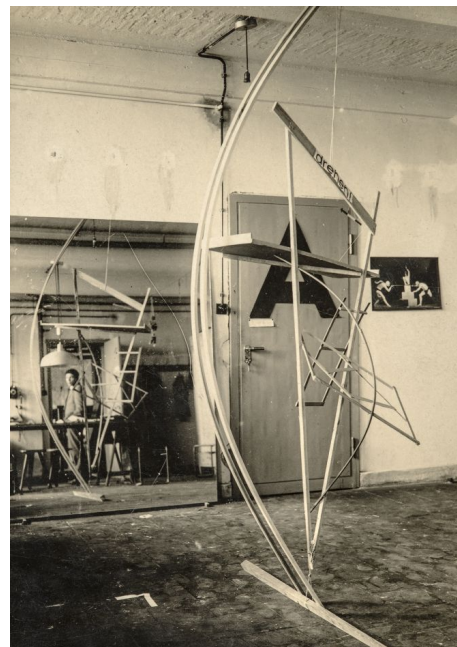
Wszystko to, jak również prace artysty z tego okresu, pozwala sądzić, że do szkoły Bauhausu pojechał przygotowany, ze znajomością zarówno historii sztuki, jak i technik fotograficznych, oraz zaznajomiony z nowymi prądami artystycznymi. Anke Blümm

ustaliła, że niemal wszyscy studenci Bauhausu identyfikujący się jako Polacy byli pochodzenia żydowskiego¹¹; przynajmniej pięciu spośród 29 z nich pochodziło z Wilna, a kilku innych kształciło się w tamtejszych szkołach¹². Z Wilnem poza Worobejczykiem związani byli między innymi Moshe Bahelfer, Isaak Butkow, Natan Borowski i Shlomo Bernstein. Zbadania wymaga to, czy znali się przed przyjazdem do Niemiec i czy wspólnota korzeni wpływała na łączące ich relacje w szkole i po jej zakończeniu. Dziesięciu żydowskich uczniów Bauhausu wyemigrowało do Izraela, a czterech przetrwało wojnę we Francji¹³.

Nie bez znaczenia w odbiorze wczesnych fotografii Worobejczyka jest również pominięty na wystawie kontekst ekonomiczny. Stopniowo rozwijający się biznes, poprawiający sytuację materialną rodziny, co miało odbicie w zmianie adresów na coraz lepsze dzielnice, pozwalał rodzicom finansować wykształcenie syna, w tym studia w Niemczech i Francji, co nie było przywilejem każdego żydowskiego adepta sztuk pięknych. Wspierał go również mieszkający w Ameryce brat ojca. Warto podkreślić, że to właśnie ojciec zdecydował



Moi Ver, *Autoportret*, 1928, wł. Galerie Berinson, Berlin © Yossi Raviv-Moi Ver Archive



Moi Ver, *Autoportret*, Bauhaus, 1929 / *Kominy Paryża*, 1931 © Yossi Raviv-Moi Ver Archive

o wyjeździe, aby ochronić syna przed służbą wojskową, i to on wybrał Dessau, bliższe Wilna niż Paryż i gwarantujące według niego lepsze wykształcenie. Wsparciu dla aspiracji Moszego towarzyszyło tradycyjne wychowanie w hebrajskim gimnazjum, wśród syjonistycznych, ale i antykomunistycznych idei, co łączyło się z otwartością społeczną rodziców właściwą dla liberalnej wileńskiej klasy średniej; znajdowała ona wyraz w głębokiej asymilacji oraz akceptacji dla artystycznych ambicji syna. Ruch syjonistyczny, którego główną ideą było dążenie do stworzenia przez Żydów własnego państwa, był wewnętrznie podzielony, zarówno pod względem ideologii, jak i konkretów związanych z zakresem i organizacją projektu państwowości¹⁴. W Wilnie, gdzie pod koniec XIX wieku około 40 procent mieszkańców stanowili Żydzi, rozwijał się on w warunkach ostrej kontry ideowej wobec socjalistycznego ruchu skupionego wokół partii Bund. Ważnym punktem odniesienia w procesie formacji osobowości Worobejczyka będzie również powstała w 1925 roku organizacja Yidisher Visnshaftlekher Institut (YIVO), której czwarta sekcja, zajmująca się studiowaniem języka, literatury i folkloru, działała w Wilnie¹⁵. Osobowość i poglądy młodego artysty ukształtowały się w atmosferze tego miasta, co będzie widoczne w jego życiowych decyzjach i twórczości. W Dessau pod wpływem takich twórców jak Josef Albers, László Moholy-Nagy czy Wassily Kandinsky Worobejczyk mógł natomiast w pełni wykorzystać swoje artystyczne intuicje, następnie Paryż i tamtejsze artystyczne środowisko pozwoliły mu dojrzeć, ale to Wilno zasadniczo go ukształtowało.

Na wystawie mogliśmy oglądać oryginalne fotografie powstałe w tym okresie, a także ich współczesne reprodukcje cyfrowe, projekty i reklamy książek.

Szczególnie ciekawy jest projekt nieopublikowanej książki *Ci-contre* oraz jej rekonstrukcja. 43 plansze ze 110 fotografiami, ze względu na konserwatorskich prezentowane na wystawie w dwóch transzach, powstały najpóźniej w pierwszej połowie 1931 roku. Kuratorzy stwierdzili, że seria jest syntezą fotografii awangardowej lat 30.

oraz wizualnym poematem o świecie widzianym okiem nowoczesnej kamery. Istota awangardowości tego projektu leży jednak nie tylko w odwadze kompozycyjnej obrazów, w których Worobejczyk zastosował najbardziej charakterystyczne dla swoich prac z tego okresu rozwiązania: zbliżenia, ciasne kadry, ukosy, przyjęcie perspektywy żabiej albo z lotu ptaka. To, co uderza przede wszystkim, to odważne, zaskakujące zestawienia dwóch, niekiedy trzech lub rzadziej czterech obrazów w obrębie jednej planszy. Przywołuje to na myśl na pewno znany fotografowi album *Wojna wojnie* Ernsta Friedricha¹⁶, ale także znacznie późniejsze książki, w których dominuje technika montażu zderzająca ze sobą pozornie kontrastujące obrazy i teksty, jak chociażby *Kriegsfibel* Bertolta Brechta¹⁷. Znajdziemy tu podobną strategię dekompozycji i poszerzania znaczeń poprzez zestawianie ze sobą obrazów pozornie zupełnie niezwiązanych, a nawet znaczeniowo i wizualnie kontrastujących. To wrażenie wpisywania się *Ci-contre* w niemiecką tradycję fotograficznych książek opartych na montażu wzmacnia lektura rekonstrukcji zaginionej książki, której podjął się Worobejczyk w latach 40. już



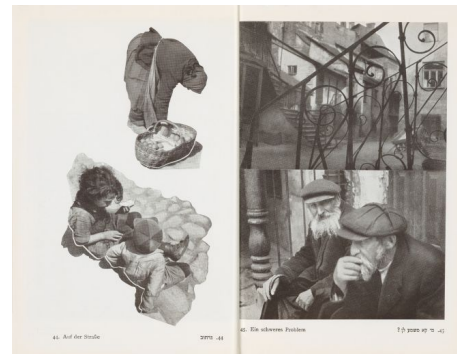
Moi Ver, okładka książki *Ci-contre*, 1931, wł. Centre Pompidou MNAM, © Ann und Jürgen Wilde, Zülpich

w Palestynie, gdzie plansze opatrzył niemieckojęzycznymi podpisami-hasłami naprowadzającymi na idee kryjące się za kompozycjami.

Z recenzenckiego obowiązku, ale również z perspektywy praktykującej muzealniczki chciałabym podkreślić edukacyjny aspekt rozbudowanych podpisów pod obiektami. Nie jest to częsta praktyka, a jakże cenna. Odwiedzający mógł się dzięki temu dowiedzieć, jakie były podstawy alfabetu fotografii nowoczesnej, co czyni zdjęcie awangardowym, czym jest fotomontaż, fotogram oraz czym różni się fotokolaż pozytywowo od negatywowego. Terminologia jest tutaj nie tylko narzędziem, lecz także kluczem do pełnego odczytania form i znaczeń.

Erec Israel

Jako historyczce sztuki najwięcej przyjemności sprawiło mi oglądanie awangardowych fotografii z młodości Worobejczyka, jednak najciekawsze wydały mi się dokumenty wizualne dotyczące życia Warszawy i kibuców powstających w Polsce w latach poprzedzających wybuch drugiej wojny światowej. Było ich ponad dwieście, a największy mieścił się na Grochowie, kilkaset metrów od budynku, w którym mieszkam. Te ważne dla kulturowej historii Polski miejsca zostały zupełnie wymazane z pejzażu i świadomości dzisiejszych mieszkańców, co jest bez wątpienia wynikiem rozbudowy miast i ich infrastruktury, ale również świadomym działaniem władz komunistycznych, od lat 50. XX wieku konsekwentnie usuwających narrację żydowską z edukacji, polityki i kultury¹⁸; apogeum tej polityki była fala antysemityzmu, która doprowadziła do wydarzeń Marca 1968 roku, oraz jego późniejsze konsekwencje. Dopiero teraz inicjuje się działania



Książka *Ein Ghetto im Osten-Wilna. 65 Bilder von M. Vorobeichic* wyd. Orell Füssli, 1931 © Yossi Raviv-Moi Ver Archive

mające na celu przywrócenie pamięci o tych miejscach, realizowane jako projekty badawcze i artystyczne¹⁹. Haszchar na Grochowie powstał już w 1919 roku. Przed wojną mieszało i pracowało tam ponad dwieście osób. W najważniejszym okresie działalności kibuców Worobejczyk mieszkał głównie w Republice Weimarskiej, Francji i Palestynie, jednak często przyjeżdżał do Polski i fotografował rozwój tutejszego ruchu syjonistycznego. Choć historia polskich haszcharów została niedawno dość dobrze opracowana²⁰, dokumentacja stworzona przez Moï Vera na zamówienie syjonistycznej organizacji młodzieżowej He-Chaluc dopełnia wizualnie pamięć o tamtej historii.

Artysta odwiedził prawie dwadzieścia kibuców i zrobił ponad pięćset zdjęć, tworząc spójny obraz tych działających na zasadzie kolektywu komun i centrów szkoleniowych, przygotowujących swoich członków do wyjazdu do Palestyny. Fotografie Worobejczyka opowiadają o biedzie warszawskich Żydów w latach 30., ale również o zaangażowaniu żydowskiej młodzieży i nadziei na zbudowanie własnego państwa. Życie w haszcharach nie było łatwe, nie tylko przez ciężką codzienną pracę i długie oczekiwanie na pozwolenie na wyjazd do Palestyny, lecz także przez trudne relacje z sąsiadami, wzmagający się w latach 30. antysemityzm i ataki endeckich bojówek. Na fotografiach Moï Vera widzimy jednak wyłącznie energię tamtych miejsc, współdziałanie i wspólnotowość, dokumentowane zarówno podczas pracy i szkoleń militarnych, jak i w trakcie wspólnych posiłków czy



Moi Ver, makieta portfolio Polin, l. 70.
Fotografie l. 30 © Yossi Raviv-Moi Ver
Archive / Młodzi syjoniści na obozie nad
jeziorem Narocz, 1931 © Yossi Raviv-Moi
Ver Archive

zabaw. Ta bliskość odczuwalna była również dla samych mieszkańców kibucu. Ben Zion Grodzieński w swoich wspomnieniach pisał o braterstwie wybranych, jedności krwi i duszy²¹. Jest 1937 rok, wszystko jest jeszcze możliwe. Powstałe wtedy odbitki staną się ilustracjami dla wielu pisanych równolegle książek i artykułów opisujących fenomen polskich kibuców, choć najczęściej nie podawano nazwiska fotografa. Na wystawie zaprezentowano zarówno oryginalne zdjęcia, jak i przykłady ich wykorzystania w druku, niekiedy w postaci tak popularnych w prasie ilustrowanej lat 30. kolaży, a także fragmenty projektu książki, jaką Moï Ver planował stworzyć z wykonanych wtedy prac. To kolejny przykład jego politycznego i społecznego zaangażowania, do którego realizacji wykorzystywał posiadane narzędzia – kamerę i nowoczesny alfabet wizualnych form.

Worobejczyk, już jako Moshe Raviv, zrealizował także projekt dokumentacyjny w Palestynie, gdzie przyjechał po raz pierwszy w 1932 roku jako wysłannik agencji fotograficznej Photo Globe. W 1934 roku artysta wyemigrował do Palestyny i niemal całkowicie oddał swój talent i umiejętności w służbę wspólnoty, z której ukształtuje się państwo żydowskie. Pozostając blisko ruchu syjonistycznego, pracował dla organizacji takich jak Keren Kayemeth Lelsrael (Żydowski Fundusz Narodowy), Keren Hayesod czy Agencja Żydowska. Wykonywał zlecenia również dla związku zawodowego Histadrut, do którego zbliżył się poprzez Berla Katznelsona, bliskiego znajomego jeszcze z Wilna, teraz redaktora naczelnego głównego pisma Histadrutu „Davair”.



Moï Ver, *Palestyna*, 1937 © Yossi Raviv-Moï Ver Archive

Dokumentował kibuce, często porzucając awangardową estetykę na rzecz klasycznych obrazów mających w obiektywizującej konwencji przedstawić tamtejszą rzeczywistość. Ważnym czynnikiem była również recepcja estetyki socrealizmu w Palestynie. Dopiero w kompozycjach wykonanych na potrzeby publikacji propagandowych wraca do metody kolażowej, wykorzystując eksplorowany wcześniej potencjał montażu. Na powstałych wtedy kadrach zobaczymy jednak bardzo jednostronną wizję Palestyny, wynikającą wprost z idei syjonistów – puste tereny czekające na osiedleńców, funkcjonalna architektura, szczęśliwi ludzie, płodna ziemia i obfite plony; fotografowie działający na zamówienie ruchu często przyjmowali taką perspektywę²². Jedynie wszechobecne wieże strażnicze mogą świadczyć o napiętej sytuacji w Palestynie, gdzie osadnictwu Żydów towarzyszyć będzie wojna i masowe wysiedlenia oraz czystka etniczna Arabów pod koniec lat 40. Ten okres dokumentowany był przez fotografów działających na zlecenie izraelskiego rządu, między innymi Yehudę Eisenstarką, Davida Eldana, Hugo Mendelsona, Beno Rothenberga czy Zakiego Zaaroura. Ich prace pokazują już zupełnie inną rzeczywistość naznaczoną militarną kontrolą i przemocą, ilustrują mechanizmy subordynacji, deportacje i destrukcję lokalnej architektury²³.

Daleką konsekwencją tamtych zdarzeń i decyzji jest katastrofa humanitarna, która dziś rozgrywa się na terenie Izraela i Palestyny²⁴. Wojna nierównych szans, walka strategicznie przegrana dla obu stron, w której to Izraelczycy są agresorami, bombardując odciętą militarnym kordonem Palestynę²⁵. Oczywiście osoby przygotowujące wystawę nie mogły przewidzieć, że w czasie jej trwania Hamas zaatakuje Izrael, a w odpowiedzi będą miały miejsce bezprecedensowe zniszczenia ziem i dokonywane przez izraelskie wojska mordy Palestyńczyków, jednak patrząc na te fotografie, trudno się oprzeć wrażeniu, że dzisiejsze wydarzenia są kontynuacją

rozgrywających się wtedy procesów²⁶ .

Muzeum Warszawy potrafiło zareagować na tę skomplikowaną i niezwykle trudną sytuację, czego dowodem są zorganizowane prowadzenia i dyskusje, których tematyka nie tylko nie uciekała od aktualnej sytuacji w Palestynie, ale odważnie podejmowała się niełatwej lektury politycznej i historycznej obrazów Moshego Raviva. Z perspektywy Paryża fotografie warszawskich Żydów i kibuców z lat 30. XX wieku oraz zdjęcia osadników w Palestynie mogą wydawać się odległe, jednak dla Warszawy, z jej trudną historią wojenną – historią getta, antysemityzmu, masowych wywózek i mordów w obozach zagłady, historią do dziś wyczuwalną w strukturze społecznej, ale też widoczną w tkance miejskiej – są to tematy dotykające wciąż otwartych ran. Zaproszenie do rozmów Anny Duńczyk-Szulc, Konstantego Geberta, Piotra Rypsona, Dominiki Blachnickiej-Ciacek, Marka Matusiaka czy Joanny Degler wyniosło wystawę na inny poziom, czyniąc z niej uczestniczkę nie tylko rozmowy o przedwojennej Warszawie, w której Żydzi stanowili około jednej trzeciej mieszkańców, i o pamiętaniu Zagłady, ale również dyskusji dotyczącej naszej społecznej odpowiedzialności oraz reakcji na aktualne wydarzenia – działania zbrojne Izraela w Strefie Gazy, gehennę palestyńskich cywili, a także migracje w ucieczce przed wojną, biedą czy zmianami klimatu. Nie możemy zmienić biegu historii, ale możemy zająć stanowisko wobec problemów współczesnego świata – wiele wątków jest bowiem częścią lub konsekwencją procesów dokumentowanych przez Worobejczyka.

Na wystawie pokazano również powstałe w latach 40. plakaty propagandowe prezentujące zasiedlanie Palestyny przez Żydów. Odnajdziemy w nich estetykę bliską tej bauhausowskiej – proste formy, kontrastowe kolory, mocne akcenty²⁷. Realizując te projekty, pokazane tutaj w formie zarówno szkiców czy modeli, jak i gotowych druków, a także formalnych analogii do ówczesnych fotografii, Moshe Raviv konsekwentnie popierał podstawowe idee ruchu syjonistycznego, w których został wychowany i które towarzyszyły mu przez całe życie – należało do nich również zasiedlenie Palestyny przez Żydów. Zaangażowanie polityczne jego, ale i wielu innych artystów wzmacniała coraz trudniejsza sytuacja w przedwojennej Europie, pogłębiający się antysemityzm, a potem tragiczne wydarzenia drugiej wojny światowej, pogromy i Holocaust. Wojna w drastyczny sposób zmieniła kontekst powstania i rozwoju Izraela.

Znamienne jest, że pod koniec życia Raviv wraca do malarstwa, od którego zaczął swoją karierę artysty. Kuratorki wystawy nie dały odpowiedzi ani nie postawiły hipotezy, co było przyczyną tej wolty; tłumaczyły jedynie, że osiadł w opustoszałym w wyniku wysiedleń Palestyńczyków w czasie wojny 1948 roku miasteczku Safed, gdzie z woli rządu powstała artystyczna kolonia. W malarstwie, które według tekstu kuratorskiego „czerpało z kabały, pism mistycznych, chasydyzmu i folkloru żydowskiego”, odnalazł być może antidotum na traumę dwóch wojen, które przyszło mu przeżyć. Pierwsza z nich pochłonęła większość jego rodziny, w tym rodziców. Z Zagłady ocalały jedynie siostra i jej



Moi Ver, Plakat Mapai, 1935 / Plakat Mapai, 1945 / Plakat Histadrut 1941 © Yossi Raviv-Moi Ver Archive

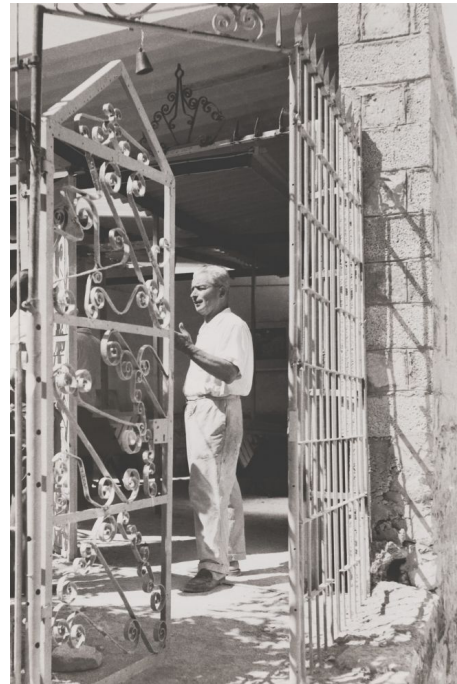
dwoje dzieci, a także pierwsza żona Worobejczyka Rozalia, która wraz z córką nie otrzymała wizy do Palestyny i nie mogła opuścić Warszawy przed wybuchem wojny. Początkowo mieszkała w getcie, potem ukrywała się po aryjskiej stronie, by uciec z miasta w 1944 roku i żyć w skrajnej biedzie aż do wyjazdu do rodzącego się Izraela i do męża, który już wtedy był związany z inną kobietą. To historia wielu Żydowskich rodzin. Ta druga wojna, zapewne dokumentowana przez Raviva działającego w serwisie informacyjnym Histadrutu, przyniosła być może rozczarowanie skalą przemocy, jaka prowadziła do powstania Izraela, a na pewno wywołała kolejną traumę. Być może dlatego porzucił aparat fotograficzny, ale również działalność polityczną, i poświęcił się, aż do śmierci, malarstwu, rysunkowi i grafice. Wpływ na tę decyzję niewątpliwie miało też zainteresowanie duchowością żydowską, kabałą i tradycją halachiczną, na co może wskazywać wyrażona w 1964 roku opinia, zgodnie z którą „przygotowanie [aparatu] powoduje utratę części duszy rzeczy”²⁸.

Europejska kariera w młodości, emigracja i osiedlenie się w Palestynie, liczne zmiany pseudonimów i nazwiska, ale także atmosfera i dzieje powojennej Polski z jej historią antysemitycznej przemocy sprawiły, że Mosze Worobejczyk nie zaistniał ani w polskiej historii sztuki czy fotografii, ani w świadomości badaczy i historyków. Był to z resztą los wielu twórców o podobnym rodowodzie i życiorysie, chociażby Naftalego Avnona, Liselotte Grschebiny czy Tima Gidala. Wystawa zorganizowana przez Centre Pompidou i Muzeum Warszawy we współpracy z Muzeum Sztuki w Tel Awiwie przekazała polskim odbiorcom wiedzę o tym artyście, a Warszawie oddała wielkie, ważne świadectwo wizualne, które powinno na stałe wejść do obiegu wystawienniczego i naukowego, ale przede wszystkim do świadomości mieszkańców dzisiejszej Polski, na których ciąży odpowiedzialność za trwanie pamięci o historii tutejszych Żydów, dokonanej na nich mordzie i wymuszonej powojenną

antysemicką polityką emigracji.

Europejska kariera w młodości, emigracja i osiedlenie się w Palestynie, liczne zmiany pseudonimów i nazwiska, ale także atmosfera i dzieje powojennej Polski z jej historią antysemickiej przemocy sprawiły, że Mosze Worobejczyk nie zaistniał ani w polskiej historii sztuki czy fotografii, ani w świadomości badaczy i historyków. Był to z resztą los wielu twórców o podobnym rodowodzie i życiorysie, chociażby Naftalego Avnona, Liselotte Grschebiny czy Tima Gidala. Wystawa

zorganizowana przez Centre Pompidou i Muzeum Warszawy we współpracy z Muzeum Sztuki w Tel Awiwie przekazała polskim odbiorcom wiedzę o tym artyście, a Warszawie oddała wielkie, ważne świadectwo wizualne, które powinno na stałe wejść do obiegu wystawienniczego i naukowego, ale przede wszystkim do świadomości mieszkańców dzisiejszej Polski, na których ciąży odpowiedzialność za trwanie pamięci o historii tutejszych Żydów, dokonany na nich mordzie i wymuszonej powojenną antysemicką polityką emigracji.



Moi Ver (Moshe Raviv) przed swoim studium-galerią w Safed, l. 50. XX w. © Yossi Raviv-Moi Ver Archive

- 1 Kolekcja dostępna jest online:
<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/cR4Krg>, dostęp 18 marca 2024.
- 2 Realizacja trzeciej odsłony, zaplanowanej od 10 marca do 13 lipca 2024 roku w Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie, nie była możliwa z powodu toczącej się wojny.

- 3 Jerzy Tomaszewski, *Mojżesz Worobejczyk, zapomniana karta historii fotografii*, „Fotografia” 1988, t. 49–50, nr 3–4, s. 9–11.
- 4 Por. Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000; Magdalena Tarnowska, *Artyści żydowscy w Warszawie 1939–1945*, DiG, Warszawa 2015; Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *Katalog dzieł artystów polskich i żydowskich z Polski w muzeach Izraela*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN – Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2017.
- 5 Na przykład zaprezentowane na wystawie jako nowe ustalenia informacje o przynależności Worobejczyka do ruchu Młode Wilno i działalności w ramach Żydowskiego Instytutu Naukowego YIVO zostały wcześniej opublikowane w pracy Cecile E. Kuznitz *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, Cambridge University Press, New York 2014.
- 6 Mindaugas Kvietkauskas, *From Shulhoyf to Montparnasse: cultural collage in Moshé Vorobeichic’s photography book “The Ghetto lane in Wilna” (1931)*, „Colloquia” 2021, nr 48, s. 170.
- 7 Był studentem Bauhausu w Dessau od kwietnia 1927 do marca 1929 roku. Por. <https://bauhaus.community/person/1240>, dostęp 18 marca 2024.
- 8 Tę relację dobrze zobrazowała Rose-Carol Washton Long, analizując wydaną w 1931 roku książkę fotograficzną Worobejczyka *Ein Ghetto im Osten: Wilna* w szkicu: *Modernity as Anti-Nostalgia. The Photographic Books of Tim Gidal and Moshe Vorobeichic and the Eastern European Shtetl*, „Ars Judaica” 2011, nr 7, s. 67–82.
- 9 Moshé Vorobeichic, *The Ghetto lane in Wilna / Rehov ha-Yehudim be-Vilna*, Zurich–Leipzig 1931. Reprint: Wilno 2019.
- 10 Na temat działalności środowiska artystycznego w Wilnie, w tym wystaw awangardowych pokazywanych w okresie studiów Worobejczyka, zob. Józef Poklewski, *Wileńskie wystawy artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35, s. 18–30; tegoż: *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1994.
- 11 Anke Blümm, *Polscy studenci w Bauhausie? Zarys*, w: *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*, red. M. Leyko, Muzeum Sztuki w Łodzi – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021, s. 143, 153.

- 12 Ibidem, s. 163.
- 13 Ibidem, s. 157.
- 14 Por. Ezra Mendelsohn, *Zionism in Poland. The Formative Years 1915–1926*, Yale University Press, New Haven 1981; Gil Troy, *The Zionist Idea. Visions for the Jewish Homeland – Then, Now, Tomorrow*, Jewish Publication Society, Philadelphia 2018.
- 15 Worobejczyk ściśle współpracował z wileńskim YIVO. Zob. Carol Zamel, *Looking Jewish. Visual Culture & Modern Diaspora*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2015, s. 42–45; Marina Dmitrieva, *Die Wilna-Fotocollagen von Moshe Vorobeichic*, w: *Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa. Wilna 1918–1939*, red. M. Dmitrieva, H. Petersen, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2004, s. 69–84.
- 16 Marta Maliszewska, „Całe to «bohaterstwo» jest kłamstwem. Rzeczywistość jest horrorem” – „Wojna wojnie” Ernsta Friedricha jako montaż, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 19; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/20-odmuzealnienie/wojna-wojnie-ernsta-friedricha-jako-montaz>, dostęp 20 grudnia 2023.
- 17 Przeanalizowany w pracy Georges’a Didi-Hubermana *Strategie obrazów: oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Warszawa–Kraków 2011 (oryg. *L’œil de l’histoire*, t. 1: *Quand des images prennent position*, Paradoxe, Paris 2009).
- 18 Por. Bożena Szaynok, *Komuniści w Polsce (PPR/PZPR) wobec ludności żydowskiej (1945–1953)*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2004, t. 6, nr 2, s. 185–203.
- 19 Upamiętnienie kibucu Grochów było tematem konkursu zorganizowanego przez Fundację Witryna pod koniec 2023 roku; zaproszeni do niego zostali Oskar Dawicki, Nicolas Groszpiere i Olga Mokrzycka-Groszpiere, Diana Lelonek, Angelika Markul, Jakub Szczęsny i Artur Żmijewski. Jury wybrało do realizacji w 2024 roku koncepcję pracy *Trzcinowisko* Diany Lelonek. Zob. <https://asp.waw.pl/dr-diana-lelonek-zwyciezczynia-konkursu-na-upamietnienie-kibucu-grochow/>, dostęp 18 marca 2024.
- 20 Maria Cieśla, *Kibuc Grochów*, Stowarzyszenie im. Szymona An-skiego, Warszawa 2013; Nawojka Nauer, Emilia Durka, Justyna Kozłowska, Natalia Madejczyk, Ewa Piwnicka, Małgorzata Waszczuk, *Upamiętnienie kibucu Grochów. Konteksty, opinie, możliwości*, praca dyplomowa, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej i Akademii Sztuk Pięknych 2019, http://www.anski.org/uploads/praca_dyplomowa.pdf, dostęp 22 grudnia 2023.
- 21 Ben Zion, *Orhot*, red. M. Krone, Warszawa 1938 s. 123, cyt za: Aryei Fishman, *Judaism and Collective Life. Self and community in the religious kibbutz*, Routledge,

London–New York 2002, s. 74.

- 22 Większość korpusu wizualnego Palestyny w pierwszej połowie XX wieku jest autorstwa fotografów działających na zlecenie rządu brytyjskiego oraz innych przybyłych z Europy, przyjmujących perspektywę kolonialną czy orientalną i zainteresowanych przede wszystkim miejscami biblijnymi; por. *Imaging and Imagining Palestine. Photography, Modernity and the Biblical Lens, 1918–1948*, red. K. Sanchez Summerer, S. Zananiri, Brill, Leiden–Boston 2021; Issam Nassar, 'Biblification' in the Service of Colonialism: *Jerusalem in Nineteenth-century Photography*, „Third Text” 2006, t. 374, nr 20, s. 317–326. Ich tematyka, sposób fotografowania i estetyka różnią się od powstającej od 1890 roku dokumentacji na potrzeby ruchu syjonistycznego; por. Vivienne Silver–Brody, *Documentors of the Dream: Pioneer Jewish Photographers in the Land of Israel 1890–1933*, University of Nebraska Press, Jerusalem–Philadelphia 1999; Rotem Rozental, *Pre-state Photographic Archives and the Zionist movement*, Routledge, New York 2023. Trzecią grupą fotografującą te tereny byli lokalni twórcy dokumentujący głównie życie społeczne, por. Issam Nassar, *Familial Snapshot Representing Palestine in the Work of the First Local Photographers*, „History and Memory” 2005, t. 18, nr 2, s. 139–155; Issam Nassar, Stephen Sheehi, Sali Tamari, *Camera Palaestina, Photography and Displaced Histories of Palestine*, University of California Press, Oakland 2022.
- 23 Por. Ariella Azoulay, *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947–1950*, Pluto Press, London 2011.
- 24 Dzieje konfliktu mają bogatą literaturę, po polsku między innymi: Daniel Bar–Tal, *Złudzenia niszczące życie*, Scholar, Warszawa 2023; Konstanty Gebert, *Pokój z widokiem na wojnę: historia Izraela*, Agora, Warszawa 2023; Karolina Zielińska, *Palestyńskie wyzwania Izraela: tożsamość państwa, kryzys przywództwa i „nowy” Bliski Wschód*, Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2021.
- 25 Daniel Bar–Tal na określenie tej skomplikowanej sytuacji stworzył teorię „nierozwiązywalnych konfliktów” – długotrwałych, brutalnych, totalnych i centralnych. Ich zinstytucjonalizowanie poprzez politykę i infrastrukturę socjopsychopatologiczną prowadzi do wytworzenia się kultury konfliktu będącej główną przeszkodą przy poszukiwaniu pokojowego rozwiązania. Por. Daniel Bar–Tal, *Podstawy kulturowe i dynamika nierozwiązywalnych konfliktów: podejście socjopsychopatologiczne*, „Psychologia Społeczna” 2013, t. 8, nr 1 (24), s. 7–21.
- 26 Dotyczy to również procesu wysiedlania Palestyńczyków z wykorzystaniem prawa i urzędniczych wybiegów, pogłębiającego podziały i zmieniającego strukturę społeczną oraz topografię kraju. Por. Raja Shehadeh, *Palestyńskie wędrówki*.

Zapiski o znikającym krajobrazie, Karakter, Kraków 2014.

- 27 W związku z tym, że dużą część studentów Bauhausu stanowili Żydzi, a wielu z nich emigrowało przed i w czasie wojny do Palestyny, ich wpływ na estetykę tamtejszej architektury i sztuki był niezwykle istotny, co zostało dość dobrze przebadane, szczególnie w zakresie architektury. Zob. między innymi: Nahoum Cohen, *Bauhaus Tel Aviv. An Architectural Guide*, Batsford 2001; Adi Shamir, *Bauhaus Style. The Architecture of Hebrew Labour in British Mandate Tel Aviv, Palestine*, University of California, Berkeley 2008; Abdel Aziz Jawabrah, Quasem Jawabrah, Amjad Jarada, Usama Badawy, *The influence of Bauhaus Architecture, Ramallah as Case Study – West Bank Palestine*, „International Journal of Science and Research” 2018, t. 9, nr 5, s. 1085–1090; Ines Sonder, „I have ‘change color’ from job to job, and people have always believed in me”: *Bauhäusler and Architect Selman Salmanagić in Palestine (1934–1938)*, w: *Dust and data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*, red. I. Weizman, Spector Books, Leipzig 2019, s. 454–473.
- 28 Julie Jones, Karolina Ziębińska-Lewandowska, *Moï Ver*, Centre Pompidou, Paris 2023, s. 155.

