

SATYRA MIECZYSŁAWA BERMANA

ZACHĘTA
Państwowa Galeria Sztuki
Dział Dokumentacji
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3
tel. 827-58-54, fax 827-66-03

CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

SATYRA

MIECZYŚŁAWA BERMANA

MAJ 1966

WARSZAWA „ZACHĘTA” PL. MAŁACHOWSKIEGO 3

Sztuka Mieczysława Bermana działającego od blisko 40 lat w zakresie fotomontażu, plakatu i innych dziedzin tak zwanej, nie w każdym wypadku całkowicie słusznie, grafiki użytkowej jest wprawdzie na naszym terenie zjawiskiem wyjątkowym, na tyle jednak znanym, że nie wymaga obszerniejszej prezentacji. Widzieliśmy w Warszawie dwie wystawy indywidualne artysty, notowaliśmy jego udział w różnych wystawach okolicznościowych i wystawach satyry — krajowych i zagranicznych; jego fotomontaże dobrze reprezentowały sztukę polską odrębnymi wartościami w takich ekspozycjach międzynarodowych, jak „Arte e Resistenza in Europa” w Bolonii i Turynie, czy „Engagierte Kunst” w Linzu.

Wiele też o Bermanie pisano w kraju i za granicą, szczególnie z okazji bieżących wystaw, z różnych zresztą pozycji oceniając tę twórczość żarliwą i bezkompromisową, tak jednoznacznie zaangażowaną w obronę ludzkiego bytu i godności przed widmem wojny i faszyzmu, przed okrucieństwami systemu kapitalistycznego. Podkreślano zgodnie rzadką jedność życiorysu i twórczości artysty od wczesnej młodości związanego z ruchem lewicowym, zamykającego swe pasje polityczne w sztuce, która piętnuje i ostrzega, bywa krzykiem rozpacz i głosem rozsądku, działa grozą i patosem, czasem porusza okrutnym żartem czy gorzką ironią. Całość dorobku Bermana w dziedzinie fotomontażu przypomniał w roku 1964 monograficzny album starannie wydany przez Wydawnictwo Artystyczno Graficzne, opatrzony trafną charakterystyką pióra Ignacego Witza.

Kiedy w roku 1948 znakomity prozaik własną twórczością protestujący przeciw ahumanistycznemu estetyzmowi, Tadeusz Borowski, prezentował fotomontaże Mieczysława Bermana w warszawskim Klubie Młodych Artystów i Naukowców, wystawa była dla niego argumentem przeciw „sztuce neutralnej, wyższej ponad ludzkie konflikty”, była wyrazem nowej wówczas w naszym środowisku koncepcji traktującej „dzieło sztuki jako

pewną postać ideologii”, bez odbierania mu wszakże jego wartości formalnych. Usprawiedliwiając swój głos niefachowca szerszą niż czysto artystyczna problematyką pisał, że „plansze Bermiana nie są tylko obiektem z pogranicza malarstwa i fotografii, nie są malarstwem w tym sensie, co martwa natura z złotym dzbankiem ani fotografią w rozumieniu nastrojowych zdjęć (...) Sztuka Mieczysława Bermiana jest sztuką agresywną (...), jest tym, czym publicystyka w literaturze. Jeśli nagłym ustawieniem obrazów, trafną metaforą malarską, plastycznym komentarzem dopomoże człowiekowi zrozumieć istotę faszyzmu, umocni w nim nienawiść do niemieckiej przemocy (...) — to zadanie tej sztuki będzie spełnione, choć odwet artysty wzięty na zbrodni faszystowskiej jest przecież niezmiernie nikły w porównaniu z ogromem tej zbrodni.”

Wystawa zorganizowana w 1961 roku miała charakter retrospektywny obejmując większy, blisko 30-letni, okres działalności artysty i gromadząc prace bardziej zróżnicowane tematycznie i formalnie. Ten jej charakter dał powód autorowi obszernego wstępu katalogowego, Stefanowi Morawskiemu, nie tylko do rozważań nad wartościami politycznego zaangażowania artysty ale skłonił do gruntownego studium na temat roli i znaczenia fotomontażu w rozwoju współczesnej sztuki, do określenia w kategoriach artystycznych genezy i rodzaju plastycznej publicystyki Bermiana. Wystawa wywołała duże zainteresowanie i szeroki oddźwięk w prasie, choć interpretacja zagadnienia ulegała często spłyceciu i niewłaściwej kwalifikacji. Już Borowski aprobując funkcję ideologiczną fotomontażu zastanawiał się, czy jest on dziełem sztuki „w tym samym stopniu co np. rysunek czy etiuda muzyczna”, a po piętnastu blisko latach odezwały się głosy sprowadzające działalność laureata Nagrody Państwowej za twórczość w dziedzinie karykatury politycznej do rzędu działalności czysto użytkowej, będącej wizualnym uzupełnieniem tekstu prasowego, odpowiedzią na doraźne potrzeby

chwili. Te same głosy potraktowały wymowę fotomontażu jako jednoznaczną z działaniem plakatu, a samemu gatunkowi odmówiły dalszych możliwości rozwojowych uważając je za wyczerpane. A przecież sztuka Mieczysława Bermiana jest niewątpliwie czymś więcej niż „przesadne, ośmieszające uwydatnienie i wyolbrzymienie charakterystycznych cech postaci, przedmiotów lub wydarzeń” (patrz *Wielka Encyklopedia Powszechna* — „Karykatura”) czy nawet niż bardziej rozbudowana literacko satyra, a jego fotomontaże swoją formą artystyczną przekraczają z pewnością bezpośrednią i jednorazową użytkowość skrótu plakatowego.

Wypadnie tu przypomnieć, że fotomontaż — mimo iż operuje elementami realnego wyglądu przedmiotów, niefałszowanymi dokumentami rzeczywistości — daleki jest od naturalistycznej bierności dzięki specyfice techniki pozwalającej na operowanie nieoczekiwanymi zestawieniami rzeczy, różnicą skali, jednoczesnością zjawisk odległych w czasie i przestrzeni. Metaforyczna forma wypowiedzi implikuje syntezę myśli, pozwala na skrótowe, skondensowane ujęcie idei o zasięgu ogólniejszym, która to cecha różni fotomontaż zasadniczo od okolicznościowej, najczęściej rysunkowej, karykatury dziennikarskiej. Nie jest rzeczą przypadku, że ten gatunek twórczości nie mieszczący się w ramach tradycyjnych podziałów związany był swymi początkami właśnie z okresem najwyższego fermentu wokół poczynań europejskiej awangardy w latach bliskich I wojnie światowej.

Fotomontażem posługiwali się zarówno dadaiści jak i konstruktywiści spod znaku Bauhausu, których twórcze poszukiwania zapłodniły późniejszy fotomontaż reklamowy i polityczny. Polscy artyści zgrupowani wokół „Bloku” nie pogardzali również tym rodzajem eksperymentu bogatego w nowe, bardziej precyzyjne możliwości penetracji świata i zjawisk zachodzących

w życiu współczesnym. Mieczysław Szczuka określając fotomontaż nazwał go „najbardziej skondensowaną formą poezji”, „poezjoplastyką”, „nowoczesną epopeą”. Nie był w tej definicji daleki od ówczesnego awangardowego ujęcia poezji, którą Julian Przyboś określał jako „jedność wizji skondensowanej w maksimum aluzji wyobrażeniowych i minimum słów”.

W oparciu więc o najbardziej nowoczesne środki wyrazu wykształcił się styl fotomontażu Bermana, rozwijając się po linii, jaką wyznaczył temu gatunkowi zdyscyplinowany ale pełen napięć emocjonalnych fotomontaż Johna Heartfielda i walcząca o umocnienie Władzy Radzieckiej agitacyjna działalność tymi samymi środkami Lisickiego, Rodczenki i Klucisa. Mimo podobieństw tematyki i nieuniknionych zbieżności motywów ikonograficznych, pewnego zasobu czytelnych symboli jak i mimo braku bezpośredniego śladu ręki pozostawiającego w innych dziełach sztuk plastycznych najbardziej ewidentne znamiona indywidualnego charakteru zapisu — nie można mówić o niesprecyzowanej bezosobowości, anonimowości tej sztuki. Odmienne, tak czy inaczej uwarunkowane, cechy wyobraźni poszczególnych twórców stanowią o odrębności ich dzieł. „Charakterystyczne cechy narodowe w grafice fotograficznej tak samo jak i w każdym innym artystycznym sposobie wypowiedzi zależne są od zwyczajów, tradycji i temperamentu narodowego” — pisał już w roku 1935 Mieczysław Berman. „Z jakimś międzynarodowym, uniwersalnym typem grafiki fotomontażowej nie spotykamy się.”

Obserwację tę potwierdziła również berlińska wystawa „In Kampf vereint” — zjednoczeni w walce — która uwydatniła niedwuznacznie odmienną sylwetkę twórczych artystów różnych narodowości, odmienną istotną, przebijającą się poprzez zbieżności techniczne i formalne jak i tematyczne. Jakże się różni utrzymana w ryzach oszczędnej konstrukcji i rzeczowości

ci drapieżna ostrość satyry Heartfielda od romantycznej, podszytej makabrą, nastrojowości kompozycji Aleksandra Żytomirskiego, od którego znów daleki jest lapidarny monumentalizm Bermana.

Wydaje się, że istotniejsze może dla tego artysty od wskazania na raczej zewnętrzne, choć niewątpliwie istniejące, historycznie niezaprzeczalne związki z twórczością Heartfielda będzie zastanowienie się nad analogiami w środowisku polskim. Analogie takie dadzą się wysledzić, ale co może wydać się dziwne, nie na terenie fotomontażu, który uprawiany był zresztą u nas dorywczo w dwudziestoleciu międzywojennym i później całkowicie zarzucony.

W osobliwej pracowni Bermana, w której nie sztalugi i pędzle ani rylec i klocki, ale książki, teki z dokumentacją fotograficzną i wszelkiego rodzaju wycinki, stół i nożyczki stanowią warsztat artysty, wisi obraz Bronisława Wojciecha Linkego namalowany w okresie wspólnej przez czas pewien tułaczki wojennej. Nie myślę oczywiście o tym obrazie jako potencjalnym źródle bezpośredniej inspiracji ale jako o symbolu łączącej obu artystów wspólnoty ideowej i gatunku wyobraźni, podobnego klimatu wyczuwalnego poprzez całą odmienną sposobów technicznych i ostatecznego kształtu plastycznego ich dzieł.

Wcześniej związani z ruchem lewicowym (Linke zresztą tylko w charakterze sympatyka), zbuntowani przeciw zagrażającemu bezmyślnemu okrucieństwu wojny, przeciw nieubłaganym prawom kapitalistycznego świata i hegemonii pieniądza, przeciw obłudzie mieszczańskiej i bezdusznemu schematyzmowi biurokracji, przeciw dehumanizacji ery techniki — obaj mieli tę samą potrzebę komunikowania swego stanowiska innym, zarażania swoim buntem. Choć wypowiedzi Linkego różniły się silniejszymi akcentami negacji, głębszą nutą pesymizmu od bardziej konstruktywnych, agitacyjnych w intencjach prac Ber-

mana, wspólna obu odraza do „strasznych mieszczan” i odczucie ciągłego stanu zagrożenia ludzkości przyczyniły się do wypracowania przez obu artystów podobnego w dużym zakresie repertuaru motywów. Należy tu fizyczna szpetota mieszczucha, potworna brzydota jego mieszkania pokrytego koszmarną wzorzystą tapetą, zastawionego równej urody meblami i bibelotami, akcesoria obsesyjnego strachu, symbolika pieniądza i zmechanizowanych organizmów czy wreszcie wizji atomowej zgłady.

W odpowiedzi na prasowe polemiki i podnoszone wątpliwości w związku z wystawą 1961 roku napisała Hedda Bartoszek: „Fotomontaż satyryczny może mieć przyszłość, jeżeli wyczuwa nowe idee humanistyczne i jeżeli równocześnie przeczuwa nowe formy plastyczne”. Obecna wystawa Mieczysława Bermana świadczy chyba dostatecznie wymownie, że artysta dobrze skorzystał z szansy, jaką kryje jeszcze w sobie ten od dawna uprawiany przezeń gatunek.

Pokazana obecnie kolekcja 80-ciu przeszło prac z ostatnich kilku lat zdaje się wskazywać na fakt niebłahy — oto konsekwentny rozwój na raz obranej drodze doprowadził do przekroczenia przez artystę nowego progu jakościowego. W dziale satyry politycznej — jeżeli w ogóle można jeszcze ten termin stosować do niektórych prac umownie zaszeregowanych do tej kategorii — uderza coraz wyraźniejsze oddalanie się od jednorazowo określonych, okolicznościowych tematów na rzecz ogólniejszej problematyki, rezygnacja z rozbudowanej akcesoriami anegdoty zmierzająca do osiągnięcia maksimum lapidarności. Artysta zgodnie z naturalną tendencją dojrzałego wieku do spokojnej refleksji zdążył ku syntetyzującemu ujęciu dotychczasowych bogatych, wieloletnich doświadczeń i przemyśleń. Coraz mniej opisuje i opowiada, coraz trafniej wybiera, zestawia i pokazuje w przejmującym milczeniu; skłania się częściej ku aluzji, ku

sugestii, głębiej przecież dziś nas poruszających od zbyt ostentacyjnej dosłowności. „Perła korony” i „Nike nowej ery” — ery atomowej, urastają do bolesnych i przerażających symboli naszych czasów.

Obszerniej niż dotąd wypowiada się też Berman w tematyce umownie nazywanej społeczną. Prace z tego zakresu nie pozbawione filozoficznego podtekstu, świadczące o głębokiej znajomości ludzkiej psychiki, są jakby plastycznymi odpowiednikami, bo nie ilustracjami sensu stricto, „Myśli nieuczesanych” Stanisława Jerzego Leca. Więcej tu zadumy nad mechaniką ludzkiego działania, analizy postaw moralnych, czasem zgryźliwej ironii albo też pobłażliwego uśmiechu czy nawet jakiejś dozy współczucia niż kpiny i zadowolenia z akcji demaskowania wroga.

Na równi, a może bardziej od przemian w postawie obserwatora zdarzeń i problemów uderzyły mnie związane z nimi przemiany formy wypowiedzi. Nie chodzi mi tylko o większą precyzję skrótu, bardziej skondensowaną ekspresję i niekiedy bardziej zmonumentalizowaną prostotę i nie tylko o to, że więcej tutaj koloru. Kolor stał się teraz czynnikiem bardziej istotnym nie przez obfitsze zastosowanie, ale dzięki innej nieco funkcji, jaką został obdarzony. Używany i dawniej przez Bermana w większym stopniu niż przez innych fotomontażystów przeważnie ograniczał się do podkreślania w sposób umowny niektórych elementów kompozycji, określonych przedmiotów i związanych z nimi znaczeń. Teraz jest równouprawnionym czynnikiem budowania nastroju. Nie zawsze przy tym symbolika koloru wiąże się jak dawniej w sposób prosty z dramatyczną treścią; częściej czyste, pogodne barwy w perwersyjny sposób kontrastują z grozą sytuacji zaostrzając emocjonalne napięcie.

Interesującym novum wydaje mi się także charakterystyczne dla współczesnego widzenia rzeczywistości wyczulenie oka na

jakości materii i strukturę przedmiotów oglądanych pojedynczo i z bliska, na różnorodność faktury różnych powierzchni. Berman nie tylko dobiera teraz starannie i subtelnie barwy i ich odcienie; kolor piasku interesuje go łącznie z jego zrytmizowaną dekoracyjnymi fałdkami powierzchnią, odrealniony niebieskawy koloryt podzwrotnikowej dżungli stapia się z pięknym drobiazgowym ornamentem roślin i owadów podziwianych z bliskiej odległości kontrastując brutalnie ze śladami okrucieństwa człowieka. Co więcej, barwa i struktura jednego przedmiotu bywa przenoszona na przedmiot innego rodzaju, pociągając za sobą niezwykle silne, ekspresyjne działanie dzięki niespodziance określonego skojarzenia. Wycinek z masy czerwono oświetlonych gałęzi drzewa formujący kształt ludzkiej głowy kojarzy się automatycznie z unerwieniem człowieka oczekującego w napięciu na wybuch 10 ton trotylu przypadających dziś na jednostkę ludzką.

Tak, niewątpliwe mistrzostwo Bermana w fotomontażu nie może być jeszcze uznane za sprawę zamkniętą w swej doskonałości, pozbawioną dalszych perspektyw.

IRENA JAKIMOWICZ



MIECZYŚLAW BERMAN urodził się 7 lipca 1903 r. w Warszawie.

- 1921 Studia w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie.
- 1927 Pierwsze fotomontaże konstruktywistyczne.
- 1930 Pierwsze prace satyryczne w fotomontażu, publikowane w czasopiśmie literackim „1930” w Warszawie.
- 1934 Uczestniczy w wystawie KAGR w Warszawie w salonie IPS.
- 1936 Wystawia w Warszawie cykl fotomontaży satyrycznych w grupie plastyków „Czapka Frygijska”, której był współorganizatorem.
- 1937 Uczestniczy w wystawie tej grupy w Krakowie, w lokalu Związku Kolejarzy. Otrzymuje Złoty Medal za wystawiony plakat fotomontażowy na „l'Exposition Internationale Art et Techniques dans la Vie Moderne” w Paryżu.
- 1939—1946 W czasie pobytu w ZSRR pracuje nad cyklem satyrycznych fotomontaży antyhitlerowskich.
- 1947 Cykl ten wystawia na swojej pierwszej wystawie indywidualnej w Pradze, w galerii Purkyne.
- 1948 Wystawa indywidualna w Klubie Młodych Artystów i Naukowców w Warszawie.
- 1950 Otrzymuje Nagrodę Państwową za twórczość w dziedzinie karykatury politycznej.
- 1950—1965 Bierze udział w ważniejszych wystawach grafiki i satyry w Polsce i za granicą.
- styczeń 1961 Retrospektywna wystawa indywidualna fotomontaży satyrycznych z lat 1930—1960 w Warszawie, w gmachu „Zachęty”.
- grudzień 1961 Wystawia duży zespół fotomontaży satyrycznych na zbiorowej wystawie fotomontaży

i rysunków pt. „Im Kampf vereint” w Berlinie, w Pavillon der Kunst — na Unter den Linden (John Heartfield, Aleksander Żytomirski, Mieczysław Berman, Antonin Pelc), ekspozycja ta pokazana była w czerwcu 1962 r. w Weimarze.

lipiec 1964 Udział w Światowym Festiwalu Karykatury w Montrealu.

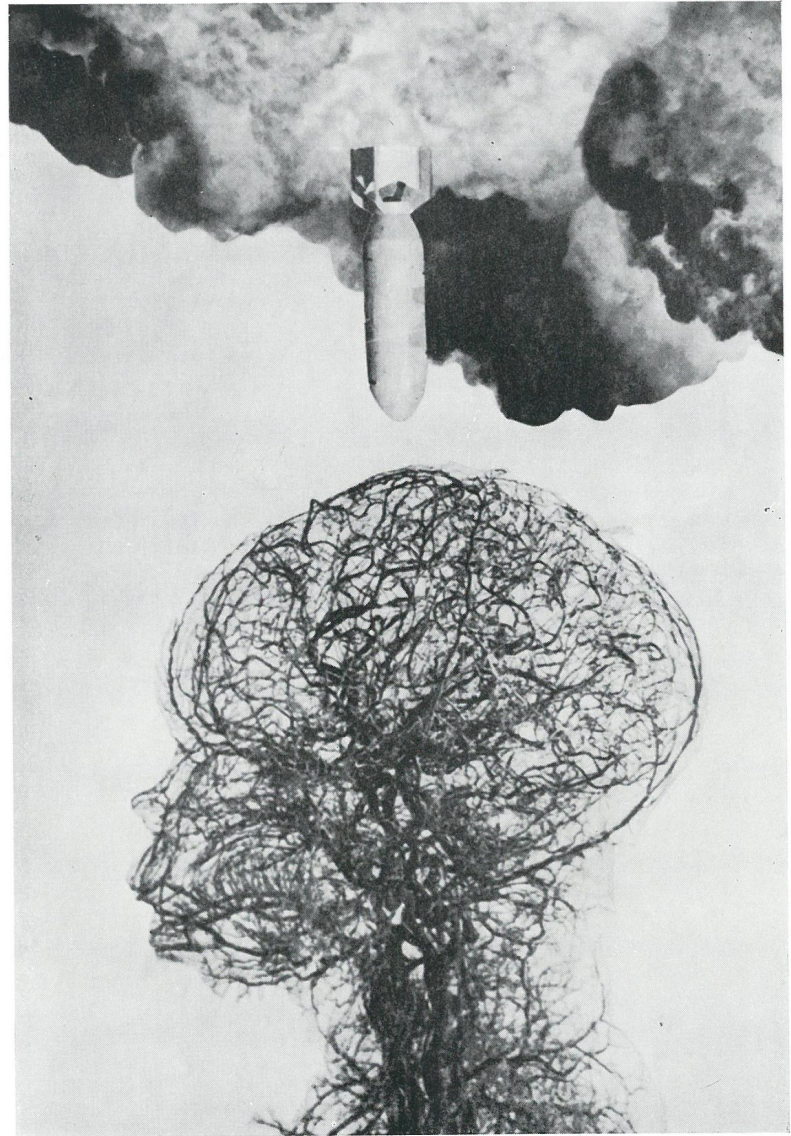
kwiecień 1965 Udział w wystawie „Arte e Resistenza in Europa” w Bolonii i Turynie.

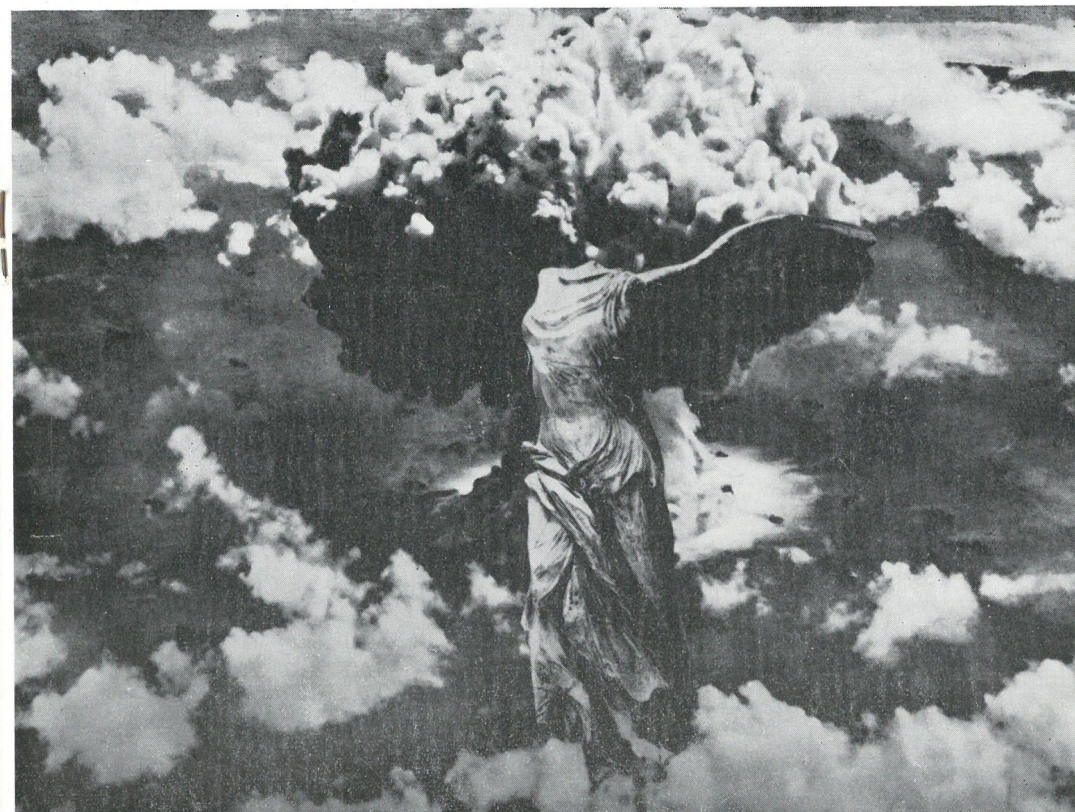
czerwiec 1965 Udział w wystawie „Intergrafik 65” w Berlinie.

kwiecień 1966 Udział w wystawie „Engagierte Kunst” w Linzu.

Oryginały fotomontaży satyrycznych i plakatów artysty znajdują się w zbiorach Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi.

13. 10 ton trotylu na głowę (dane statystyczne)

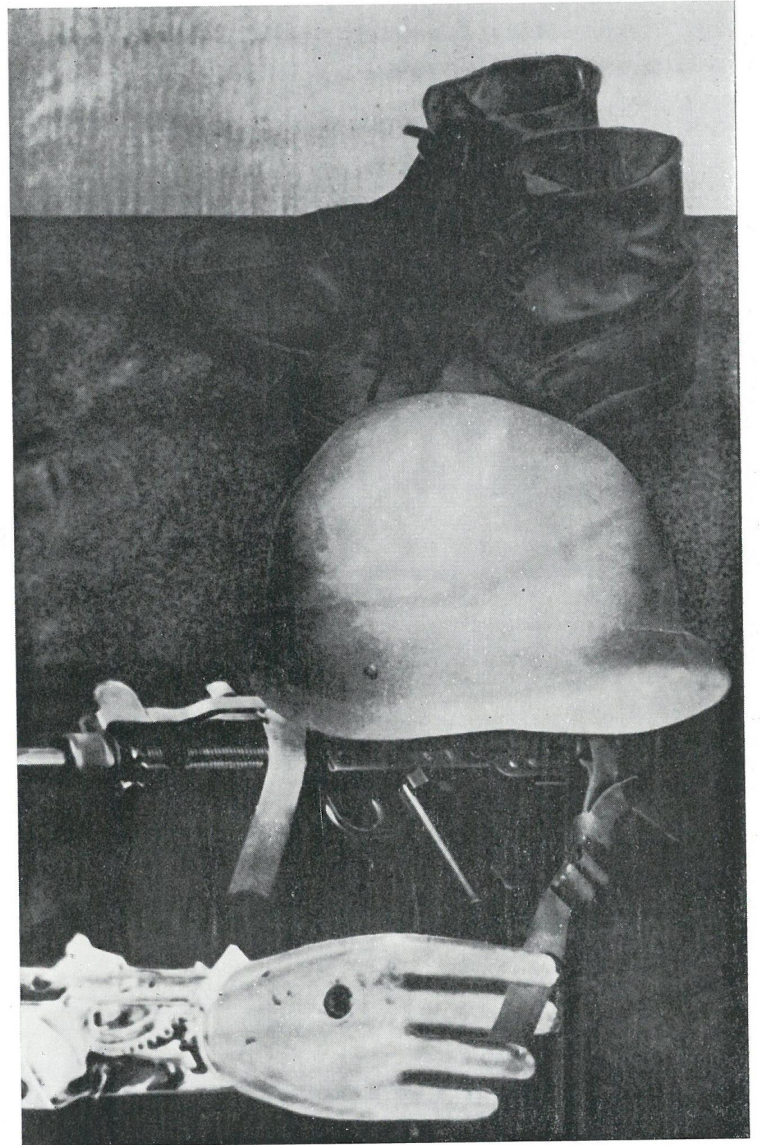




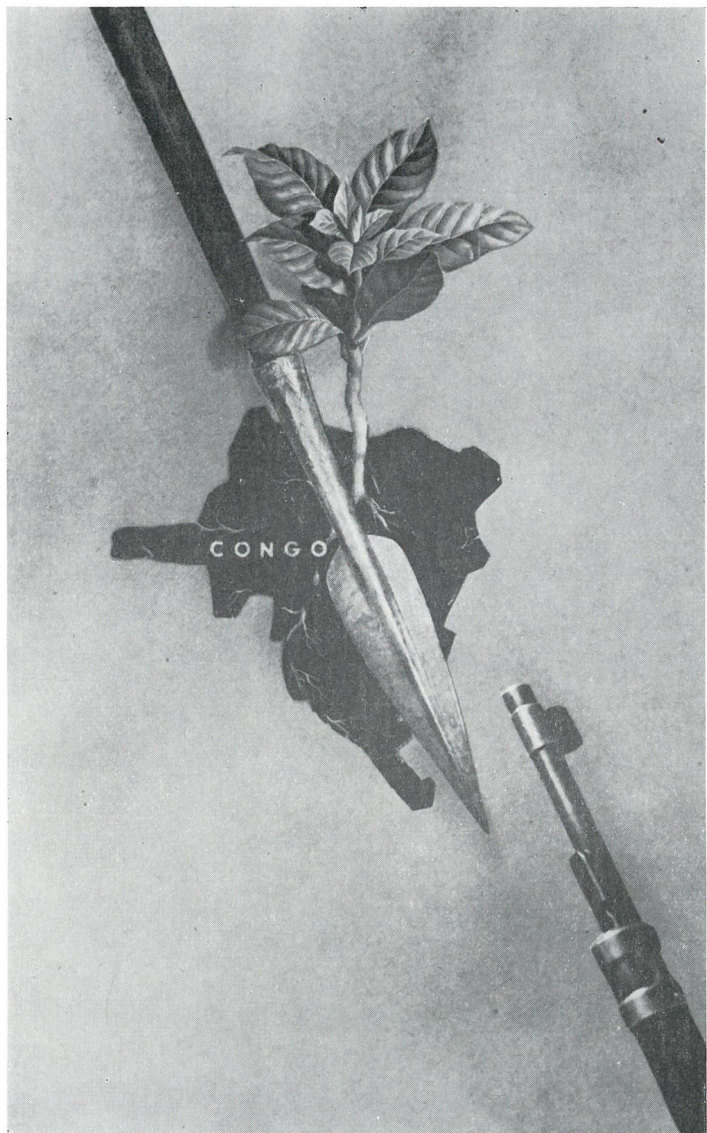
14. Nike nowej ery



7. Okno



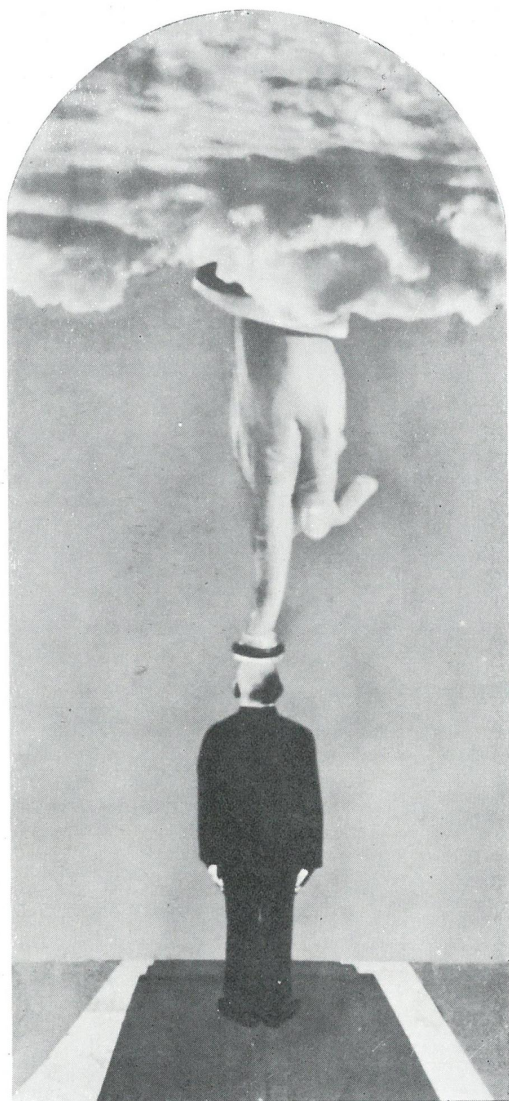
8. Części zamienne



28. Kongo



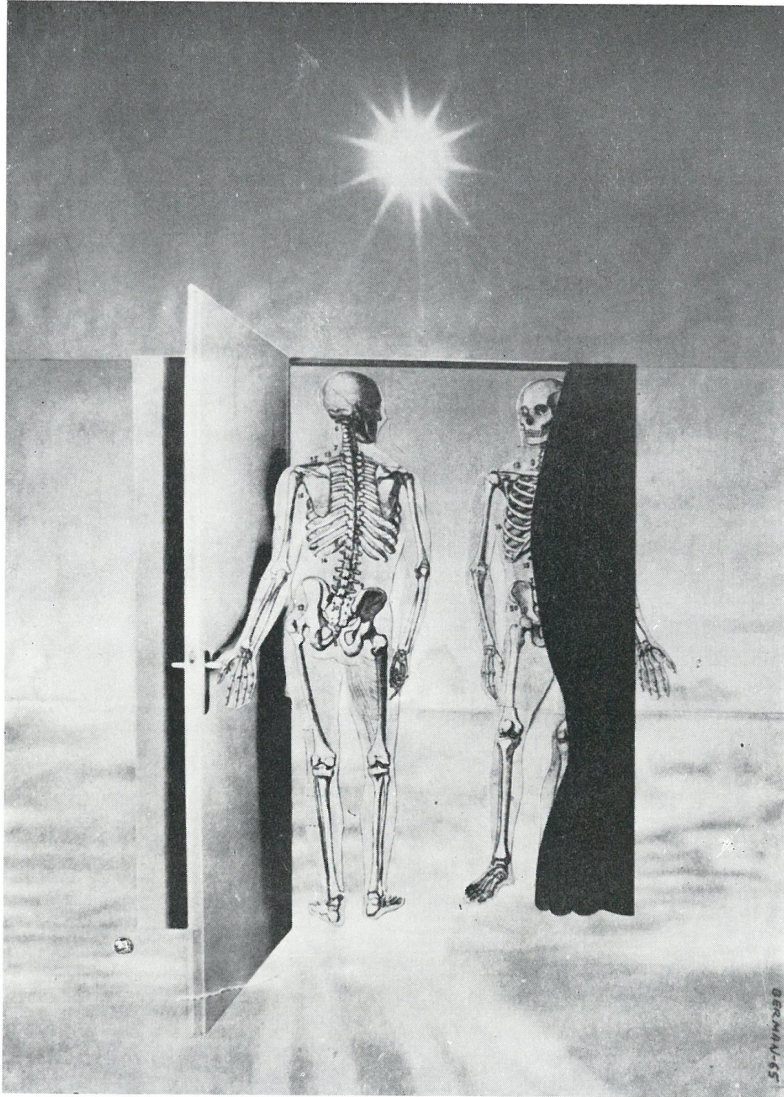
24. Perla korony



47. Subordynacja



48. Miłosierdzie



75. Daremnie usiłują ten boski świat przerobić na ludzki (Stanisław Jerzy Lec: *Myśli nieuczesane*)



65. Gdy chce śnić o wolności, ubiera szlafmycę w kształcie czapki frygijskiej (Stanisław Jerzy Lec: *Myśli nieuczesane*)



62. Mów mądrze, wróg podsłuchuje
(Stanisław Jerzy Lec: *MYŚLI NIEUCZESANE*)

Spis prac

1. NA HORYZONCIE, 1962, 44 × 58
2. ROCZNIK 19., 1962, 49 × 29
3. W CZORAJ, DZIŚ..., 1966, 24 × 51,5
4. WSPÓLNA MOGIŁA, 1962, 34,5 × 37,5
5. OS, 1962, 27,5 × 46
6. STRACH MA WIELKIE OCZY, 1962, 25,5 × 46,5
7. OKNO, 1965, 29,5 × 39
8. CZĘŚCI ZAMIENNE, 1965, 30 × 47,5
9. NA ZŁOM, 1965, 24 × 47,5
10. MÓDL SIĘ I PRACUJ, 1963, 31 × 51,5
11. LINIA PODZIAŁU, 1966, 30 × 35,5
12. SZMATŁAWIEC, 1965, 23,5 × 34,5
13. 10 TON TROTYLU NA GŁOWĘ (dane statystyczne), 1965, 30 × 43
14. NIKE NOWEJ ERY, 1965, 47,5 × 37
15. ŚWIAT JEST PIĘKNY, 1962, 21,5 × 40,5
16. KOSZMARNY SEN, 1962, 23,5 × 46
17. PRESTIDIGITATOR, 1965, 24,5 × 48
18. KAZNODZIEJA, 1949, 24,5 × 48
19. MAŁŻEŃSTWO Z ROZSĄDKU, 1962, 24 × 37
20. NIEBO, 1962, 39 × 56
21. CYWILIZACJA I, 1965, 25,5 × 37,5
22. CYWILIZACJA II, 1966, 26, 5 × 44
23. BOHATER, 1964, 32 × 45
24. PERŁA KORONY, 1964, 34 × 56
25. DIVIDE et IMPERA, 1964, 34, 5 × 36
26. MY HOME is MY CASTLE, 1964, 35,5 × 52,5
27. W SERCU AFRYKI, 1964, 49 × 34,5
28. KONGO, 1965, 28,5 × 44
29. WOLNOŚĆ, 1964, 26,5 × 36
30. WARTA HONOROWA, 1966, 26 × 44,5
31. PODPORY TRONU, 1965, 27,5 × 34,5
32. WERBUNEK, 1965, 27,5 × 45
33. PIENIĄDZE I ŻYCIE, 1966, 26,5 × 35,5
34. DŻUNGŁA, 1965, 41 × 30
35. MISERICORDIA, 1964, 49 × 34,5
36. NA MUSZCE, 1964, 25 × 37,5
37. BLACK and WHITE, 1964, 33,5 × 38,5
38. DAVID and GOLIATH, 1966, 33 × 59
39. KULT, 1963, 26 × 48
40. ARCYDZIEŁO, 1963, 29 × 39
41. PORTRETY, PORTRETY..., 1963, 30 × 49
42. LIBERTÉ, EGALITÉ, FRATERNITÉ, 1964, 34 × 45
43. PRZEMÓWIENIE, 1956, 25,5 × 45,5
44. ODSŁONIĘCIE, 1960, 26 × 43
45. MARZENIE, 1964, 26 × 46
46. MARZENIE SPEŁNIONE, 1966, 30 × 36
47. SUBORDYNACJA, 1964, 23 × 47
48. MIŁOSIĘRDZIE, 1965, 24 × 36
49. AUDIENCJA, 1965, 28 × 44
50. KARIERA, 1964, 25 × 40,5
51. GEST, 1965, 33 × 30
52. OBOJĘTNOŚĆ, 1965, 23,5 × 41,5
53. SZTUKA dla SZTUKI, 1965, 33,5 × 34,5
54. GRUBY, GRUBY..., 1965, 25,5 × 45,5
55. AUTOPORTRET, 1945, 25,5 × 32,5

56. KOLEKCJONER (wg DAUMIERA), 1964, 29 × 38,5
57. Człowiek to król stworzenia, każdy wam powie... któż jest autorem tego aforyzmu? człowiek
Julian Tuwim: *Jarmark rymów*, 1965, 23,5 × 44,5
58. Każda ukochana staje się kiedyś gospodynią domu, każda purpura płaszczem, każda korona kapeluszem.
Fryderyk Hebbel: *Dzienniki*, 1964, 24 × 35,5
59. Nie wściecie nikomu za wielkich wieńców laurowych, bo mu spadną na kark jako powróż...
Fryderyk Hebbel: *Dzienniki*, 1964, 31 × 45,5

STANISŁAW JERZY LEC: *Myśli nieuczesane*

60. PORTRET POETY, 1965, 31,5 × 42,5
61. W dżungli noszą hełmy szturmowe pokryte siatkami, w które wplatają najrozmaitsze maskujące zielska. Ja noszę czapkę frygijską, obszytą błazeńskimi dzwonkami, 1965, 23,5 × 36,5
62. Mów mądrze, wróg podsłuchuje, 1965, 28 × 33,5
63. Człowiek nie jest samotny, ktoś go przecież pilnuje, 1964, 34,5 × 33,5
64. Niektórzy ludzie patrzą przez własne oczy, jak przez judasze, 1964, 24 × 45
65. Gdy chce śnić o wolności, ubiera szlafmycę w kształcie czapki frygijskiej, 1965, 25 × 34
66. Każdy sobie kręci sznur na szyję w kolorze, który mu odwiada, 1965, 24 × 35

67. Burząc pomniki, oszczędzajcie cokoły, zawsze się mogą przydać, 1964, 30,5 × 41
68. Gdy krzykne: „Niech żyje postęp!” — pytaj zawsze: „Postęp czego?”, 1964, 35,5 × 50,5
69. Jedyną możliwością oddechu było tam ciągle wznoszenie wiewiórek, 1964, 51,5 × 35
70. Niósł on sztandar o barwach ochronnych, 1964, 45 × 36
71. Jak pies służył, jak psa ubili, 1960, 25 × 38
72. Świat wcale nie jest zwariowany, choć nie jest dla ludzi normalnych. Jest dla znormalizowanych, 1965, 23,5 × 29
73. Przeludnienie świata doprowadziło do tego, że w jednym człowieku żyje wielu ludzi, 1965, 35 × 32,5
74. Okno na świat można zasłonić gazetą, 1965, 29,5 × 42
75. Daremnie usiłują ten boski świat przerobić na ludzki, 1965, 25 × 34,5
76. Chcesz zagłuszyć głos swego serca? Zdobądź poklask tłumu, 1964, 24 × 48
77. Człowiek — persona non grata, 1965, 33 × 34,5
78. Żądajcie pokwitowania, gdy oddajecie cześć, 1965, 25,5 × 39
79. Purytanin powinien mieć dwa listki figowe na oczach, 1966, 30,5 × 42,5
80. Jakże pomaga ślepotą w celnym trafianiu, 1965, 34,5 × 34,5
81. I tyłki noszą maski. Ze zrozumiałych powodów, 1966, 30,5 × 42,5

U w a g a! Wszystkie wystawione prace są fotomontażami barwnymi, prócz nr nr 5, 7, 36 — które są czarno-białe. Wymiary podano w centymetrach — podstawa × wysokość.

Projekt ekspozycji: Józef Mroszczak
Projekt plakatu i opracowanie graficzne katalogu: Mieczysław Berman
Redakcja katalogu: Maria Matusińska (CBWA)
Zdjęcia do katalogu: Pracownia Fotograficzna CBWA — Wiesława Rolke
Fotografia autora: Jerzy W. Michalski
Redakcja techniczna: Jan Heydrich (CBWA)

ZACHĘTA
Państwowa Galeria Sztuki
Dział Dokumentacji
00-916 Warszawa, Pl. Małachowskiego 3
tel. 827-58-54, fax 827-66-03

