

Anarcho-Biblioteka  
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



# John Heartfield

Anonim

Anonim  
John Heartfield

[rokantyszystowski.org](http://rokantyszystowski.org)

[pl.anarchistlibraries.net](http://pl.anarchistlibraries.net)

John Heartfield, czyli tak naprawdę Helmut Herzfeld, był niemieckim artystą. Należał do berlińskiego ruchu dada. Nie interesowała go „oryginalność” i wyjątkowość dzieł sztuki. Ważna dla niego była możliwość masowej reprodukcji prac i docierania do szerokich mas klasy pracującej, co w zamysle artysty miało skutkować społeczną i polityczną zmianą.

Prace Heartfielda były awangardowe. W swojej praktyce nawiązywał do idei Henriego de Saint-Simona, który już w 1825 roku nawoływał artystów do pracy służącej społecznej zmianie i używania sztuki jako maszinerii transmitującej nowe idee<sup>1</sup>. Jego otwarcie polityczne, antywojenne, antynazistowskie i antyfaszystowskie kolaże były publikowane na okładkach popularnego magazynu AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung), wydawanego w latach 1929-1938 przez lewicowego wydawcę, Williego Münzenberga. Egzemplarze gazety sprzedawane były w kioskach na rogach niemalże każdej ulicy w okresie, gdy partia nazistowska rosła w siłę, by ostatecznie przejąć w Niemczech pełnię władzy. Fotomontaże Heartfielda zalewały wizualną przestrzeń publiczną – AIZ był w trójce najbardziej popularnych magazynów w międzywojennych Niemczech. Gazetę drukowano w nakładzie 500 tysięcy egzemplarzy. Niektóre z antynazistowskich i antywojennych okładek AIZ stworzonych przez Heartfielda były reprodukowane w formie plakatów i rozklejane na ulicach Berlina jako sprzeciw wobec propagandowej maszyny Goebbelsa. Prace artysty działały niczym publiczne ostrzeżenia przed nazizmem, który rósł w siłę w Trzeciej Rzeczy. Ich przekaz wizualny był tak silny, że Heartfield “zasłużył sobie” na piąte miejsce na liście Najbardziej Poszukiwanych utworzonej przez Gestapo.

W 1917 roku Heartfield został zatrudniony jako reżyser propagandowych filmów dla Departamentu Prasowego Niemieckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Miały one być prezentowane w krajach neutralnych wobec wojny tak, aby poprawić obraz Niemiec i przeciągnąć sprzymierzeńców na ich stronę. W tym czasie Heartfield był jednym z najbardziej obiecujących, młodych artystów niemieckich: ukończył Szkołę Sztuk Stosowanych w Monachium i pracował jako projektant opakowań papierowych w dużej firmie Menheim's Bauer Brothers. Otrzymał także stypendium Berlińskiej Szkoły Sztuki Użytkowej. Do współpracy przy realizacji filmów zaprosił innego niemieckiego artystę i antyfaszystę Georga Grosza, który miał pełnić funkcję dyrektora artystycznego, oraz swojego brata, Wielanda Herzfelde.

<sup>1</sup> E. Wolf, A. Zhitomirski, *Photomontage as weapon of world war II and the cold war*, Chicago: The Art Institute of Chicago 2016, s. 72.

Prace Heartfielda wykorzystują zmysłowy nadmiar, ewokują hałas, ból, a nawet krzyk – tak, jak na przykład w fotomontażu na którym artysta odcina głowę Karlowi Zörgieblowi, czy w pracy przedstawiającej tekst wypływający z głowy Hermanna Göringa, obrazując moment, w którym ten nowy polityczny Struwwelpeter wykrzykuje przekleństwa w kierunku Georgiego Dymitrowa, jednego z komunistycznych działaczy oskarżonych o próbę podpalenia Reichstagu w 1933 roku.

W tworzonych dla AIZ pracach Heartfield starał się wyeliminować ślady artystycznej ingerencji, wygładzić wszelkie widoczne miejsca łączenia; w tym celu ścisłał fotomontaże między szklanymi płytami, a następnie pieczołowicie retuszował. Medium Heartfielda – starannie klejone fragmenty zdjęć oraz tekstów, które następnie były na nowo fotografowane i wywoływane – były żywą interwencją w masową kulturę wizualną, która w tamtym okresie niemalże w całości opierała się na obrazie fotograficznym. Udoskonalenia technologiczne, które umożliwiły jednoczesne drukowanie tekstu i obrazu z dużą szybkością, miały ogromny wpływ na ponowne rozbudzenie przemysłu wydawniczego w latach 20. XX wieku. Jako podstawowe źródło informacji zdjęcia pojawiały się wszędzie – w książkach, gazetach, na plakatach, reklamach, billboardach, pojawił się także nowy rynek magazynów ilustrowanych, na którym funkcjonowało m.in. AIZ.

Fotomontaże Heartfielda zazwyczaj odnoszą się do konkretnych zdarzeń politycznych, tak, jak np. praca zatytułowana *Das ist das Heil, das sie bringen!* (To jest zbawienie, które przynoszą!) z 1938 roku, która jest komentarzem do artykułu, opublikowanego w niemieckim piśmie *Archiv für Biologie und Rassenforschung*. W tekście tym, podążając za nazistowską logiką, autor usprawiedliwia bombardowanie miast Hiszpańskich w czasie wojny domowej, ponieważ były one zamieszkane wszystkim przez lumpenproletariat, którego śmierć mogła jedynie przyczynić się do zachowania czystości rasy wyższej. Do wykonania tego fotomontażu Heartfield użył zdjęć samolotów, które przekształcają się w ręce szkieletu, ujawniając wojenne cele pozornie nieszkodliwych akrobacji powietrznych. Praca jest grą z nazistowskim powitaniem *Heil Hitler!*, w którym słowo *Heil* które oznacza zarówno pozdrowienie jak i zbawienie. Heartfield dobitnie pokazuje jakiego rodzaju “zbawienie” przynoszą naziści dokonujący masowych mordów na ludności cywilnej.

Szok, który Heartfield przekazał w swoim dada fotomontażu, uderza do dzisiaj poruszającą realnością politycznych i materialnych warunków funkcjonowania Republiki Weimarskiej. Te działające na zmysły prowokacje pozostają wciąż blisko estetyki dada i są, niestety, nadal zadziwiająco aktualne.

ciwko zniesławianiu Hitlera, innych niemieckich mężów stanu oraz niemieckich symboli politycznych w galerii centrum Pragi oraz żądając natychmiastowego usunięcia obraźliwych obrazów. Minister spraw zagranicznych Kamil Krofta poprosił właścicieli galerii, aby usunęli pracę Adolf Übermensch z okna widocznego z ulicy. Fotomontaż zastąpiły karykatury Stalina, austriackiego kanclerza Dollfußa i czeskich polityków. Pomimo to polityczny spór trwał dalej, a niedługo później prace Heartfielda całkowicie usunięto z wystawy.

John Heartfield przeżył II wojnę światową w Anglii, gdzie otrzymał azyl jako antynazistowski uciekinier pochodzenia żydowskiego. Wojna wyniszczyła go fizycznie i psychicznie, a ze względu na chorobę nerwową nie był w stanie tworzyć. W 1950 roku wrócił do Demokratycznej Republiki Niemiec, gdzie miał poważne trudności zawodowe i nie mógł znaleźć pracy. Wynikało to z dwóch przyczyn. Z jednej strony ze względu na kształtowanie się nowego języka wizualnego pod wpływami ZSRR, m. in. ataków Georga Lukacsa na literaturę i sztukę nowoczesną (marksistowski filozof atakował ekspresjonizm, montaż i wszelkie podejścia modernistyczne w sztuce, jako zbyt odległe od życia zwykłych ludzi). Z drugiej strony, kontakty Heartfielda z przedwojennymi komunistami niemieckimi, którzy zostali straceni w czasie Wielkiego Terroru, sprawiały, że dla władzy stalinowskiej pozostawał on postacią podejrzaną. Odmówiono mu członkostwa w partii, w związku z czym nie mógł też dołączyć do niemieckiego związku Artystów Wizualnych GDR, co z kolei sprawiło, że nie mógł uczyć, wystawiać ani pracować jako grafik. Sytuacja odmieniła się dopiero po śmierci Stalina w 1953 roku, kiedy Heartfield wrócił na pozycję jednego z najważniejszych artystów Niemiec Wschodnich, przede wszystkim dzięki dziennikarzom i pisarzom, z którymi współpracował przed wojną. W 1956 roku został członkiem Komisji Projektantów Plakatów w Sektorze Agitacji i Propagandy w Centralnym Komitecie Zjednoczonej Partii Socjalistycznej. Jedną z ostatnich wystaw za życia artysty odbyła się w 1957 roku, w Bibliotece Miejskiej w Berlinie.

Działając z fotografią i poprzez fotografię, Heartfield używał potęgi wizualnej fantazji, ujawniając w obrazie ukryte na co dzień sprzeczności, wydobywając niewidoczną warstwę, która zniekształcała powierzchnię tego, co realne. Czyniąc to, szukał „interpretacji, które niesie ze sobą rzeczywistość”, jak pisała o jego dziełach amerykańska teoretyczka sztuki Rosalind Krauss<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> R. Krauss, *Photography in the Service of Surrealism*, w *Photography and Surrealism*, red. Jane Livingston New York: Abbeville, 1985, s. 25.

Jak w swoim artykule podkreśla Andres Mario Zervigon, „patriotyczna” produkcja Heartfielda i Grosza miała na celu skonfrontowanie masowej publiczności złożonej z cywili i żołnierzy z makabrycznym konfliktem wojennym w Europie<sup>2</sup>. Trudno podejrzewać pacyfistów i antyfaszistów Heartfielda i Grosza o chęć promowania maszyny wojennej Niemiec. Obaj artyści jednogłośnie podkreślali swój opór wobec wojny<sup>3</sup>. Niestety, możemy się tylko domyślać, jaki był efekt końcowy prac nad filmami propagandowymi, ponieważ żaden z nich nie doczekał się oficjalnej premiery. Jedyne istniejące taśmy filmowe zaginęły, prawdopodobnie na zawsze – zostały skradzione z berlińskiego mieszkania Heartfielda w 1922 roku.

Wiadomo, że filmy Heartfielda były w dużej części animowane, co wydaje się oczywiste, biorąc pod uwagę jego zainteresowanie techniką kolażu i fotomontażu. Być może uznał, że animacja pełniej niż sceny aktorskie pokaże horror wojny. Podobnie jego późniejszym fotomontażom, filmy miały robić na odbiorcach piorunujące wrażenie obrazując ogrom rozdarcia ideologicznego i materialnego Niemiec tamtego okresu. W Ministerstwie Spraw Zagranicznych zachowała się korespondencja Heartfielda, w której opisuje „fantastyczne, groteskowe filmy” nad którymi pracuje<sup>4</sup>. Najprawdopodobniej miały nosić tytuły: *Sammy w Europie* – satyra dotycząca lądowania amerykańców we Francji w czerwcu i lipcu 1917 roku; *Rysująca ręka* – animowana narracja złożona z gazetowych newsów; *Niemiecka piosenka żołnierska* – marionetkowy kabaret, który miał przypominać dzieła Maxa Reinhardta. Zachowały się projekty poszczególnych scen w formie szkiców na papierze, które Heartfield tworzył wspólnie z Groszem. Na jednym z nich widniej drzewo składające się ze znaków paragrafu, które przypominają te z wzywających do walki regulaminów i dokumentów wojskowych. Na paragrafach wiszą martwe ciała.

Niektóre z animowanych lub odgrywanych za pomocą marionetek filmów miały być oparte na niemieckich, tradycyjnych bajkach, takich jak np. *Struwwelpeter* – popularnej historii rodem z XIX wieku. W tej historii niegrzeczne dzieci są karane w za swoje uczynki brutalny sposób: dla przykładu,

<sup>2</sup> Andrés Mario Zervigón, A “Political Struwwelpeter”? John Heartfield’s Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation, w *New German Critique*, *New German Critique* 107, Vol. 36, No. 2, Summer 2009, s.9.

<sup>3</sup> Zobacz np. Aus einem Interview mit John Heartfield: 1967 w *Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse. Erinnerungen. Interpretationen*, pod red. Roldan März, Gertrud Heartfield, Dresden: Verlag der Kunst, 1981, s. 464–69. Heartfield i Grosz przeciw wojnie w *Die Kunst ist in Gefahr: Ein Orientierungsversuch 1925*, s. 106–24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s.10

niechlujny Piotruś przypadkiem traci palce. Na podstawie bajki w 1849 roku powstała również satyra *Der politische Struwwelpeter*, obrazująca kakafonię politycznych głosów stanowisk – prezentuje je jako wielogłową hydrę złożoną z głów polityków i przedstawicieli kościoła, które wyrastają z jednego ciała. Ten konkretny pomysł pozostał z Heartfieldem przez długi czas; w 1932 roku stworzył antynazistowski fotomontaż, przedstawiający Hitlera w dwóch strojach wojskowych, jako hybrydę złożoną z dwóch ciał. W latach 20. i 30. XX wieku Heartfield stał się znany z bardzo czytelnej, satyrycznej mocy swoich prac wizualnych, bezlitosnych niczym dziewiętnastowieczne niemieckie opowieści ludowe. Projekty i rysunki do filmów były tak dobre, że Ministerstwo zdecydowało się wydrukować je jako serię plakatów i pocztówek.

Heartfield wraz Groszem pracowali również nad rozwojem własnych dada obrazów i fotografii. Jak wspominał później Wieland Herzfelde, brat Helmuta-Johna, wspólnie wysyłali na front subwersywne, fotomontażowe pocztówki. W tych małych obrazkach „wycinki fotograficzne zostały ułożone tak, żeby powiedziały to, co podlegało cenzurze”<sup>5</sup>. W pracach tych Heartfield i Grosz przedstawiali elementy niemieckiej propagandy wojennej, czasami dosłownie instruując zdziwionych odbiorców jak demontować i rozbrajać za pomocą satyry konstruowany przez oficjalną narrację niemiecki „hurrapatriotyzm”.

Pierwszą praca Heartfielda w *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ) została opublikowana we wrześniu 1929 roku, w 37 numerze magazynu. Kolaż ten jest autoportretem Heartfielda, który na obrazie, za pomocą nożyczek montażowych pozbawia głowy głównego komendanta berlińskiej policji, Karla Zörgiebela. Praca ta nawiązuje do wydarzeń z maja 1929 roku, (nazywanych krwawym majem) kiedy to pokojowa demonstracja robotnicza została krwawo stłumiona przez oddziały policji. Historyczka sztuki Sabine Kriebel, w swojej pracy o Heartfieldzie podkreśla: „kolaże Heartfielda nie tylko dały twarz socjalistycznemu faszyzmowi, ale również pokazały, jak z nim walczyć; [...] W formie popularno-politycznej, przekonany o swojej słuszności fotomontażysta Heartfield wymierzał sprawiedliwość w imieniu radykalnej lewicy i pomścił zamordowanych, poranionych, uwięzionych i politycznie wyłączonech (...)”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> W. Herzfelde, *John Heartfield: Leben und Werk*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1976, s. 17.

<sup>6</sup> S. Kriebel, *Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium*, w *New German Critique* 107, Vol. 36, No. 2, Summer 2009 s. 56.

Jednym ze sloganów Heartfielda było zdanie niech fotografia będzie bronią (*use photography as a weapon*). AIZ był drugim najpopularniejszym ilustrowanym magazynem w Niemczech, miał miliony czytelników, dzięki temu artysta mógł testować skuteczność swoich montażów jako masowej broni rewolucyjnej. Fotomontaże Heartfielda miały pobudzać polityczną świadomość za pomocą środków wizualnych w okresie ekstremalnych wstrząsów politycznych i społecznych. Ostatecznym celem było stworzenie społeczności rewolucyjnie myślących obywateli, którzy aktywnie przyczyniliby się do radykalnych zmian społecznych. Zaangażowanie polityczne i artystyczne Heartfielda, zwłaszcza jego działalność w ramach berlińskiego ruchu dada miało być prorewolucyjnym protestem, wykorzystującym fotomontaż jako broń polityczną, obrazującą Republikę Weimarską jako nieuporządkowaną werbalno-wizualną kakafonię. Chociaż dadaści wyciszyli swoją twórczość w połowie lat 20. XX wieku, Heartfield pozostał oddanym antynazistowskim dada agitatorem. Nieustraszenie zajmował się projektowaniem plakatów i okładek książek, a od 1929 także satyrycznych fotomontaży dla AIZ.

Ścieżka Heartfielda od poważanego artysty komunistycznego do politycznego pariasa ściganego przez Gestapo została ukształtowana przez polityczne zmiany w Niemczech w latach 30. i 40. XX wieku. Kilukrotnie doszło do publicznego pobicia Heartfielda przez zwolenników Hitlera, dla których prace artysty były obraźliwe; raz nawet wypchnięto go z jadącego tramwaju. W kwietniu 1933 roku, parę miesięcy po tym, jak Hitler został kanclerzem, Heartfield był zmuszony uciekać z Berlina. Dokładnie w Wielki Piątek oddział SS włamał się do mieszkania artysty, który cudem uniknął aresztowania skacząc z balkonu i przez 7 godzin ukrywając się pod metalowym pojemnikiem na podwórku.

Heartfield kontynuował swoją antywojenną, antynazistowską i antyfaszystowską twórczość w Pradze, dopóki Hitler nie zajął części Czechosłowacji w 1938 roku. Zanim to nastąpiło, w Pradze artysta wraz z innymi komunistami na wygnaniu nadal tworzył dla AIZ – pozostając czołową figurą, zaangażowaną w antynazistowską propagandę. W 1934 roku wziął udział w Międzynarodowej Wystawie Karykatur, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Manes, na której były prezentowane m.in. prześmiewcze przedstawienia Hitlera i Piłsudskiego. Epizod zakończył się szeroko nagłośnioną akcją polityczną i usunięciem z wystawy pięciu prac Heartfielda. Tydzień po otwarciu pokazu w kwietniu 1934 r. niemiecki ambasador Walter Koch wysłał do czeskiego ministerstwa spraw zagranicznych oficjalne pismo, protestując prze-