SPIS TREŚCI

WSTĘP
11

PAULINA KURC-MAJ
KRAJOBRAZ POSTNATURALNY
17

ALEKSANDRA JACH
BIOFILIA
41

PAULINA KURC-MAJ
WCIELONE WIDZENIE
65

ALEKSANDRA JACH
CZWARTY WYMIAR
81

PAULINA KURC-MAJ
MIKROKOSMOS I MAKROKOSMOS
97

ALEKSANDRA JACH
EWOLUCJA
125

FAE BRAUER
NATURYZACJA EWOLUCJI:
KOLONIE ZWIERZĘCE,
DRZEWA ŻYCIA I MODERNIZM
MIĘDZYGATUNKOWY
149
ISABEL WÜNSCHE
ZJAWISKA NATURALNE
I PRAWA POWSZECHNE:
SZKOŁA ORGANICZNA ROSYJSKIEJ
AWANGARDY
185
IWONA LUBA
ORGANICZNOŚĆ
I NATURA KOSMOSU W DYSKURSIE
AWANGARDY W POLSCE
209
JACOB WAMBERG
WEJŚCIE W DRUGĄ NATURĘ:
TECHNOLOGIA WE WCZESNYM
MODERNIZMIE I SZTUCE
AWANGARDOWEJ
233
INDEKS OSÓB
261

Wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* rozpoczyna serię ekspozycji organizowanych przez Muzeum Sztuki w 2017 roku w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce, których celem jest spojrzenie na jej spuściznę ze współczesnej perspektywy.

W narracjach opisujących modernizm nieustająco wraca temat jego racjonalizmu i postępu, zarówno społecznego, jak i technicznego, uwikłany w dialektyczny model myślenia, oparty o wykluczające się przeciwności. Awangarda, której kołem zamachowym jest przekraczanie dotychczasowego status quo, utożsamiana jest z kontestacją historycznych modeli kultury. Bunt ten nosi znamiona emancypacji, ale też i próby realizacji idei utopijnych, prowadzących często do konsekwencji zgoła odmiennych – dehumanizacji i dyscyplinowania nowych wymiarów życia. Takie ujęcie awangardy wynika do pewnego stopnia ze specyfiki jej samej: operując dualizmami, tłumaczyła własną rację bytu. Jak wielokrotnie podkreślali badacze tego zjawiska, pozostawanie przy tej optyce jest niewystarczające, szczególnie gdy zależy nam na pokazaniu trwałości i kontynuacji modelu awangardowego w kulturze XX i XXI wieku.

Retoryka oparta na dualizmie rozpada się, jeśli spojrzymy na modernizm, a w szczególności na awangardę, jako na reakcję wobec zmieniających się paradygmatów rzeczywistości. Walka przeciw naturalizmowi i afirmacja abstrakcji nie bez przyczyny należały do kluczowych tematów powracających w różnych odsłonach w kolejnych kierunkach awangardowych początku XX wieku. Były one bowiem konsekwencją szerszego problemu – kształtowania nowej wiedzy o naturze i roli człowieka w świetle lawinowego rozwoju nauk przyrodniczych w XIX wieku. Wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* jest w tym kontekście próbą wydobycia na pierwszy plan niedocenianych lub pomijanych w późniejszych analizach wyobrażeń wynikających z inspiracji przyrodą lub artystycznych i filozoficznych interpretacji nowoczesnego splątania tego, co biologiczne i kulturowe. Pokazują one, że u podstaw wielu, wydawałoby się skrajnie zracjonalizowanych i uwikłanych jedynie w wojnę „starego" z „nowym" postaw, jakie lubimy przypisywać awangardzie, stoją fundamentalne pytania o miejsce człowieka w świecie. Są one o tyle wyjątkowe, że pojawiają

Superorganizm.
Awangarda
i doświadczenie
przyrody

się w momencie, kiedy kolejne odkrycia z zakresu biologii uzmysławiają dobitnie pokrewieństwo między ludźmi i zwierzętami oraz innymi wytworami przyrody. To wtedy po raz pierwszy pojawiają się pytania o zakres i konsekwencje tego pokrewieństwa, do dziś ożywiające dyskusje nad statusem człowieka wśród zwierząt. Co ciekawe, w dobie awangardy zyskują one różne odpowiedzi, z których część rzeczywiście można by rozpatrywać w kontekście zarówno genealogii współczesnych teorii posthumanistycznych, jak i tych, które nadal proponują perspektywę humanistyczną. Jedne zbliżają się do materializmu, a inne mają charakter holistyczny, witalistyczny czy wręcz metafizyczny. Niewątpliwie jest to też czas wzrostu popularności tendencji naturocentrycznych czy, jak przywołują niektórzy badacze, biocentrycznych (nakierowanych na życie) poglądów, teorii i perspektyw. W modernizmie to ład przyrody i fascynująca złożoność procesów w niej zachodzących stają się źródłem inspiracji, a analogie między życiem zwierząt i ludzi zyskują dużą siłę oddziaływania. Wystarczy wspomnieć „owadzią" trylogię Maurycego Maeterlincka (*Życie pszczół,* 1901; *Życie termitów,* 1926; *Życie mrówek,* 1930). Czytając jego eseje, widzimy w nich nie tylko wiedzę naukową, ale także zachętę do przełożenia relacji zwierząt na doświadczenie człowieka. To właśnie dzięki takim opowieściom utrwalały się analogie przyrodniczo-kulturowe, które należy traktować z odpowiednim dystansem, co nie znaczy, że zupełnie porzucać. Najbardziej znani popularyzatorzy nauki, historycy i filozofowie owego czasu to często osoby także z wykształceniem przyrodniczym, które posługiwały się metaforą jako narzędziem mającym pokazać zależności Homo sapiens wobec tego, co go otacza, i przypominającym jednocześnie o podobieństwach międzygatunkowych i swoistości każdej żywej istoty.

Użyte w tytule wystawy słowo „superorganizm" jest jedną z takich przyrodniczych metafor mającą na celu wyeksponowanie napięcia pomiędzy potencjałem jednostkowym a zbiorowym, autonomią a zależnością, specjalizacją a skutecznością. Termin ten oznacza zbiór organizmów, które jako byty jednostkowe nie muszą charakteryzować się specjalnymi umiejętnościami przetrwania, natomiast kiedy współpracują z innymi osobnikami, tworzą całość o ogromnej sile oddziaływania. Podążając za przyrodniczą wykładnią tego fenomenu, za przykład takiej współpracy możemy podać owady lub chociażby śluzowce. Te ostatnie występują na całej Ziemi od bieguna północnego do południowego. Nie są ani roślinami, ani grzybami, ani zwierzętami, ale posiadają cechy każdego z nich. W określonych warunkach potrafią stworzyć superorganizm, który pełza, pulsuje, a nawet wyrastają mu odnóża. Tajemnicą sukcesu owadzich społeczności jest zaś silny podział na funkcje, które pojedyncze osobniki pełnią w ramach swoich społeczeństw. Tylko wybrana grupa może się rozmnażać, reszta pracuje na rzecz zbiorowości, ochrania, leczy, zapewnia jedzenie.

Metafora superorganizmu jest skuteczna, jeśli chcemy przywołać postulaty awangardy (która *nota bene* nie posługiwała się tym słowem) w kwestii znaczenia, roli i odpowiedzialności człowieka. Ludzkość jako gatunek w całości działający i organizujący się może być bowiem postrzegany w tej perspektywie na podobieństwo meta-organizmu, który jest czymś więcej niż sumą swoich składowych. Wykorzystując własną inteligencję, kreatywność, silnie rozwinięte umiejętności społeczne oraz ekspansywną naturę, człowiek jest obecny na niemal całej Ziemi. Zajmuje prawie wszystkie strefy klimatyczne, przystosował się do życia w gorących tropikach i w lodach Arktyki. Jednocześnie zmienia Ziemię szybciej niż trwające miliony lat procesy geologiczne. Dziś epoka, w której nastąpiła ta ekspansja, została nazwana antropocenem – „epoką człowieka", związaną nie tylko z niebywałym rozwojem cywilizacyjnym, ale też z niebezpieczną degradacją środowiska w wielu miejscach planety. W pewnym sensie świadomość kluczowej roli człowieka w kształtowaniu przyrody miał też modernizm, często jeszcze nieświadomy w pełni negatywnych konsekwencji

tych działań. Organizowanie środowiska postrzegał pozytywnie – jako takie jego przekształcanie, które ukierunkowuje ślepe siły biologii i wiąże się z odpowiedzialnością za losy świata. Z tego też względu postawy modernistów możemy postrzegać jako swego rodzaju archeologię współczesnych debat środowiskowych.

Termin „superorganizm" wymaga także nawiązania do cieszącego się wciąż zawrotną karierą pojęcia organizmu oraz słów takich, jak organizacja i organiczność. Należy pamiętać, że dopiero u schyłku XVIII wieku zaproponowano podział na materię organiczną, czyli żywą, i nieorganiczną, czyli życia pozbawioną. Organiczne miało się wiązać z produkcją, rozwojem i reprodukcją, nieorganiczne zaś konotowało śmierć. Michel Foucault zwraca uwagę na konsekwencje ustanowienia fundamentalnej różnicy między życiem a śmiercią poprzez wyodrębnienie specyficzności tego pierwszego. To także argument za wyższością tego, co organiczne, nad nieorganicznym, który miał swoje przełożenie na formacje myślowe w naukach społecznych, politycznych, w kulturze wizualnej czy sztuce XIX i XX wieku, gdzie pojęcie organizmu niosło ze sobą nowe konotacje: działanie części na rzecz całości, równowagę, harmonię, autonomię. Organizm był jednocześnie metaforą oraz konceptem – biologicznym, ideologicznym i empirycznym – wykorzystywanym nawet w kontekście metafizyki.

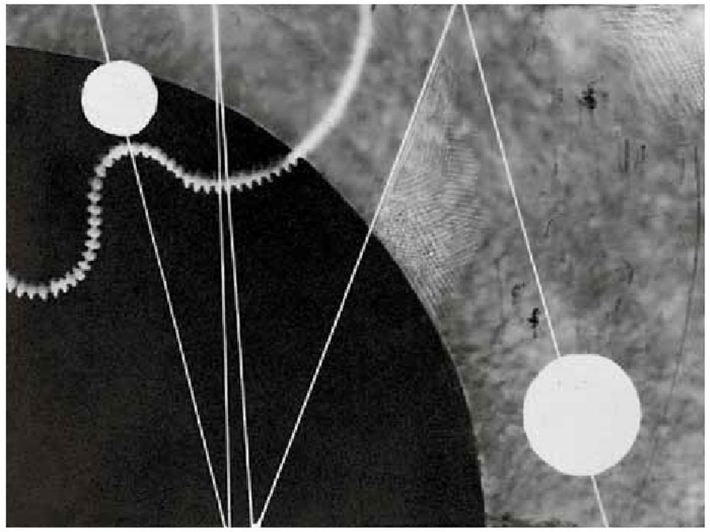
Zarówno wystawa *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, jak i niniejsza publikacja są zaproszeniem do spojrzenia z perspektywy czułego aparatu, jakim jest sztuka, na historię zmian w relacji człowieka wobec środowiska. Śledząc zaledwie wycinek historii tych związków, przełom XIX i XX wieku, możemy zobaczyć, jak ogromny wpływ miał rozwój nauk przyrodniczych i technologii, a także teksty filozoficzne i sztuka, na zrozumienie złożoności świata. Konceptualne ramy dla wystawy i całej książki powstały z inspiracji badaniami między innymi Oliviera Botara, Fae Brauer, Lindy Dalrymple Henderson i Isabel Wünsche, którzy w ostatnich latach

Superorganizm.
Awangarda
i doświadczenie
przyrody

zaproponowali nowe perspektywy do odczytania relacji między awangardą a nauką, technologią i przyrodą. Charakter projektu jest wynikiem analizy tych propozycji oraz spojrzenia na awangardę poprzez współczesną filozofię i przyrodoznawstwo.

Rozbudowany i wielowątkowy materiał podzielony został na rozdziały przybliżające konteksty kulturowe, w jakich wyłaniały się nowoczesne postawy artystyczne. *Krajobraz postnaturalny*, *Biofilia*, *Czwarty wymiar*, *Wcielone widzenie*, *Mikrokosmos i makrokosmos* oraz *Ewolucja* rozszerzają zwyczajowe myślenie o awangardzie jako płaszczyźnie konfliktu sił racjonalnych z nieracjonalnymi, materialistycznych z duchowymi, ukierunkowanych na technologię lub ją krytykujących. Staramy się pokazywać, że zarówno twórczość pojedynczych artystów, jak i charakter całych ruchów artystycznych były daleko bardziej złożone, niż wskazują te dychotomiczne kategorie. Ponadto problemy, z którymi zmagali się twórcy i intelektualiści, nie straciły swej aktualności: fascynacja możliwościami przemysłu przy jednoczesnej refleksji nad zagrożeniami środowiskowymi, inspirowanie się mechanizmami funkcjonowania przyrody przy projektowaniu zarówno indywidualnych obiektów, jak i systemów, wpływ technologii na rozwój ludzi i badanie różnych rodzajów materii czy granic międzygatunkowych, wreszcie budowanie etyki opartej na analizie przyrody czy poszukiwanie duchowości w ramach filozofii materialistycznych – to tylko wybrane tematy pojawiające się w ramach proponowanych rozdziałów. Na każdy z nich składa się miniesej oraz wybór prac prezentowanych na ekspozycji. W niniejszej publikacji znajdują się też obszerniejsze teksty autorstwa Fae Brauer, Isabel Wünsche, Iwony Luby i Jacoba Wamberga przybliżające wybrane problemy związane z tematyką wystawy. Fae Brauer przygląda się narracjom związanym z darwinizmem i procesom, które określa mianem „naturyzacji ewolucji". Isabel Wünsche analizuje, w jaki sposób wyjątkowa dla awangardy rosyjskiej grupa artystów związanych ze szkołą organiczną definiowała naturę i miejsce człowieka nowoczesnego. Iwona Luba opisuje polską awangardę w kontekście refleksji nad środowiskiem, a Jacob Wamberg zastanawia się, na ile benjaminowska „druga natura", a więc technika i technologia, zmieniła charakter sztuki awangardowej, zapowiadając werbalizowane dziś pytania związane między innymi z posthumanizmem czy antropocenem.

Książka i wystawa układają się w panoramę skomplikowanych relacji między awangardą a środowiskiem, które ujawniają stosunek nowoczesności do natury i kultury. Są one intrygującym obrazem ludzkich fascynacji, lęków, złudzeń, rozważań i afektów, jakich doświadczamy w związku z przyrodą i które, ze względu na uniwersalność i trwałość tego doświadczenia, są nieustająco aktualne. Z jednej strony potwierdzają faustyczny mit człowieka–stwórcy budującego swój świat, przed którym nie ma ograniczeń. Z drugiej pokazują, jak bardzo nieprawdziwe jest twierdzenie, że awangarda manifestowała się tylko poprzez negację natury i afirmację wytworów człowieka, czyli pozostające w powszechnej świadomości: miasto, masę i maszynę. Wreszcie stawiają pytania, które poruszały i zapewne poruszać będą kolejne pokolenia: o zależności między człowiekiem i środowiskiem, o jego rolę i znaczenie. Trafnie podsumowuje je Herbert George Wells w scenariuszu do filmu science fiction *Things To Come* (Rzeczy, które nadejdą, 1936): „Dla człowieka nie ma odpoczynku ni końca. Musi wciąż iść do przodu, od podboju do podboju. (...) I kiedy zdobędzie wszystkie zakątki kosmosu, wszystkie tajemnice czasu, nadal będzie na początku. (...) Biedna ludzkość – tak delikatna, tak słaba. Małe, małe zwierzęta. (...) A jeśli nie jesteśmy niczym ponad zwierzęta, musimy wykraść każdy mały skrawek szczęścia i żyć, i cierpieć, i przemijać, (...) nie znacząc więcej, niż dokonują lub dokonały wszystkie inne zwierzęta. (...) Cały wszechświat lub nicość".



Karol Hiller (1891–1939)

Kompozycja heliograficzna (*II*), ok. 1928–1930
heliografika, papier fotograficzny, 8,7 × 11,6 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi

Karol Hiller (1891–1939)

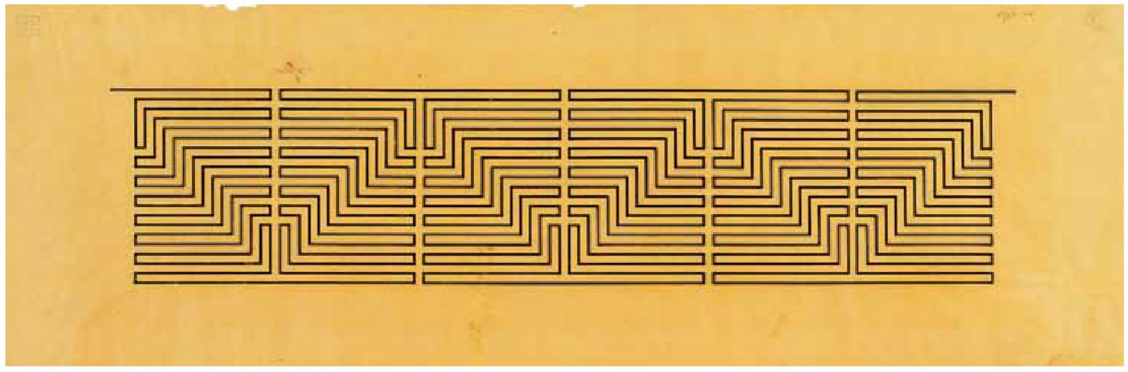
Kompozycja heliograficzna (*III*), ok. 1928–1930
heliografika, papier fotograficzny, 9 × 11,6 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi

Karola Hillera interesowała genealogia wszechświata, siły nim rządzące. Czytał Henriego Bergsona, ale posiadał także szeroką wiedzę z dziedziny nauk ścisłych (studiował chemię na Uniwersytecie w Darmstadt). W poszukiwaniu jedności człowieka z naturą i kosmosem miały wspomagać go także nowe techniki, takie jak heliografika. Był to wymyślony przez artystę proces graficzny polegający na malowaniu białą temperą na kliszy celuloidowej i odbijaniu kształtów na papierze fotograficznym. Heliografikę można wykonać także poprzez ustawienie przedmiotów na materiale światłoczułym i naświetlanie całości. „Rewolta materii" ukazująca się dzięki temu na obrazie była wypadkową założeń artysty i procesu, którego nie można było całkowicie kontrolować. Hillerowi zależało na wizualizacji zjawisk, niezwykle trudnych do uchwycenia w dwuwymiarowej reprezentacji. Światło, dźwięk, elektryczność, magnetyzm, grawitacja oddziałują zawsze wobec materialności ekosystemu i siebie nawzajem. A zatem specyfikę tych sił i fal energii można wykorzystać do stworzenia obrazu – „zrewoltowania" substancji poprzez mieszanie, wyodrębnianie, naświetlanie.

A.J.

Każda z *Linii rytmicznych* Szpakowskiego, tworzonych w latach 1900–1954, począwszy od małych szkiców w notatnikach, rysowana była za pomocą jednej nieprzerwanej linii. Najważniejszy zestaw w seriach literowanych od A od F powstał w drugiej połowie lat 20. Ich zasadniczą cechą była jednolita budowa, zastosowanie kresek o grubości 1 mm i odstępu między nimi o szerokości 4 mm. Artysta powielał powstały wizerunek linii ciągłej łamanej w różnorodnych wariantach, jak pisał: „z całego chaosu (...) takich linii łamanych", tworząc „wizualną harmonię" opartą na jednostajnej rytmice. Szpakowski widział w tych działaniach zarówno związki z geometrią i muzyką, jak i z poszukiwaniem szerzej rozumianych zależności oraz rytmów otaczającego świata. Przy czym *Linie rytmiczne* to część procesu poznawczego i szerzej zakrojonych badań. W notatkach artysty znajdowały się odniesienia do fotografii i architektury, zapisy dźwięków drgań drutów telegraficznych czy uderzających o siebie kamieni, opisy rytmów huraganów i burz, wyglądu chmur. Otaczający świat, ten stworzony przez naturę i człowieka, przenikać miał niewidzialny, ale możliwy do uchwycenia porządek życia, a proces tworzenia linii towarzyszył procesowi poznawczemu. Powstała kompozycja stawała się, jak chciał Szpakowski, obrazem „geometrii w przyrodzie", odzwierciedleniem witalności, przemiany, rodzenia, zamierania i odrodzenia, rozwoju wszelkich procesów, struktury bytu i prawdy o budowie świata. Jak pisała córka artysty: „Pokazując mi jakikolwiek rysunek, zmuszał do patrzenia: «O tu – patrz – jest początek – śledź teraz linię. Tak, nie przerywaj» – i gdy skołowana, zmęczona odwrotami, nieoczekiwanymi zwrotami, zagęszczeniami znajdowałam ujście linii, triumfował: «widzisz, jakie to proste, a potrzeba 935 ruchów, by znaleźć sens»".

P.K.-M.

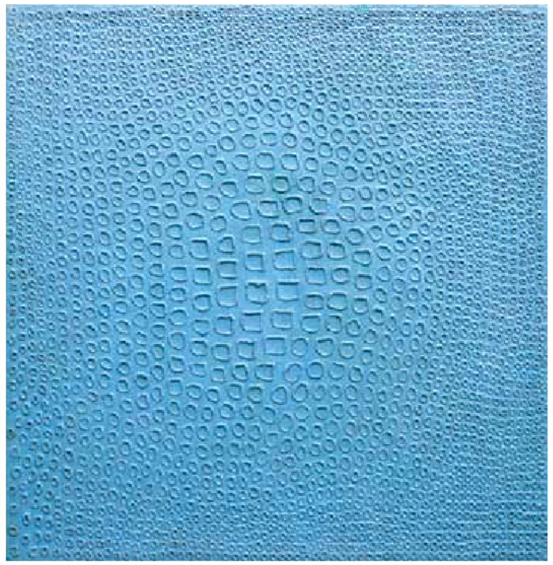


Wacław Szpakowski (1883–1973)

B 11, z serii: *B*, 1924–1925
tusz, kalka techniczna, 19,5 × 58,5 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Muzeum Sztuki
w Łodzi

Oko zyskało w kulturze zachodniej pozycję uprzywilejowaną tylko dlatego, że było postrzegane jako najbardziej obiektywny ze zmysłów, doskonałe narzędzie zdobywania wiedzy o świecie, doświadczania przyrody. „Oczy lepiej świadczą od uszu" – twierdził Heraklit, a tysiąc lat później potwierdzał to Leonardo da Vinci, pisząc: „oko mniej się myli". Rozwój nauki o mechanice widzenia nabiera przyspieszenia dopiero w XVIII wieku, kiedy Isaac Newton pisze *Optykę* (1704). Niemal ponad wiek polemizuje z nim Johann Wolfgang von Goethe i wydaje *Teorię koloru* (1810). W przeciwieństwie do Newtona, omawiającego fizykalne właściwości widzenia światła, Goethe dowodził, że widzenie nie jest jedynie obiektywnie weryfikowalnym procesem, nie jest tym, co współcześnie nazwalibyśmy fizyczną „widzialnością", jest natomiast zjawiskiem będącym wypadkową nie tylko czynników optycznych, ale i subiektywnych, psychologiczno-fizycznych odczuć ciała. Kolor u Goethego nie był więc cechą przedmiotów, ale efektem działania oka. Dlatego podkreślał: „Malarstwo jest dla oka prawdziwsze niż sama rzeczywistość. Przedstawia to, co człowiek chciałby i powinien zobaczyć, nie to, co zazwyczaj widzi". I choć kolejne odkrycia, w tym opis fal elektromagnetycznych, których część o określonej długości jest widzialna w oku żywego organizmu, pogłębiały wiedzę na temat optyki, równie istotne w zrozumieniu natury ludzkiego widzenia stawało się badanie jego psychologii. Optyka tłumaczyła, czym jest wizualność, nie wyjaśniała jednak natury postrzegania. Ten rozdźwięk między modelem fizykalno-mechanistycznym oka/natury a modelem psychologicznym/kulturowym dotrwał od czasów Newtona i Goethego do okresu awangardy, a kolejne odkrycia naukowe uświadamiały jego złożony charakter. W połowie XIX wieku niemiecki fizyk Hermann von Helmholtz, zauważając istnienie receptorów fotochemicznych w oku, konstatował jednocześnie: „Nigdy nie postrzegamy bezpośrednio obiektów świata zewnętrznego. Przeciwnie, postrzegamy tylko działanie tych obiektów na nasz własny aparat nerwowy i tak zawsze, od pierwszej chwili naszego życia".

Teoria Goethego zyskała dużą popularność w kręgu ekspresjonistów niemieckich, którzy podobnie jak on przypisywali barwom znaczenie kulturowo-emocjonalne. Za ich pośrednictwem trafiła też do Bauhausu. Przede wszystkim jednak w kręgu awangardy znaczenie odegrała teoria harmonii barw niemieckiego chemika Wilhelma Ostwalda. Oparta na czysto naukowych zasadach optyki, stanęła u podstaw stworzenia atlasu barw wywodzących się z podstawowych barw chromatycznych. Sam Ostwald, prezes niemieckiej Ligii Monistów, uważał, że należy wypracować nowy model filozofii przyrody, która w oparciu o badania naukowe mogłaby tłumaczyć sens świata. W zakresie zagadnień związanych z widzeniem pracował więc nad kwestią harmonii barw z perspektywy ich właściwości fizycznych. Jego racjonalistyczna i mechanistyczna teoria została opublikowana po raz pierwszy



1

Władysław Strzemiński (1893–1952)

Kompozycja unistyczna 14, 1934
olej, płótno, 50 × 50 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi
© Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki

2

Katarzyna Kobro (1898–1951)

Kompozycja przestrzenna (*4*), 1929
olej, metal, 40 × 64 × 40 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi
© Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki

Katarzyna Kobro (1898–1951)

Kompozycja przestrzenna (*9*), [1933]
olej, metal, 15,5 × 35 × 19 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi
© Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki

3

4

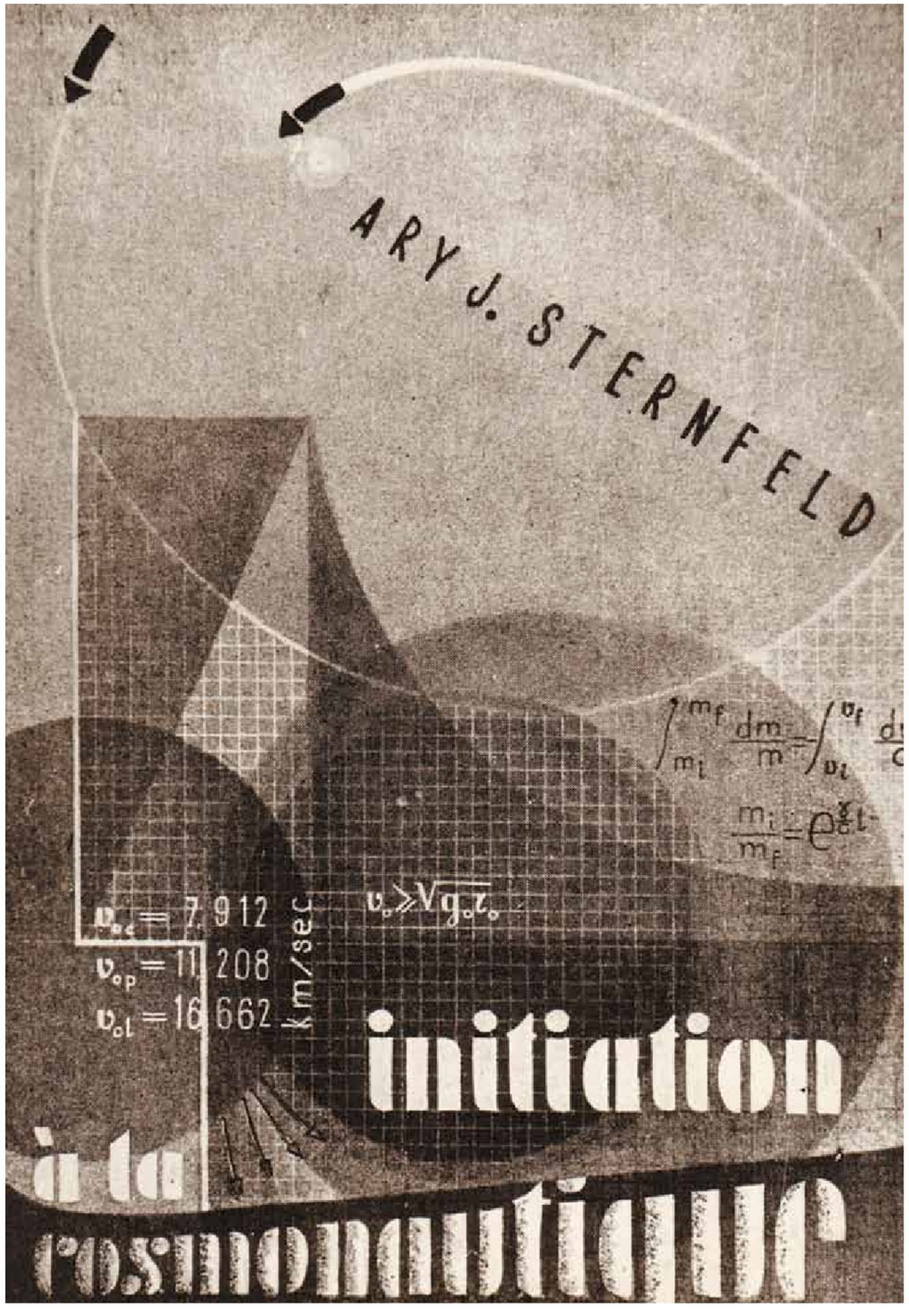
Władysław Strzemiński (1893–1952)

Pejzaż morski, 13 VIII 1934
tempera, tektura, 20 × 25 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi
© Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki

5

Karol Hiller (1891–1939)

Deska 0 (*Kompozycja 0*), 1928
olej, złotko, sklejka, 120 × 47 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi



6

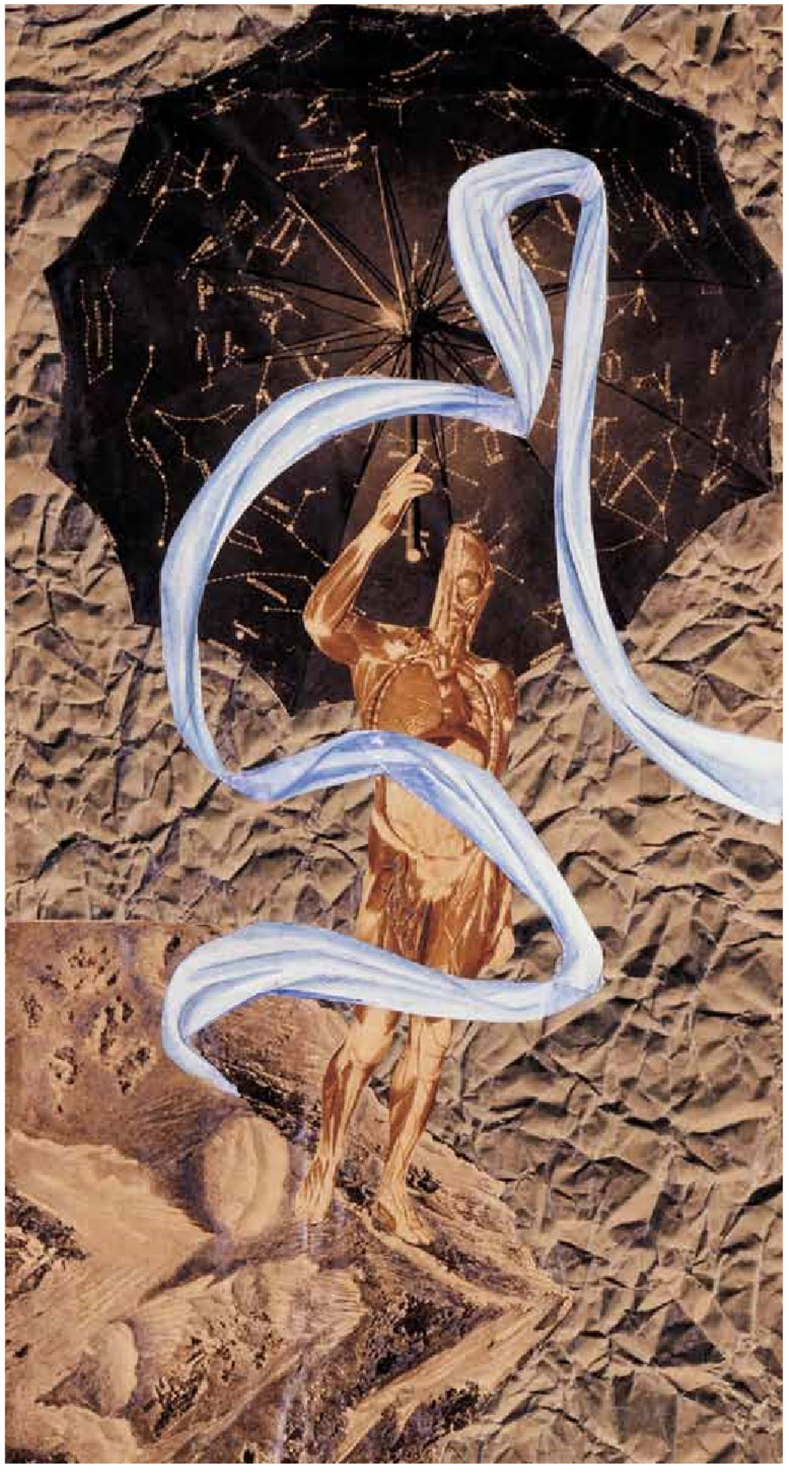
Karol Hiller (1891–1939)

projekt okładki do książki
Ary J. Sternfeld,
Initiation à la cosmonautique, 1933
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi

7

Karol Hiller (1891–1939)

Promień, 1933
olej, płótno, 120,5 × 60 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi



9

Karol Hiller (1891–1939)

Kompozycja heliograficzna (*XII*), ok. 1932–1934
heliografika, papier fotograficzny, 39 × 29,5 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi

8

Jerzy Janisch (1901–1962)

Figura z parasolem, 1934
fotokolaż, papier, 40 × 22 cm
kolekcja: Muzeum Sztuki w Łodzi
foto: Dział Dokumentacji Naukowej
Muzeum Sztuki w Łodzi