

msl

Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Więckowskiego 36
msl.org.pl

SALA NEOPLASTYCZNA. KOMPOZYCJA OTWARTA



SALA NEOPLASTYCZNA. KOMPOZYCJA OTWARTA

SALA NEOPLASTYCZNA to zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego awangardowa przestrzeń wystawiennicza, stworzona z myślą o prezentacji dzieł pochodzących ze zgromadzonej w latach 30. XX wieku Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Salę otwarto dla publiczności w 1948 roku w pałacu Maurycego Poznańskiego, który stał się w owym czasie nową siedzibą Muzeum Sztuki. Zrekonstruowana w 1960 roku (po socrealistycznym demontażu) przez niemal pięćdziesiąt lat stanowiła centralny punkt stałej ekspozycji Muzeum. Kontekst SALI NEOPLASTYCZNEJ zmienił się w 2008 roku, gdy zbiory sztuki nowoczesnej i współczesnej zostały przeniesione do ms2, do dziewiętnastowiecznej tkalni przekształconej w przestrzeń wystawiennicze Muzeum Sztuki. SALA pozostała w budynku, dla którego zaprojektował ją Strzemiński. Dziś SALA NEOPLASTYCZNA nie stanowi już centrum wystawy kolekcji. W zamian za to stała się katalizatorem i punktem odniesienia dla działań współczesnych artystów. W dialog

z nią, czy szerzej w dialog ze sztuką Strzemińskiego i Kobra, wchodzą prace Daniela Burena, Liama Gillicka, Moniki Sosnowskiej, RH Quaytman i Céline Condorelli. Rzeźby i instalacje pozostałych artystów eksponowane w ramach projektu, choć nie zostały zainspirowane SALĄ, rozwijają obecne w niej wątki związane z cielesnością i modernistycznymi ideologiami dotyczącymi kształtowania przestrzeni życiowej. Umieszczona we wnętrzu SALI praca Susan Hiller ukazuje, w jaki sposób wspólnotowe doświadczenie muzyczne może być podstawą „rytmów czasoprzestrzennych”, wpisujących ciało w nowe społeczne i polityczne rytuały. Inne aspekty obecności ciała ludzkiego w zideologizowanej przestrzeni ujawniają się i zostają rozwinięte w pracach Magdaleny Abakanowicz, Aliny Szapocznikow, Kitty Kraus, Oskara Dawickiego, Romana Stańczaka oraz Kojiego Kamajiego. Wszystkie tworzą katalog relacji zachodzących między topografią i ciałem oraz związanych z nimi doświadczeń obecności, braku, wypełnienia i przemieszczenia.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI SALA NEOPLASTYCZNA, 1948

13 czerwca 1948 roku Muzeum Sztuki w Łodzi, pierwotnie mieszczące się w kilkunastu pokojach dawnego ratusza, otworzyło nową siedzibę w dziewiętnastowiecznym pałacu łódzkiego przemysłowca, Maurycego Poznańskiego. Ówczesny dyrektor, Marian Minich, zaprosił Władysława Strzemińskiego do współpracy przy aranżacji sal ekspozycyjnych. Artyście powierzono zadanie zaprojektowania przestrzeni na drugim piętrze, która zamykała ciąg sal ekspozycyjnych. Wieńczyła ona jednocześnie chronologiczną i ewolucyjną narrację wystawienniczą Minicha, wykładającą historię sztuki europejskiej. W ten sposób SALA NEOPLASTYCZNA, gdzie znalazła miejsce zgromadzona w latach 30. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, stała się podsumowaniem historii rozwoju form artystycznych.

W 1949 roku wprowadzono socrealizm. Ten jedyny oficjalnie zaaprobowany styl artystycznej propagandy komunizmu dopuszczał wyłącznie sztukę socjalistyczną w treści, a realistyczną w formie. SALA NEOPLASTYCZNA i zebrane w niej awangardowe, abstrakcyjne,



Bolesław Utkin, Projekt rekonstrukcji Sali Neoplastycznej Władysława Strzemińskiego, 1960

a więc „reakcyjne” i „formalistyczne” prace znalazły się na cenzurowanym.

19 stycznia 1950 roku Włodzimierz Sokorski, wiceminister kultury i sztuki, własnoręcznie podpisał zwolnienie Strzemińskiego z pracy pedagogicznej w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi – w trybie pilnym, „ze względu na dobro służby”. 1 października tego roku ekspozycję zamknięto, modernistyczne obrazy i rzeźby przeniesiono do magazynu,

a samą SAŁĘ NEOPLASTYCZNĄ – zamalowano. Półtora miesiąca później w jej murach zaprezentowano politycznie bezpieczne kierunki w sztuce. Choć opresja socrealizmu w Polsce skończyła się w 1955 roku, SALA NEOPLASTYCZNA została zrekonstruowana dopiero pięć lat później. Dokonał tego Bolesław Utkin, uczeń Strzemińskiego, we współpracy z Marianem Minichem. SALA NEOPLASTYCZNA, choć od 50 lat stanowi rdzeń Muzeum Sztuki w Łodzi, wciąż stawia szereg inspi-

jących pytań. Jest niepowtarzalnym darem Strzemińskiego, a jednak w całości zrekonstruowanym, kompozycją o walorach samoistnych a zarazem *environment* dla dzieł innych autorów, materializacją teoretycznych założeń konstruktywizmu i neoplastycyzmu – a jednocześnie funkcjonalnym „urządzeniem” wystawienniczym. Dziś to „laboratorium ekspozycyjne” (pierwotnie dla prac z kręgu De Stijl i rzeźb Katarzyny Kobro) stanowi także źródło inspiracji dla kolejnych artystów.

MAGDALENA ABAKANOWICZ
KLATKA I PLECY, 1978-1981
MAGDALENA ABAKANOWICZ
FIGURA ZA SZKŁEM, 1989-1991
ALINA SZAPOCZNIKOW, NAGA, 1961
HENRYK MOREL, DOMY IV, 1966

Prace dwóch artystek otwierają nową odsłonę *Kompozycji otwartej*. Szapocznikow i Abakanowicz. To ich twórczość ustanawia kamienie milowe w powojennym krajobrazie artystycznym w Polsce. Ich obecność w kontekście SALI NEOPLASTYCZNEJ jest o tyle istotna, że obie radykalnie wprowadzają reprezentację ciała do swojej sztuki. Gest ten zapowia-

da późniejsze eksperymenty artystyczne związane z pokazywaniem nienormalnych obrazów. Ciała u Abakanowicz i Szapocznikow to materia, na której odcisnięte są doświadczenia przemocy, choroby, ale także zmysłowej przyjemności. Są pokazywane we fragmentach, bez głów, odwrócone plecami. To ciała, które się rozpadają, są ujarzmiane, sklejają

z nie-ludzkimi elementami otoczenia. W jakimś stopniu te reprezentacje mogą łączyć się z biografią obu artystek, a konkretnie z doświadczeniem wojny. Szapocznikow, jako Żydówka, trafiła wtedy do getta łódzkiego i pabianickiego, a później do obozu koncentracyjnego. Abakanowicz podczas wojny mieszkała w Warszawie, gdzie pracowała jako pielęgniarka w szpitalu.

W przestrzeni tej znajduje się także rzeźba Henryka Morela, który jako jeden z pierwszych artystów w Polsce wykorzystywał w swoich pracach żelazo i gumę. Pracował na kontrastujących ze sobą zestawieniach przykładowo łączących twarde z miękkim. Interesowała go twórczość Kobra, o której pisał. Obiekty Morela są interesującym dialogiem z ar-

tystką i nieobecnością reprezentacji ciała w jej kompozycjach. Formy przez niego proponowane sugerują obecność czegoś cielesnego, co funkcjonuje na styku tego, co biologiczne i mechaniczne.



Magdalena Abakanowicz, Klatka i plecy,
1978-1981



Alina Szapocznikow, Naga, 1961



Henryk Morel, Domy IV, 1966



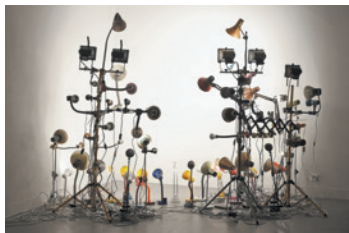
Koji Kamoji, Hiroshima, 1990

KOJI KAMOJI HIROSHIMA, 1990

Koji Kamoji od ponad pół wieku współtworzy środowisko artystyczne w Polsce. Przyjechał do Krakowa z Japonii na studia w Akademii Sztuk Pięknych. Ukończył je pod kierunkiem Artura Nachta-Samborskiego, znanego kolorysty. W swojej twórczości Kamoji wchodził w dialog z Henrykiem Stażewskim, Włodzimierzem Borowskim. Jego prace charakteryzuje minimalizm. Oszczędność w użyciu środków łączy z użyciem materiałów, takich jak: kamień, aluminium, papier, tkanina. Dzieła Kamojiego powstają zazwyczaj dla konkretnych przestrzeni.

HIROSHIMA jest nawiązaniem do ataku nuklearnego z 1945 roku. Kamoji po-

dzielił kimono na dwie części. Jak mówi artysta w wywiadzie dla „Dwutygodnika”: „Kiedyś było w nim ciało, ale teraz nie ma pomiędzy połówkami niczego poza cieniem.” [...] „To praca o tym, czego nie ma, ale jednak coś zostaje.” [...] „Kiedy miałem koncepcję tej pracy, to postanowiłem pojechać do Hiroshimy, żeby zobaczyć jak wygląda to miejsce. Szukałem tam kamieni, ale miasto jest tak wysprzątane, że nie mogłem żadnego znaleźć. Pracowałem wtedy w redakcji jako tłumacz i moi koledzy dziennikarze z Japonii wyciągnęli z rzeki kamienie oraz kawałek obłupanej dachówki i przysłali mi pocztą w drewnianej skrzynce”.



Oskar Dawicki, 71 źródeł światła, 2005/2010

OSKAR DAWICKI 71 ŹRÓDEŁ ŚWIATŁA, 2005/2010

Oskar Dawicki zajmuje się sztuką performens, video, fotografią, tworzy instalacje i obiekty. Jego prace często opierają się na podkreśleniu nieobecności. Artysta przez wiele tygodni wymieniał się z pracownikami instytucji oświaty i kultury – w zamian za starą lampę otrzymywał nową. Osobliwa kolekcja została zgromadzona po to, by oświetlić pusty kąt sali wystawowej. Powstała malownicza instalacja będąca kłębowiskiem różnego typu źródeł światła skierowanych w miejsce niepozorne, ukryte. Naznaczone światłem miejsce staje się ważne poprzez gest artysty, który skłania widza do poszukiwania w nim czegoś istotnego.

ROMAN STAŃCZAK TORY, 1996

Roman Stańczak jest artystą, który wykorzystuje pospolite przedmioty i zmienia ich znaczenie poprzez poddanie ich działaniom rzeźbiarskim. Charakterystycznym motywem jest nicowanie, czyli przewracanie obiektów „na drugą stronę”. Jedną z ostatnich rzeźb Stańczaka przed czasowym odejściem ze świata sztuki w 1997 roku, a także ostatnia praca, która przetrwała okres jego nieobecności. Rzeźba nawiązuje do podróży z rodzinnego Szczecina do liceum plastycznego w Zakopanem. Podróż koleją były dla artysty momentami, które świadczyły o ciągłym trudzie pokonywania przestrzeni. Szyna została zniszczona przez kolejarzy, których artysta zmusił do działania wbrew ich podstawowemu zadaniu – dbania o elementy wyposażenia. Był to wręcz rytualny gest destrukcji. Kąt 45° pod którym szyna skręca na ostatnim odcinku, to kąt, który z pewnością doprowadzi do wykolejenia pociągu.

CÉLINE CONDORELLI KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA 11 (DLA JOHNA TILBURY'EGO), 2014 CÉLINE CONDORELLI KOMPOZYCJE PRZESTRZENNE OD 3 DO 10, 2014 DOKUMENTACJA KONCERTU JOHNA TILBURY'EGO W SALI NEOPLASTYCZNEJ, 2015, WIDEO

Céline Condorelli jest architektką, a jej praktyka artystyczna koncentruje się na architekturze rozumianej jako struktura wspierająca. Funkcję struktury wspierającej sztukę mogą pełnić mechanizmy finansowe i instytucje oraz architektura wystaw czy też design.

KOMPOZYCJE PRZESTRZENNE od 3 do 10 są wynikiem dyskusji z artystą designerem Jamesem Langdonem, a punktem wyjścia dla nich były zarówno projekty, realizacje, jak i dokumentacje realizacji Strzeмиńskiego, a w szczególności **KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA 1**. Prace te stały się studiami dla realizacji artystki w Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku, gdzie struktura Strzeмиńskiego stała się inspiracją dla serii ławek do kawiarni tej instytucji.

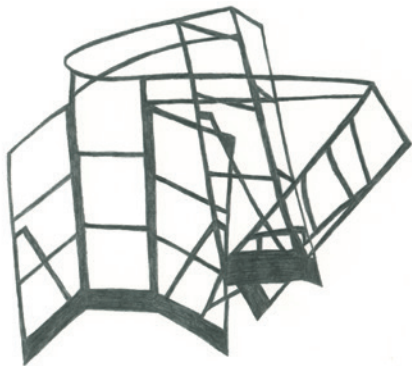
Rzeźba została wykonana poprzez nałożenie koca, wypełnionego twardniejącą substancją, na model **KOMPOZYCJI**



Céline Condorelli, Kompozycja przestrzenna 11 (dla Johna Tilbury'ego), 2014

PRZESTRZENNEJ 1. Powstały w ten sposób „powidok” ekspozytora polskiego artysty staje się obiektem użytkowym przeznaczonym tylko dla jednego wykonawcy. **KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA 11 (DLA JOHNA TILBURY'EGO)** służyła temu brytyjskiemu pianście i improwizatorowi, jako siedzisko w trakcie występu w 2015 roku w **SALI NEOPLASTYCZNEJ**, w czasie którego wykonał własną kompozycję na podstawie tekstu **STIRRINGS STILL** Samuela Becketta.

MONIKA SOSNOWSKA WEJŚCIE - URSUS, 2012



Monika Sosnowska, Wejście - Ursus, 2012 (projekt)

Ursus to zakłady mechaniczne znane z produkcji ciągników rolniczych. Właśnie w nich w czerwcu 1976 roku, 14 200 robotników strajkowało przeciwko drażniącym podwyżkom cen, zapowiedzianym przez komunistyczne władze. Ta fala protestów, wraz z wydarzeniami w Radomiu, zrodziła Komitet Obrony Robotników i dała początek ruchowi polskiej opozycji demokratycznej.

W 2011 roku zakłady mechaniczne Ursus w Warszawie przestały istnieć. Monika Sosnowska w pracy WEJŚCIE – URSUS rekonstruuje nieczynne wejście do niefunkcjonującej fabryki w skali 1:1. Na-

stępnie przekształca je w niefunkcjonalną formę, klatkę wykonaną ze stali i pomalowaną farbą olejną. Paradoksalnie, kształt rzeźby nasuwa na myśl modernistyczny pawilon czy konstruktywistyczny język przestrzennych projektów Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, powstających także dla przemysłu. Artystka zderza ideę i praktykę codzienności; marzenie ekonomii daru zostaje zgniecione przez ekonomię zysku.

SUSAN HILLER, MYŚLI SĄ WOLNE / DIE GEDANKEN SIND FREI, 2012

DIE GEDANKEN SIND FREI to instalacja interaktywna w postaci szafy grającej wyposażonej w 100 utworów muzycznych, które mogą być dowolnie odtwarzane przez publiczność. Tytuł pochodzi od XII-wiecznej staroniemieckiej pieśni ludowej sławiącej wolność myśli. Wybór utworów z jednej strony wiąże się z prywatnymi wspomnieniami artystki, z drugiej – z ich społeczno-politycznym charakterem. Praca ta wyrasta z fascynacji Hiller mocą tego rodzaju popularnej twórczości muzycznej, która zdolna jest poruszać tłumy i organizować protest. Artystka w nieortodoksyjny sposób nawiązuje do modernistycznego ideału sztuki jako narzędzia zmiany społecznej, przy czym emancypacyjny czy wręcz rewolucyjny potencjał zostaje dostrzeżony nie w eksperymentach awangardy, a w zglobalizowanej kulturze popularnej. Hiller nazywa piosenki z szafy osobistym pudełkiem magdalenek, które budzą w niej zarówno wspomnienia prywatne, jak i dotyczące politycznej i społecznej historii XX wieku. W tej pracy artystka traktuje

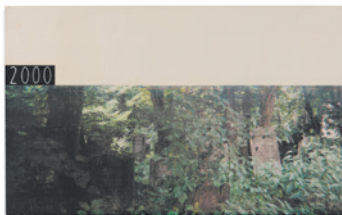


Susan Hiller, Myśli są wolne / Die Gedanken sind frei, 2012

muzykę popularną jako kontrapunkt dla pozostającej w ciągłym ruchu codzienności. Praca Hiller zyskuje kolejne znaczenia poprzez umieszczenie w SALI NEOPLASTYCZNEJ. Rytmy czasoprzestrzenne mogą być również kształtowane przez muzykę, która ma możliwość poruszania tłumów i organizowania protestu.

RH QUAYTMAN, ŁÓDZKI WIERSZ, ROZDZIAŁ 2 (CMENTARZ ŻYDOWSKI), 2000-2004 RH QUAYTMAN, ŁÓDZKI WIERSZ, ROZDZIAŁ 2 (REPLIKA KOMPOZYCJI PRZESTRZENNEJ KOBRO, 1928), 2004

Artystka pisała o swoich pracach następująco: „W ROZDZIALE 2 wykorzystałam kolorową fotografię, na podstawie której stworzyłam dwa obrazy sitodrukowe, różniące się od siebie kolorystyką. Zatytułowałam je KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA 23,3 PARSEKA STĄD. Parsek jest jednostką astronomiczną służącą do pomiaru odległości gwiazdy od Ziemi. Światło wyemitowane w 1928 roku przez gwiazdę oddaloną o 23,3 parseka dotarłoby na Ziemię w 2004 roku. W górnej części obrazu namalowałam ręcznie farbą olejną »1928«, w nawiązaniu do daty powstania rzeźby przedstawionej na zdjęciu. Unizm dla Kobro oznaczał pełną integrację jej obiektów, zarówno w jej materialnym i subiektywnym kontekście, jak i dosłownie, w sferze architektury i czasu. Ten dodatkowy nacisk na percepcyjne i czasowe doświadczenie widzenia podważył autonomiczną przedmiotowość rzeźby. Próbowałam zaszcześcić ten pomysł na gruncie malar-



RH Quaytman, Łódzki wiersz, Rozdział 2
(Cmentarz Żydowski), 2000-2004

stwa. Poprzez uznanie zmiany pozycji widza w bezpośrednim ujęciu wystawy (który stoi przed obrazem i porusza się obok niego w kierunku kolejnego) i powiązanych z tym immanentnie szerszych treści społecznych, uprzywilejowana pozycja wyizolowanego obrazu ulega destabilizacji. [...] W serii znalazł się również obraz z ROZDZIAŁU 1, SŁOŃCE, przedstawiający zarośnięty cmentarz żydowski w Łodzi. W górnej jego części namalowałam »2000«, odwołując się do daty wykonania zdjęcia, a nie do daty tego, co zdjęcie przedstawia, jak w przypadku wcześniejszej pracy KOMPOZYCJA PRZESTRZENNA”.

KITTY KRAUS, BEZ TYTUŁU (LIGHTBOX), 2012

Mieszkająca w Niemczech artystka odnosi się w swojej twórczości do historycznych ruchów artystycznych takich jak minimalizm i konstruktywizm, dyskutując z ich formalnymi założeniami i optymistycznym podejściem do technologii. Kraus eksperymentuje z ograniczoną paletą barwną, geometrią oraz użyciem szkła, tuszu, tkanin, elektryczności. Jej prace wykonane są zazwyczaj ręcznie, a artystka podkreśla dodatkowo brak perfekcji zarówno samych materiałów, jak i wykonania. Jej obiekty często są poddawane topnieniu, eksplozjom, albo innego rodzaju rozpadowi.

LIAM GILLICK STRUKTURA PROTOTYPOWA, 2011

Obiektywny opis STRUKTURY PROTOTYPOWEJ Liama Gillicka musi rozczarować. Oto 20 metalowych elementów o prostych zgeometryzowanych kształtach wykonanych z malowanego proszkowo aluminium. Wyeksponowane w dwóch szeregach sprawiają wra-

Praca BEZ TYTUŁU (LIGHTBOX) jest związana z poszukiwaniami Kraus dotyczącymi „niewidzialnego światła”. Jedną z pierwszych jej prac, która odnosiła się do tego tematu była sześcianem pokrytym lustrzaną powierzchnią. W środku ukryte było światło, które dla artystki funkcjonowało jako „lustrzana bomba”, odczuwalna jedynie jako ciepło. W prezentowanym na wystawie obiekcie Kraus pozwala wymknąć się światłu, które tworzy na ścianach pokoju linię.

żenie części konstrukcyjnych o czysto użytkowym przeznaczeniu. Podobne zestawienie możliwe jest w wypadku SALI NEOPLASTYCZNEJ.

W STRUKTURZE PROTOTYPOWEJ Gillick pokazuje, w jaki sposób estetyka modernistycznej awangardy

jest wspólnie przechwytywana przez świat korporacji. Nie służy już dłużej dążeniom emancypacyjnym.

Przeciwnie, wdrożona w masową produkcję, standaryzuje i dyscyplinuje naszą rzeczywistość.



Liam Gillick, Struktura prototypowa, 2011

DANIEL BUREN HOMMAGE À HENRYK STAŻEWSKI, 1985-2009

Jesienią 1985 roku w sztokholmskim Moderna Museet na wystawie *Dialog*, Henryk Stażewski, nestor polskiej awangardy, do tytułowego dialogu zaprasza Daniela Burena. Francuski konceptualista używał pasiastego płótna paryskich markiz w proteście przeciw fetyszyzacji dzieł przez świat sztuki. Stażewskiego zainteresowała nie tyle prowokacja, co żelazna konsekwencja artystycznego

języka Burena. On sam od lat mnożył kolejne zdyscyplinowane formy, porządkując nimi przestrzeń obrazów.

Stażewski i Buren zajęli jedną salę, w której Buren stworzył *environment* przenikające się z dziełem Stażewskiego. Powstała CABANE ÉCLATÉE NR 9 – rodzaj małego „domku” na rzucie kwadratu, o lekkiej, modularnej i symetrycznej konstrukcji oraz ścian-



Daniel Buren, Photo-souvenir: Hommage à Henryk Stażewski. Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé 1985-2009. Détail, 2009

kach z tkaniny w biało-czerwone pasy równej szerokości. Niektóre segmenty chatki Burena zostały wymontowane i zawieszono w pewnym dystansie na rzeczywistych ścianach muzealnej galerii. Przez powstałe otwory obrazy i reliefy Stażewskiego („kwadratowe” kompozycje z lat 1968–1984) mogły „przenikać” do środka „chatki”. Szkielet ścian CABANE ÉCLATÉE NR 9 także został oparty na układzie kwadratów, powtarzając zasady konstrukcji reliefów Stażewskiego.

Dziewięć lat po śmierci Henryka Stażewskiego, w 1997 roku, Daniel Buren powtórzył *environment* z pracami Stażewskiego, z okazji wystawy w paryskim Instytucie Kultury Polskiej w formie mniejszej CABANE ÉCLATÉE w czarno-białe pasy. Ta

„chatka”, trafiając do Muzeum Sztuki w Łodzi, zamknęła dialog dwóch artystów w miejscu, z którym Stażewski był ściśle związany jako jeden z twórców Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Buren zadeklarował, że odmówi repetycji (dotąd powtarzalnej) formy innym muzeom, tym bardziej gdyby jakaś instytucja życzyła sobie mieć podobną chatkę na „cztery Mondriany czy pięć Picassów”. CABANE Burena prowadzi dialog nie tylko z dziełem Stażewskiego. Postawiona nieopodal SALI NEOPLASTYCZNEJ, odsyła do tej przestrzeni, którą Władysław Strzemiński stworzył z myślą o dialogu z eksponowanymi w niej pracami artystów pierwszej awangardy spod znaku De Stijl i rzeźb Katarzyny Kobro.

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

Tematyce wystawy poświęcone są warsztaty dla dzieci i dorosłych, prowadzone przez edukatorów na zamówienie.

DLA DZIECI

Mądry Mondrian po szkodzie / w ogrodzie

Warsztat poświęcony sztuce abstrakcji geometrycznej, która ujawnia sens przez zestawienie z pozaartystyczną rzeczywistością.

Mu-zoo-um

Spotkanie wokół procesu syntezy, streszczania, abstrahowania od rzeczywistości do najbardziej podstawowych jakości.

DLA DOROSŁYCH

Parzenie sztuki, czyli o pomysłach na sztukę od kuchni

Warsztat o regułach i obowiązkach, jakie dobrowolnie nakładają na siebie artyści, dyscyplinując własną kreatywność.

ABS Abstrakcja, czyli o kompozycji dzieła sztuki

Spotkanie o podstawowych elementach formy plastycznej – o punkcie, o linii, o płaszczyźnie i ich wzajemnych relacjach, które są nośnikiem sensu.

Kamera-Łączyć-Akcja, czyli warsztat filmowy

Działanie na styku wizualnej sztuki performatywnej i sztuki filmowej.

Informacjami służy Dział Edukacji pod nr tel. 605 060 063.

ms²

OGRODOWA 19

LEGIONÓW

GDĄŃSKA

PRÓCHNIKA

1 MAJA

WIĘCKOWSKIEGO 36

ms¹



msl.org.pl

ms¹
Muzeum Sztuki w Łodzi
ul. Więckowskiego 36

SALA NEOPLASTYCZNA.
KOMPOZYCJA OTWARTA

Kuratorzy
Jarosław Suchan oraz Aleksandra Jach,
Maria Morzuch i Daniel Muzyczuk

Opracowanie folderu
Leszek Karczewski, Aleksandra Jach
i Daniel Muzyczuk

Redakcja
Magdalena Świątczak

© Muzeum Sztuki & Authors, 2019

Institucja
kultury Samorządu
Województwa
Łódzkiego



Współprowadzona
przez Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi



Partner:

