

WSTĘP	Agnieszka Pindera Jarosław Suchan	9
-------	--------------------------------------	---

ESEJE	Jarosław Suchan	Awangardowe muzeum	17
	Maria Gough	Muzeologia futurystyczna	47
	Masha Chlenova	Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński	73
	Sandra Karina Löschke	Pedagogika doznań: sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych	91
	Rebecca Uchill	„Po co nam muzea sztuki?”. Alexander Dorner, El Lissitzky i wymiary historii	109
	Frauke V. Josenhans	Muzeum bez ścian, artyści artystom: kolekcja Société Anonyme	125
	grupa o.k. (J. Myers i J. Szupińska)	Kawalerski modernizm: International Exhibition of Modern Art projektu Société Anonyme (1926)	145
	Jennifer R. Gross	Podobne, a jednak tak odmienne: muzeum artystów Société Anonyme i Museum of Modern Art Alfreda H. Barra	161
	Agnieszka Pindera	Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji	173
	Daniel Muzyczuk	Formowanie narracji o sztuce nowoczesnej – o karierze pewnego pojęcia	195
	Tomasz Załuski	Sztuka jako czynnik modernizacji: Władysława Strzemińskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej	217
	Marcin Szeląg	Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych	235

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE	Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 r.	251
Dawid Szterenber	Muzeum Kultury Artystycznej	257
Kazimierz Malewicz	Nasze zadania. Oś koloru i bryły	263
Wassily Kandinsky	Muzeum Kultury Malarskiej	271
Aleksandr Rodczenko	O Biurze Muzealnym	279
El Lissitzky	Sala Prounów	285
El Lissitzky	2 sale demonstracyjne	289
Société Anonyme	Dlaczego i skąd	295
Katherine S. Dreier	Rzecz o sztuce nowoczesnej	301
	Komunikat grupy „a.r.” nr 1	307
Przeclaw Smolik	Przedmowa	313
Władysław Strzemiński (?)	Muzeum	317

KATALOG	325
NOTY O AUTORACH	597
WYBRANA BIBLIOGRAFIA	603
INDEKS	611

„Trzeba rozprawić się z tym, co stare – i pochować na cmentarzu na zawsze, zeszkrobać ze swojej twarzy wszelkie do niego podobieństwo” – pisze Kazimierz Malewicz w 1919 roku. Co zadziwiające, słowa te padają w tekście mówiącym o konieczności utworzenia nowych muzeów. Domaganie się ostatecznej rozprawy ze starym przy równoczesnych staraniach o powołanie kolejnych muzeów – czyli instytucji, które jak żadne inne kojarzą się z konserwacją przeszłości – nie wydaje się konsekwentne. A Malewicz nie jest w tych staraniach odosobniony. Łączą one rosyjskich rewolucjonistów z radykalnymi artystami i artystkami w Niemczech, Stanach Zjednoczonych czy Polsce, dowodząc, że stosunek awangardy do instytucji muzeum był dużo mniej jednoznaczny niż sugerowałyby jej sztandarowe manifesty. Rodzi to kilka pytań. Przede wszystkim – czym była motywowana chęć tworzenia własnych muzealnych instytucji? Jak je sobie wyobrażano? W jaki sposób wpisywały się w awangardową wizję sztuki jako narzędzia służącego wykuwaniu lepszej przyszłości? A także – czy pośród stojących za nimi idei są takie, które i dziś mogą służyć muzeom za drogowskazy? Publikacja, którą oddajemy w ręce czytelników, mierzy się z tymi pytaniami.

W badaniach nad awangardą historia jej autoinstytucjonalizacji zajmuje pozycję marginalną. Poszczególne inicjatywy stają się, co prawda, przedmiotem zainteresowania badaczy i badaczek, brakuje jednak opracowań, które zestawiałyby je ze sobą i tym samym pozwalały rozpoznać awangardową autoinstytucjonalizację jako zjawisko odrębne i swoiste. Niniejsza publikacja, proponująca porównanie kilku awangardowych (para)instytucji powstałych między I a II wojną światową, ma na celu ów brak uzupełnić. Jest ona przy tym częścią większego przedsięwzięcia badawczego, które zostało zapoczątkowane w 2017 roku międzynarodową konferencją *Muzeum awangardy czy awangardowe muzeum? Kolekcjonując to, co radykalne*, a finał znajdzie w wystawie planowanej na jesień 2021 roku.

Na publikację składają się materiały poświęcone czterem awangardowym projektom muzealnym: sieci Muzeów Kultury Artystycznej powołanej do istnienia w popaździernikowej Rosji, Kabinett der Abstrakten zaprojektowanemu przez El Lissitzkiego dla hanowerskiego Provinzialmuseum w 1927 roku, powstałemu w Nowym Jorku na początku lat 20. XX wieku Société Anonyme Inc.: Museum of Modern Art oraz Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, udostępnionej publiczności w 1931 roku w miejskim muzeum w Łodzi. Opracowaniom krytycznym autorstwa wybitnych badaczy i badaczek zajmujących się historyczną awangardą towarzyszy wybór tekstów źródłowych oraz bogata ikonografia prezentująca zarówno materiały archiwalne, jak i wybrane dzieła z kolekcji związanych z omawianymi projektami. Ramy historyczne i ideowe przedsięwzięcia badawczego nakreśla esej otwierający. Zawiera syntetyczne omówienie poszczególnych awangardowych projektów, kładąc nacisk na przybliżenie tego, który w świecie ciągle nie jest dostatecznie znany, czyli kolekcji grupy „a.r.”. Ostatnia część tekstu dostarcza porównawczej analizy ideowych założeń omawianych inicjatyw i na tej podstawie formułuje wstępną charakterystykę tego, co miałyby określać *differentia specifica* awangardowej muzeologii. W kolejnych esejach każdą z tych inicjatyw przedstawiono bardziej szczegółowo, zwracając przy tym uwagę na istniejące pomiędzy nimi związki i paralele.

Najstarszej z nich, sieci Muzeów Kultury Artystycznej, przyglądają się Maria Gough i Masha Chlenova. Gough relacjonuje toczące się w łonie rosyjskiej awangardy spory na temat kształtu i misji tworzonych muzeów. Główną oś sporu rysuje pomiędzy Wassilym Kandynskim, który widział w nich miejsca służące studio-waniu logiki rozwoju formy artystycznej, a Aleksadrem Rodczenką, dla którego muzea miały być laboratoriami „żywych form” zdolnych nadal służyć przekształcaniu

rzeczywistości. Esej Chlenovej dopowiada tę historię, kładąc nacisk na Malewiczowską wizję historii sztuki oraz próby przełożenia jej na muzealną narrację. Drugim ważnym wątkiem tego eseju jest aktywność blisko związanego z Malewiczem Władysław Strzemińskiego w strukturach organizujących życie artystyczne w Rosji. Chlenova sugeruje, że obydwaj artyści podzielali tę samą wizję ewolucji sztuki i że to ona służyła Strzemińskiemu za podstawę jego projektów wystawienniczych, edukacyjnych i muzealnych, zarówno tych realizowanych w Moskwie i Smoleńsku, jak i tych, które później inicjował w Polsce. Badaczka z uwagą pochyla się nad przypisywanym temu artyście dokumentem, który przedstawia listę artystów uszeregowanych wedle kolejnych kierunków sztuki nowoczesnej i który jest interpretowany jako szkic przyszłej stałej ekspozycji w smoleńskim muzeum. Warto zaznaczyć, że dokument ten stał się wzorem dla schematu, wedle którego kolekcja Muzeów Kultury Artystycznej jest prezentowana zarówno w niniejszej książce, jak i na łączącej się z nią wystawie.

Kolejny awangardowy koncept muzealny, Kabinett der Abstrakten, zostaje omówiony w esejach Sandry Kariny Lösche i Rebekki Uchill. Lösche dogłębnie analizuje interaktywny i immersyjny charakter doświadczenia oferowanego przez Kabinett widzom, wskazując na związek zastosowanych w nim rozwiązań i materiałów z tymi, które tworzyły scenię ulic nowoczesnej metropolii. Uchill do hanowerskiej realizacji podchodzi od strony nie tyle jego twórcy, El Lissitzkiego, ile zamawiającego – jednego z najbardziej progresywnych kuratorów muzealnych swego czasu, Alexandra Dornera. Jej rozważania dotyczą relacji zachodzących między artystycznymi ideami Lissitzkiego, zwłaszcza tymi, które były inspirowane nowymi teoriami czasoprzestrzeni, a Dornerowską wizją sztuki i jej historycznego rozwoju, a także wywiedzioną z niej koncepcją muzeum.

Trzy dalsze teksty odnoszą się do działalności Société Anonyme, stowarzyszenia, którego celem od samego początku było utworzenie pierwszego w Stanach Zjednoczonych muzeum sztuki nowoczesnej. Frauke V. Josenhans przypomina sylwetkę Katherine S. Dreier, malarki, kolekcjonerki i głównej siły sprawczej stowarzyszenia. Szukając wzorców dla jej działań organizacyjnych, Josenhans wskazuje Der Sturm Herwartha Waldena, zwraca ponadto uwagę na paradoksalne połączenie w jej muzealnych projektach – takich jak planowane *country museum* – progresywnych idei z mieszczańskim postrzeganiem sztuki jako części domowego wystroju. Jennifer R. Gross z kolei przeprowadza porównanie wizji sztuki nowoczesnej, która stała za działalnością Société Anonyme, z tą, która zdefiniowała działalność MoMA pod kierownictwem jej pierwszego dyrektora Alfreda H. Barra. Dopełnieniem jest kolejny esej, w którym grupa o.k. (J. Myers, J. Szupińska), na podstawie drobiazgowej analizy aranżacji *International Exhibition of Modern Art* w Brooklyn Museum (1926) – największego przedsięwzięcia wystawienniczego Société Anonyme – ujawnia wewnętrzne sprzeczności modernistycznego programu nowojorskiego stowarzyszenia.

Wspólnym przedmiotem ostatniej grupy esejów jest grupa „a.r.” oraz utworzona przez nią Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Działalność grupy i jej wizja muzeum zostają zestawione z działalnością innych awangardowych formacji i z innymi muzealnymi koncepcjami, a celem tej komparatystyki jest rozpoznanie warunków możliwości, ideowego kontekstu oraz społecznego wymiaru instytucjonalnych projektów awangardy. Agnieszka Pindera, przywołując losy grupy „a.r.” i Société Anonyme, koncentruje się na zazwyczaj pomijanym aspekcie awangardowej działalności organizacyjnej, a mianowicie jej ekonomicznych warunkowaniach. Daniel Muzyczuk, relacjonując spór o sposób eksponowania kolekcji grupy „a.r.” w łódzkim muzeum, zwraca uwagę na różnice – ale i podobieństwa –

12
13

zachodzące między modelami historii sztuki muzealnika i awangardowego artysty. O nakładających się na siebie różnych modelach muzeum pisze z kolei Marcin Szela, zestawiając dwie realizacje będące efektem współpracy awangardowego artysty z progresywnym muzealnikiem: wspomniany Kabinett der Abstrakten w hanowerskim Provinzialmuseum oraz Salę Neoplastyczną zaprojektowaną przez Władysława Strzemińskiego – współtwórcę grupy „a.r.” – na zaproszenie ówczesnego dyrektora łódzkiego muzeum, Mariana Minicha. Ostatnim zagadnieniem omawianym w tej grupie tekstów jest postrzeganie muzeum jako środka służącego realizacji politycznych celów awangardy. Podejmuje je Tomasz Załuski, który w tej perspektywie przygląda się grupie „a.r.”, rozpoznając w jej aktywności próbę urzeczywistnienia idei towarzyszących powstawaniu Muzeów Kultury Artystycznej. Autor nie zatrzymuje się przy tym na historycznych interpretacjach, wskazując na aktualność owych idei i rysując możliwe sposoby ich aplikacji przez współczesne muzea.

W publikacji głos zostaje oddany również samej awangardzie. Teksty między innymi Malewicza, Kandinskiego, Rodczenki, Lissitzkiego, Dreier nie tylko dostarczają bezpośredniej wiedzy na temat motywacji i wyobrażeń stojących za omawianymi tutaj przedsięwzięciami, ale także pozwalają uchwycić coś bardziej ulotnego – towarzyszące im emocje i intelektualną atmosferę, które przejawiają się w języku i retoryce.

Zarówno niniejsza publikacja, jak i związana z nią wystawa nie mogłyby powstać bez starań i wysiłków wielu osób oraz wsparcia udzielonego przez liczne instytucje. W tym miejscu wszystkim pragniemy najgoręcej podziękować: szacownym autorom zamieszczonych tekstów, Mashy Chlenovej za kwerendę przeprowadzoną w rosyjskich archiwach oraz pomoc w uporządkowaniu materiałów dotyczących Muzeów Kultury Artystycznej, Frauke V. Josenhans za wsparcie udzielone przy opracowaniu części poświęconej Société Anonyme, dr Isabel Schulz ze Sprengel Museum, a także Frankowi Tommkowi i Clausowi Holtmannowi (Holtmann GmbH+Co.KG), za udzielenie cennych informacji na temat Kabinett der Abstrakten, Annie Karpenko za pomoc w badaniu rosyjskich i białoruskich źródeł. Szczególne podziękowania kierujemy do Zenobii Karnickiej, byłej kustosz Muzeum Sztuki w Łodzi, za dzielenie się nieocenioną wiedzą na temat działalności grupy „a.r.” i Władysława Strzemińskiego. Dziękujemy również Terra Foundation for American Art za sfinansowanie grantu pozwalającego na przeprowadzenie kwerendy m.in. w Yale University Art Gallery, gdzie zgromadzona jest kolekcja Société Anonyme, oraz w Beinecke Rare Books and Manuscript Library, gdzie znajdują się archiwa związane z tym stowarzyszeniem. Stephanie Wiles, dyrektor Yale University Art Gallery, wyrażamy głęboką wdzięczność za otwartość i przychylność dla naszego projektu.

Podziękowania zechcą przyjąć także nasi współpracownicy i współpracownicy z Muzeum Sztuki: Andżelika Bauer, Martyna Dec, Łukasz Janicki, Magdalena Kłopot, Martyn Kramek, Marek Kubacki, Paulina Kurc-Maj, Malwina Łokaj, Marta Madejska, Tatiana Matwij, Dariusz Majchrzak, Daniel Muzyczuk, Anna Mowińska, Edyta Plichta, Przemysław Purtak, Natalia Słaboń, Ireneusz Szymarek, Maria Śmigiel, Monika Wesołowska, Maja Wójcik, a także inne osoby, które przyczyniły się do powstania publikacji i wystawy: Matthew Affron, Ryszard Bienert, Katarzyna Bojarska, Małgorzata Buchalik, Joanna Figiel, Artur i Magdalena Frankowscy, Soren Gauger, David Joselit, Olesya Kamyshnykova, Laurence Kanter, Rita Kersting, Diana Krawiec, Bartosz Malinowski, Jane Miller, Jan Peszek, Krzysztof Pijarski, Przemysław Strożek, Joanna Targoń, Monika Ujma, Anton Vidokle, Marcin Wawrzyńczak.

W dominującej narracji awangarda i muzeum są zwykle obsadzone w rolach śmiertelnych wrogów, których spotkanie nie może się zakończyć inaczej jak tylko klęską jednego z nich: albo zniszczeniem muzeów, albo rozbrojeniem awangardy. Bohaterami tej narracji są takie postaci jak Edmond Duranty, pisarz, felietonista i krytyk wspierający swym piórem barbizończyków i impresjonistów, który już ponad sto pięćdziesiąt lat temu domagał się spalenia Luwru, czy futurysta Filippo Tommaso Marinetti, pół wieku później nawołujący do zniszczenia muzeów i bibliotek jako siedlisk anachronicznych i oderwanych od życia kulturowych ideałów. Awangardę identyfikuje się w tej opowieści ze sztuką żywą, która chce współbrzmieć z rytmem teraźniejszości, podczas gdy w muzeach widzi się, by przywołać znaną frazę Theodora W. Adorna, mauzolea, rodzinne grobowce, w których dzieła sztuki obumierają¹. Albo szpitale dla obłąkanych, „które mają strażników i cele, czyli neutralne sale zwane *galeriami*”. Robert Smithson, autor tego porównania, pisze dalej:

Umieszczone w takiej galerii dzieło sztuki traci swój potencjał... Pusta, oświetlona, biała sala wciąż wymusza neutralność. Dzieła sztuki widziane w takich przestrzeniach wydają się przechodzić swego rodzaju estetyczną rekonwalescencję. Są niczym inwalidzi, oczekując na krytyków, którzy orzekną ich uleczalność lub nieuleczalność. Funkcją strażnika-kuratora jest oddzielenie sztuki od społeczeństwa. Integracja przyjdzie później. Kiedy dzieło sztuki jest już całkowicie zneutralizowane, nieskuteczne, wyabstrahowane, bezpieczne i politycznie lobotomizowane – wówczas może stać się przedmiotem społecznej konsumpcji².

W planie teoretycznym to przeciwstawienie awangardy i muzeum zostaje utrwalone przez Petera Bürgera i jego od lat działającą na wyobraźnię badaczy i artystów *Teorię awangardy* z 1974 roku³. Według Bürgera o istocie projektu awangardowego przesądza obietnica radykalnego przekształcenia życia społecznego za pomocą sztuki. Obietnica ta miała się realizować nie tyle poprzez wprowadzenie do dzieł nowych, społecznie zaangażowanych treści, ile poprzez zmianę roli sztuki: zamiast opisywania rzeczywistości, jej przekształcanie. Zmiana ta łączyła się z koniecznością porzucenia przestrzeni, w jakiej do tej pory sztuka funkcjonowała, i wejście w rzeczywistość codziennych praktyk życiowych, a docelowo – pełne zintegrowanie się z nimi. Fakt, że ostatecznie tradycyjna przestrzeń sztuki nie została opuszczona, stanowił, zdaniem Bürgera, dowód klęski awangardowego projektu. To, że produkcje awangardy trafiły do muzeów, spowodowało je do roli „dzieł”, takich samych co do statusu, jak dzieła epok wcześniejszych, podczas gdy miały być narzędziami światowej rewolucji – nie artystycznej, a życiowej. Muzea, wraz z całym systemem konstytuującym świat sztuki, są zatem odpowiedzialne za rozbrojenie awangardy.

Obok przedstawionej tutaj historii istnieje jednak inna. Nie ma w niej nawoływań do palenia muzeów ani sugestywnych obrazów lobotomizowania sztuki przez muzealnych kuratorów. Pojawiają się natomiast artyści podejmujący wysiłek tworzenia własnych muzealnych instytucji w przekonaniu, że mogą stać się one narzędziami skutecznie wspomagającymi realizację awangardowych celów. Co przy tym najbardziej intrygujące, są to artyści związani z dada i konstruktywizmem,

1 T. W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, przeł. A. J. Noras, [w:] *Muzeum sztuki*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 91.

2 R. Smithson, *Cultural Confinement*, [w:] *The Writings of Robert Smithson*, red. N. Holt, New York University Press, New York 1979, s. 132.

3 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, edycja polska: *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

wystawy muzealnej przez tego drugiego „z powagą – jako przestrzeń edukacyjną, a nie [jak u Lissitzkiego] jako miejsce gry z widzem, zabawy, «efekciarstwa» zabiegów ekspozycyjnych, «olśniewających» widza, ale odwracających jego uwagę od prezentowanego dzieła sztuki”³⁴ dotyczy sytuacji kolekcji grupy „a.r.” sprzed Sali Neoplastycznej. Tradycyjnie zorientowana lektura języka Sali Neoplastycznej mogłaby przecież prowadzić do podobnych wniosków, ale w tym raczej należałoby upatrywać jej edukacyjny potencjał. Zerwanie z tradycyjnym językiem ekspozycji nie musiało, zwłaszcza po wojnie, oznaczać już zaprzeczenia powadze edukacji w muzeum. Mogło natomiast wynikać z potrzeby znalezienia innego sposobu komunikowania się z „nowym” zwiedzającym, co w sytuacji kultury powojennej Polski było zrozumiałe.

Zbieżność poglądów Minicha i Strzemińskiego dawała więc podstawę do harmonijnego wpisania Sali Neoplastycznej w cały układ ekspozycyjny zaproponowany przez Minicha³⁵. Salę Neoplastyczną należy traktować nie tylko jako nieuchronny eksperyment związany z artystycznymi przekonaniami Strzemińskiego, z którymi bez wątpienia łączyła się i to nie tylko w wymiarze historycznym, jako przywołanie dorobku awangardy dwudziestolecia międzywojennego, lecz również jako efekt aktualnych przemyśleń autora *Teorii widzenia*. Sala Neoplastyczna kumulowała prawidła organizacji stałej galerii międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej przyjęte przez Minicha. Tylko w ramach wyznaczonych przez dyrektora muzeum zasad prezentacji zyskiwała muzeologiczny sens, nie będąc jedynie historycznym *arte factum*. Dlatego otwartą w 1960 roku nową odsłonę stałej ekspozycji międzynarodowej sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi trudno było sobie wyobrazić bez Sali Neoplastycznej.

UŻYTECZNOŚĆ SZTUKI - UŻYTECZNOŚĆ MUZEUM

Na zakończenie chciałbym wskazać, mając w pamięci relacje między głównymi aktorami wspomnianych układów wewnątrzinstytucjonalnych, jak i diachroniczne relacje czasowo i geograficznie oddalonych od siebie realizacji, na progresywny wymiar tamtych doświadczeń, traktując je jako punkt odniesienia dla współczesnej praktyki wystawienniczej i muzealnej.

Przyglądając się praktykom ekspozycyjnym artystów awangardy międzywojennej i tużpowojennej, nie sposób chyba dzisiaj, zwłaszcza na gruncie teorii instytucjonalnej, nie próbować ich zestawiać z propozycjami odświeżenia aparatu pojęciowego związanego ze sztuką i formami jej instytucjonalnego wsparcia autorstwa Stephena Wrighta³⁶. W szczególności mam na myśli te pojęcia, które w kontekście omawianych realizacji są kluczowe, takie jak: „autorstwo”, „widz” i „muzeum”, to ostatnie przez Wrighta opatrzone indeksem 3.0. Kolektywna aktywność w Kabinett der Abstrakten i unifikująca totalność Sali Neoplastycznej osłabiały autonomię oraz jednoosobowe autorstwo prezentowanych w nich dzieł sztuki. Interaktywność i ruch z kolei wskazywały na podjęcie próby wyrwania sztuki z trybu biernego, kontemplacyjnego odbioru, dostarczając jakichś form jej używania, chociaż z pewnością

246
247



1. Luba, *Koncepcja muzeum sztuki nowoczesnej według Władysława Strzemińskiego...* dz. cyt., s. 80. 34

Należy jednak podkreślić, że ta zbieżność wykuwała się z czasem. Na początku znajomości, w latach 30. XX wieku Strzemiński i Minich byli w sporze, którego źródłem były poglądy na temat muzeum. Dopiero po wojnie zaczęli się do siebie zbliżać, czego wyrazem na gruncie muzeum jest Sala Neoplastyczna, a na poziomie refleksji muzealnej napisana w drugiej połowie lat 50. przez Minicha książka, która ostatecznie ukazała się w formie obszernego artykułu, por. M. Minich, *O nową organizację...*, dz. cyt. Maszynopis został wydany w postaci książki w roku 2018. Por. M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki*, oprac. P. Brożyński, współpraca M. Kunińska, Universitas, Kraków 2018. 35

S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, „Format P” nr 9, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2014. 36

Sala Neoplastyczna, Muzeum Sztuki w Łodzi, projekt: Władysław Strzemiński, 1948, odtworzenie dekoracji malarskiej: Bolesław Utkin; widok z lat 1960–1966
Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

552
553



Jean (Hans) Arp (1886–1966)

Konfiguracja, 1929
relief, drewno polichromowane, 39 × 31 × 2,8 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



Louis Marcoussis (Ludwik Markus) (1878–1941)

Koncert, 1928
olej, płótno, 98 × 79 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

Hans Rudolf Schiess (1904–1978)

Kompozycja, ok. 1930
olej, płótno, 61 × 50 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



Katarzyna Kobro (1898–1951)

Kompozycja abstrakcyjna, ok. 1924–1926
olej, szkło, 24 × 32 cm
Muzeum Sztuki, Łódź
© Ewa Sapka Pawliczak and Muzeum Sztuki, Łódź

Sophie Taeuber-Arp (1889–1943)

Kompozycja, 1930
olej, płótno, 52 × 42 cm
Muzeum Sztuki, Łódź



