

Słowo wstępne	4
Wprowadzenie	6
1 Malarz małopolski czwartej ćwierci XV wieku	
Tryptyk z Szańca	16
2 Malarz wenecki XV w.	Portret doży Michele Steno 18
3 Daniel de BliECK	Wnętrze kościoła 20
4 Giuseppe Recco	Ryby 22
5 Nicolaes Maes	Portret mężczyzny w peruce 24
6 Claes Corneliszoon Moeyaert	Jakub rozpaczający nad zakrwawionymi szatami Józefa 26
7 Jan Piotr Norblin (Jean Pierre Norblin de la GourdainE)	Król Stanisław August Poniatowski w Szkole Rycerskiej 28
8 Piotr Michałowski	Napoleon na koniu 30
9 Henryk Rodakowski	Portret matki artysty 32
10 Maksymilian Gierymski	Potyczka z Tatarami 34
11 Witold Pruszkowski	Portret Kazimierza Bartoszewicza 36
12 Aleksander Gierymski	Brama na Starym Mieście 38
13 Józef Brandt	Tabor (Powrót spod Wiednia) 40
14 Leon Wyczółkowski	Gra w krokieta 42
15 Stanisław Wyspiański	Śpiący Mietek 44
16 Konstantin Korowin	Bulwar paryski 46
17 Józef Mehoffer	Portret żony artysty z Pegazem 48
18 Witold Wojtkiewicz	Za murem, z cyklu Obłąd 50
19 Jacek Malczewski	Thanatos II 52

Spis treści

20 Jan Buřhak	Bazyłjanie, z albumu Wilno 54
21 Paul Signac	Widok Złotego Rogu w Konstantynopolu 56
22 Jankiel Adler	Moi rodzice 58
23 Lyonel Feininger	Wiatrak 60
24 Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy	Portret wielokrotny 62
25 Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy	Stworzenie świata 64
26 Tytus Czyżewski	Madonna 66
27 Alexej von Jawlensky	Wielkie Medytacje N 3 68
28 Fernand Léger	Dwa profile 70
29 Enrico Prampolini	Tarantela 72
30 Leon Chwistek	Pochód 74
31 Theo van Doesburg	Kontrkompozycja XV 76
32 Sophie Taeuber-Arp	Kompozycja 78
33 Georges Vantongerloo	Kompozycja trzech równoważników 80
34 Amédée Ozenfant	Martwa natura 82
35 Władysław Strzemiński	Sala neoplastyczna 84
36 Władysław Strzemiński	Kompozycja unistyczna 9 86
37 Katarzyna Kobro	Kompozycja przestrzenna (4) 88
38 Henryk Stażewski	Kompozycja fakturowa 90
39 Henryk Berlewi	Mechano-Faktura biało-czerwono-czarna 92
40 Wacław Szpakowski	Z serii B: B2, B3 94
41 Florence Henri	Kompozycja z lustrem 96
42 Mieczysław Szczuka	Dymy nad miastem 98
43 Marek Włodarski (Henryk Streng)	Fotomontaż 100
44 Kazimierz Podsadecki	Miasto – młyn życia 102
45 Janusz Maria Brzeski	Z cyklu: Narodziny robota, Dwie cywilizacje 104
46 Anton Stankowski	Oko (Max Burchartz) 106
47 Hans (Jean) Arp	Konfiguracja 108
48 Kurt Schwitters	Mz 194 110
49 Kurt Seligmann	Portret podwójny (Kompozycja) 112
50 Max Ernst	[Las i słońce] 114
51 Paul Klee	Gwiazdy ponad rzeczami / Die Gestirne über den Dingen 116
52 Louis Marcoussis (Ludwik Markus)	Koncert 118
53 André Masson	Rozmowa mebli 120
54 Karol Hiller	Kompozycja heliograficzna (IX) 122
55 Aleksander Krzywobłocki	Portret pani Haliny Hornung 124
56 František Janoušek	Zwrotnicowy 126
57 Vilém Reichmann	W pułapce, z cyklu Opuszczone 128
58 František Vobecký	Kompozycja z wachlarzem 130
59 Zbigniew Dłubak	Przypominam samotność cieśniny 132
60 Tadeusz Brzozowski	Kostki 134

61 Andrzej Wróblewski	Zakochani 136
62 Jerzy Nowosielski	Kobieta i góry 138
63 Artur Nacht-Samborski	Papuga 140
64 Tadeusz Kantor	Infantka wedle Velásqueza z cyklu Persyflaże muzealne 142
65 Derek Boshier	England's Glory 144
66 Pablo Picasso	Głowa palacza 146
67 Alain Jacquet	Śniadanie na trawie 148
68 Daniel Spoerri	Zjedzone przez Katarzynę i jej przyjaciół 150
69 Franciszka Themerson	Pięć kotletów z kuchni Franciszki i Stefana 152
70 Alina Szapocznikow	Portret wielokrotny 154
71 Władysław Hasior	Stary Anioł 156
72 Jerzy Krawczyk	Przesyłka bez wartości 158
73 Christian Boltanski	Klub Myszeki Miki 160
74 Magdalena Abakanowicz	Plecy z cyklu Alteracje, Klatka 162
75 Jerzy Bereś	Klaskacz 164
76 Jonasz Stern	Rok 1941 i 1942 w Katuszu II 166
77 Victor Vasarely	Aconcagua 168
78 Roberto Matta	Kompozycja 170
79 Maria Jarema	Penetracja I 172
80 Sam Francis	Bez tytułu 174
81 Stanisław Fijałkowski	Anioł w postaci dżdżownicy 176
82 Stefan Gierowski	Obraz CXCI 178
83 Ryszard Winiarski	Obszar 52. Próba penetracji przestrzeni z użyciem elementów trójwymiarowych 2 x 2 cm. Źródło zmiennej losowej rzut kostką do gry 180
84 François Morellet	Kula-raster 182
85 Bridget Riley	Koło przyspieszenia 184
86 Günther Uecker	Białe Pole – Hommage à Strzemiński 186
87 Alan Charlton	Obrazy w 3 pionowych częściach 188
88 Roman Opalka	Opisanie świata 1965/1–∞, Detal 1–35327 190
89 Ian Hamilton Finlay	Flotte de Pêche / Flute of the Peach 192

90 Jiři Kolař	Tajemnicze morze 194
91 Henri Michaux	Rysunek z cyklu Mouvements 196
92 Antoni Starczewski	Stół z kolorowymi kartoflami 198
93 Józef Robakowski	Video-Film-Maszyna 200
94 Vaclav Bořtik	Bez tytułu 202
95 Zbigniew Makowski	O wielka zasado róży 204
96 Stanislav Kolíbal	Metamorfosis 206
97 Krzysztof Wodiczko	Pojazd 208
98 Edward Krasiński	Atelier Puzzle 210
99 Lawrence Weiner	Over the Edge 212
100 Joseph Beuys	Transport do Polski / Polentransport I–XIII 214
101 Barbara Kasten	Construct PC/4B 216
102 John Hilliard	Triady 218
103 Krzysztof Bednarski	Moby Dick 220
104 Marek Chlanda	Instress-Inscape 222
105 Tomasz Ciecierski	Déjà-vu 224
106 Leon Tarasewicz	Bez tytułu 226
107 Włodzimierz Pawlak	Witold Gombrowicz 228
108 Jarosław Modzelewski	Romanica Toscana 230
109 Zofia Kulik	Płatki I 232
110 Mariusz Kruk	Bez tytułu 234
111 Mirosław Bařka	Pamięćka Pierwszej Komunii Św. 236

Oddajemy do rąk czytelnika i miłośnika sztuki książkę, która od dawna była oczekiwana i której brak, szczególnie w ostatnich latach, okazywał się dotkliwy. Jest to album prezentujący najcenniejsze dzieła z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Ma on wypełnić lukę, jaką stwarza brak katalogu zbiorów Muzeum. Ze względu na to, że na taką publikację przyjdzie jeszcze trochę poczekać, prezentacja tego, co szczególnie wartościowe w bogatych zasobach najstarszej tego typu instytucji muzealnej w Europie, jest – jak sądzimy – właściwym rozwiązaniem. Pomysł przedstawiania najciekawszych fragmentów muzealnej kolekcji nie jest nowy i realizowany na całym świecie w postaci licznych wystaw stałych, o charakterze ogólnego przeglądu tego, co najlepsze i najbardziej znane w kolekcji. Ekspozycje takie, zwane w krajach anglosaskich *highlights*, zmieniane co jakiś czas, zajmują jedynie niewielką część przestrzeni wystawienniczej. Pozostała poświęcana jest na przedstawianie wystaw problemowych w oparciu o własne zbiory lub wystaw czasowych, sprowadzanych z innych muzeów krajowych i zagranicznych. Podobnie przeglądową rolę pełnią publikacje, zawierające reprodukcje prac wyselekcjonowanych według kryteriów wartości i atrakcyjności.

111 dzieł

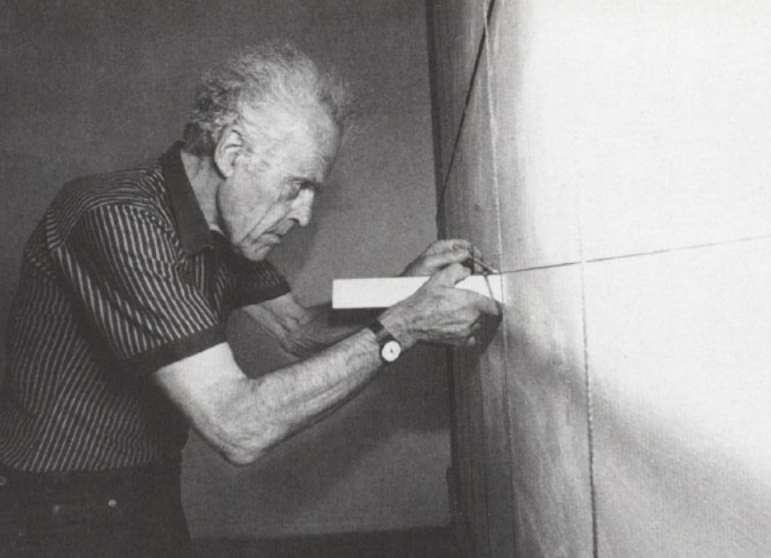
Każdy wybór jest arbitralny i zawiera element wartościowania. Dotyczy to zarówno wystaw, jak i zawartości albumów. Na tym między innymi polega kreatywna rola osoby dokonującej wyboru. W naszym przypadku rzecz ma się nieco inaczej: wybór, jakkolwiek pozostał arbitralnym, jest efektem pracy zespołu i zespołowej selekcji 111 dzieł ze zbiorów naszego Muzeum. Mają one jedną cechę wspólną – są w jakiejś mierze wyjątkowe, unikatowe w skali kraju. Nie jest to tylko wyjątkowość dzieła sztuki, które z racji swej niepowtarzalności jest unikatowe z definicji. Jest to raczej kwestia rzadkości, zarówno z punktu widzenia jego autora, jak i rodzaju czy klasy samej przedstawionej pracy. Wiele bowiem spośród prezentowanych w albumie dzieł jest jedynymi w zbiorach polskich przykładami twórczości szeregu wspaniałych artystów, że wspomnę tu choćby Georges Vanongerloo, Theo van Doesburga, André Massona czy Lyonela Feiningera. W publikacji znajdziemy też prace twórców, których dzieła są co prawda obecne w innych polskich kolekcjach, ale u nas reprezentowane są eksponatami o szczególnej wartości artystycznej (prace Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego – by wymienić jedynie te dwa nazwiska).

Muzeum Sztuki w Łodzi znane jest przede wszystkim ze swej kolekcji sztuki XX wieku. To nasz nadzwyczajny powód do dumy, mamy bowiem, bez wątpienia, najbogatszy i najbardziej wszechstronny zespół dzieł sztuki nowoczesnej w Polsce. Pragnę jednak zwrócić uwagę, że jakkolwiek z tego właśnie powodu często myleni jesteśmy z muzeum sztuki nowoczesnej, to jednak posiadamy także znaczące dzieła sztuki dawnej, pochodzące zarówno z daru rodziny Bartoszewiczów, jak i późniejszych donacji i zakupów. W tej publikacji zatem nie mogło zabraknąć także przykładów rzadziej kojarzonych z naszą instytucją, prac dawnych artystów polskich i obcych.

ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum Sztuki w Łodzi zamyka obecnie pewien ważny okres swej historii: na lata 2005 – 2006 przypadają rocznice powstania naszej instytucji oraz formalnego przekazania nam Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Jest to okazja, by spojrzeć wstecz – na to, co zostało dokonane – i w przyszłość, na Muzeum Sztuki w Łodzi w nowym stuleciu, w nowej, europejskiej sytuacji geopolitycznej. Jednym z głównych naszych zadań jest realizowanie przedsięwzięć skierowanych na środowisko artystyczne w kraju i za granicą, dla którego muzeum powinno być wszechstronnym partnerem, ale przede wszystkim na społeczność (lokalną, polską i europejską), dla dobra której uzupełniamy zbiory oraz przechowujemy, konserwujemy, opracowujemy i udostępniamy oddane nam we władanie wspaniałe skarby sztuki. Mamy nadzieję, że nasza praca, której jednym z efektów jest niniejsza publikacja, przyniesie pożytek i satysfakcję wszystkim, którzy będą mieli okazję z nią się zetknąć.

• Mirosław Borusiewicz



Minich also implemented the policy of planned purchases. Appreciating the importance of the international collection, he complemented it with the works of the Formists and the Surrealists. He purchased the works of the members of the Artes group from Lvov, and the paintings of Andrzej and Zbigniew Pronaszko, August Zamoyski, Leon Chwistek, Mieczysław Szczuka, and Teresa Żarnower. He also made



valuable purchases of older art. This group included the famous painting by Henryk Rodakowski – the portrait of his mother, as well as paintings by Piotr Michałowski, Aleksander Gieryski, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Józef Pankiewicz, Tadeusz Makowski, Olga Boznańska. The collection was also enriched by the valuable donations from Karol Eiser and Jakub Brat-Kon.

The harmonious development of the museum was arrested by the outbreak of World War II. Between 1939 and 1945 the museum remained under German administration. The collection of modern art was labelled “entartete und jüdische Kunst”; some of the works were destroyed or lost, but most of them survived the war.



In 1945 Marian Minich began to re-assemble the collection. The museum obtained a new building, a former palace of the Poznańskis family; it offered much more exhibition space, although it did not satisfy the requirements for a modern museum building. The new permanent display of the collection was opened on 13 June 1948. It ranged from Gothic art, through Northern and Italian Renaissance, Baroque painting, Polish art from the 17th to the 19th century, to modern art. The presentation of modern art started with a room of facsimile reproductions of the Impressionists and Post-impressionists, then the viewers could see the works of the Formists, the Colorists, the Expressionists, the Cubists, the Futurists, the Constructivists, and the Surrealists. The display ended on a high note – in the Neo-Plastic Room, whose design had been commissioned by Minich from Władysław Strzemiński. Minich had planned for the arrangement of the rooms to illustrate “the evolution of style towards an increasing subjugation of the shapes of reality to universal shapes, up to and including non-objective art.”



The display did not last long. It was closed by the authorities on 1 October 1950, as incompatible with the principles of Socialist Realism. The Neo-Plastic Room was destroyed. In the subsequent years, only a few modern works were ever shown to the public. They gradually began to return after 1956, but it was only in 1960 that a new gallery of 20th century art was created, and the Neo-Plastic Room was reconstructed by Bolesław Utkin, who also designed a similar room for Strzemiński’s *Unistic compositions*. Marian Minich based the arrangement of the gallery on the previous display from 1948, adding some new purchases.

Henryk Rodakowski (Lwów 1823 – 1894 Kraków)

Portret matki artysty, 1853

Olej, płótno; 134 x 95 cm

Sygn. p.d.: *H. Rodakowski / 1853*

Henryk Rodakowski, marząc o zostaniu malarzem historycznym, stał się najwybitniejszym portrecistą polskim XIX wieku; obrazy historyczne, rodzajowe i alegoryczne tworzył także, pozostał jednak mistrzem portretu. I w jakimś stopniu swoje marzenie spełnił – bo-
wiem tradycyjna hierarchia gatunków malarskich, pod pojęciem „malarstwo historyczne”, ujmowała wszelkie malarstwo, podejmujące poważny, wzniosły temat, a za taki bez wątpienia uznać można *Portret generała Dembińskiego*, za który Rodakowski otrzymał, jako pierwszy Polak, wielki złoty medal na paryskim Salonie w 1852 roku. Wczesne portrety, przedstawiające członków najbliższej rodziny, malował artysta jeszcze przed rozpoczęciem studiów w Wiedniu; wśród nich także pierwszy, akwarelowy, maleńki portret matki (1841). Studia paryskie w atelier Leona Cognieta pozwoliły artyście na znakomite opanowanie warsztatu; portrety z tego okresu (*Portret Julesa Holtzapfla* 1846, *Autoportret* 1849) świadczą jednak przede wszystkim o dążeniu Rodakowskiego w kierunku pogłębienia wizerunku psychologicznego modelu, znamionującym dojrzałą twórczość. W Paryżu pozostanie artysta do roku 1867; w czasie paromiesięcznego pobytu we Lwowie w 1853 roku powstaje *Portret matki* – Marii z Singerów Rodakowskiej.

Pokazany na Salonie paryskim w 1853 roku wzbudził entuzjastyczne opinie krytyki francuskiej, m. in. Prospera Mérimée i Théophile Gautiera, podchwycone z dumą przez prasę polską. Dostrzegano w portrecie wpływy dawnych mistrzów, malarstwa flamandzkiego, zwłaszcza van Dycka. Obraz zachwycił Delacroix, który ocenił go wyżej niż nagrodzony rok wcześniej *Portret generała Dembińskiego*. Wielki francuski malarz zanotował w *Dzienniku* pod datą 8 IV 1853: „Wyszedłem dość wcześnie, by odwiedzić artystów, którzy mnie do siebie zaprosili. Jakie smutne cierpienia, jakie nieuleczalne przypadki obłędu! Z wyprawy tej miałem tylko jedną przyjemność, ale za to wielką, widziałem prawdziwe arcydzieło: Rodakowskiego *Portret*

matki...”. Ocenę tę dzielają badacze do dzisiaj, uznając, że obraz był i pozostał najwyższym osiągnięciem sztuki portretowej. Sytuują przy tym dzieło zarówno jako szczytowe osiągnięcie realizmu, jak też kulminację romantyzmu. Być może owo zrównoważenie cech obu epok, któremu podporządkowane zostały wszystkie elementy formalne, idealne wyważenie równocześnie jednostkowego i uniwersalnego wizerunku decyduje o określeniu portretu jako arcydzieła. Realistyczną wierność w oddaniu twarzy, rąk i koronkowego detalu, równoważy artysta syntetycznym, uogólnionym ujęciem sylwetki, która wtopiona została w neutralne, czarne tło, pozbawione najmniejszego przedmiotu, świadczącego o identyfikacji miejsca. Jednocześnie ponad wszystkim góruje niezwykle subtelna ekspresja psychiki portretowanej, akcentująca łagodność i czułość. Portret jest równocześnie kameralny i monumentalny, jest portretem Marii Rodakowskiej, ale też portretem Kobiety-Matki, w równym stopniu efektem studium natury, co emocji i idei.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy jak wiele dzieł ulega zapomnieniu, bądź przewartościowaniu, można sądzić, że sztuka portretowa Henryka Rodakowskiego i *Portret matki artysty* oparty się temu zjawisku na trwałe.

• *Marta Ertman*

Portret matki artysty 1853

32



H. RODAKOWSKI
1853

Henryk Rodakowski

Jacek Malczewski (Radom 1854 – 1929 Kraków)

Thanatos II, 1899

Olej, płótno; 124 x 73 cm

Sygn. l.d.: J. Malczewski / 1899

W różnorodnym i wielowątkowym malarstwie Jacka Malczewskiego motyw śmierci przewija się przez cały okres twórczości; ujęty dosłownie lub zawieszony w podtekście, trwa. Pojawia się w pozornie różnych tematycznie obrazach, opowiedziany odmiennym językiem formalnym, trwa – od *Śmierci Ellenai* (1883), inspirowanej poematem Słowackiego *Anhelli*, poprzez jeden z obrazów wątku martyrologiczno-narodowego *Śmierć na etapie* (1891), serię *Thanatos* po tryptyk *Mój pogrzeb* (1923).

Thanatos II tworzy wraz z dwoma innymi (*Thanatos I* z Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1898 oraz *Thanatos* z Muzeum Narodowego w Warszawie, 1898–99) pewną odrębną całość, także poprzez bardzo osobisty charakter. Obrazy tej serii maluje artysta po śmierci matki i stanowią one hołd złożony obojgu rodzicom – w obrazie łódzkim ukazał artysta w tle dwór w Wielgiem, gdzie zmarła matka, w dwóch pozostałych dwór w Gardzienicach, gdzie zmarł ojciec artysty. Obraz z kolekcji łódzkiej formalnie najbliższy jest temu ze zbiorów poznańskich.

Centrum kompozycji wypełnia majestatyczny, posągowy anioł śmierci, ukazany w postaci nagiej, uskrzydłonej kobiety z kosą w rękach i osetką w kuszce zawieszoną na pasku wokół bioder. W tle, realistycznie ukazany fragment dworu, poprzedzony trawiastym podjazdem. Przy ganku pochylona sylwetka starca, nakładającego płaszcz. Całe bogactwo wyobraźni malarza, mistrzostwo w kreowaniu niereczywistej rzeczywistości przejawia się w tym obrazie począwszy od tytułu. Thanatosa przedstawiano zazwyczaj jako młodzieńca z wygaszoną i odwróconą pochodnią, nigdy w postaci kobiecej. Thanatos Malczewskiego jest kobietą, ale o cechach także męskich: krótko ściętych włosach, masywnym korpusie, dłoniach i stopach spracowanego żniwiarza. Kontrastów i paradoksów w obrazie jest znacznie więcej. Podstawowym jest połączenie fantastycznej, „kosmicznej” zjawy z ukazaniem w tle pejzażem – typowo polskim dworem, z gankiem na kolumnach, obrośniętym winem, z gromadą biegających

w pobliżu psów. Poprzez kontrast wzmacnia artysta efekt niesamowitości sytuacji, ale tylko odbieranej przez nas. Główny partner anioła śmierci, starzec, spokojnie, może nawet pośpiesznie zmierza na spotkanie, ubiera się jak na wyjazd do sąsiedniego folwarku. Ten moment dosłowności i umowności „zbierania się do drogi” oddał artysta z jemu tylko właściwym bogactwem wyobraźni. A anioł śmierci czeka, czeka na żniwo, ze spokojną twarzą, wzrokiem skierowanym spod ciężkich powiek na kosę, której ostrza dotyka dłoń. Podróż już się rozpoczęła, Thanatos lekko unosi się nad ziemią, biały całun zaczyna falować na fantastycznych skrzydłach. Również kolorystyka obrazu łączy w sobie realizm i fantastykę – karnacja ciała kobiety-śmierci przypomina barwę patynowaną miedź, jesienne liście po-ciemniałej winorośli są zupełnie realne. Jesień życia starego mieszkańca dworu dobiegła kresu, anioł śmierci jest ponadczasowy.

Thanatos jest w równym stopniu symbolem przemijania i nieuchronności losu, co cykliczności życia; nie przypadkowo kuszka z osetką zawieszona jest w miejscu kobiecej płodności, bo białe płótno zanim stanie się całunem, okrywa nowonarodzonego.

Postać, przedstawienie śmierci, jeszcze wielokrotnie powróci w malarstwie Jacka Malczewskiego, nigdy jednak w tak rozbudowanej i fantastyczno-realistycznej kompozycji.

• Marta Ertman



Fernand Léger (Argentan 1881 – 1955 Gif-sur-Yvette k. Paryża)

Dwa profile, 1926

Olej, płótno; 80 x 60 cm

Sygn. p.d.: F. LÉGER / 26; na odwrociu odręcznie: *Les deux profile / F. Léger. 26*

Fernand Léger nie deklarował nigdy swej przynależności do kubizmu. „Ale i Picasso, i Braque też dosyć długo nie uważali się za kubistów” – podkreśla Mieczysław Porębski. Niemniej jednak, to właśnie ci trzej malarze są, jak stwierdza dalej – „Odkrywcami nowej, kubistycznej przestrzenności, z której wynikały kubistyczna technologia, morfologia i ikonografia o zaiste uniwersalnym, ogarniającym wszystko zasięgu”. Żywiołem Légera stała się współczesność, do końca życia czerpał z niej inspiracje, współkształtował też jej nowy wygląd. Nie od razu jednak osiągnął zrozumienie i sukces, ale gdy nadeszły, były godne odkrywcy.

Mówiono o nim: chłopski syn, normandzki przechera, bystry obserwator. Nie chciał się uczyć, rzucił praktykę u architekta, aby malować w Paryżu. Zamieszkał w niezwyklej kolonii artystycznej La Ruche (Ulu), gdzie młodzi artyści bez środków mogli w skromnych warunkach pracować. Uczęszczał też do Szkoły Sztuk Dekoracyjnych i Académie Julien, tworząc początkowo pod wpływem impresjonizmu. Własną drogę odkrywał, oglądając w 1907 roku wielką wystawę Cézanne’a, czy ulegając urokowi obrazów Celnika Rousseau, a także w dysputach z Robertem Delauney’em i innymi mieszkańcami falansteru La Ruche oraz robotnikami z pobliskiej rzeźni. W 1910 roku wystawiał już z Picassem i Georges Braque’iem u Kahnweilera. Brał udział w znanych ekspozycjach kubistów w Moskwie i Berlinie oraz w spotkaniach u Jacques’a Villona, prowadzących do historycznej wystawy *Section d’Or* (*Złoty podział*), z 1912 roku, grupującej adeptów kubizmu – zwolenników cezannowskiej architektury i dyscypliny geometrycznej. W obrazach Légera malowanych przed 1914 rokiem dominowały przedmioty sprowadzane do coraz prostszych figur geometrycznych – walce, stożki, wieloboki – o charakterystycznych dla jego stylu wyrazistych konturach i intensywnej kolorystyce. Podczas I wojny, w której walczył na froncie, uległ fascynacji konstrukcjami wojennych machin, a po zdemobilizowaniu w 1916 roku zaczął wprowadzać do swych obrazów także inne wytwory cywilizacji przemysłowej: bufory kolejowe, tryby, holowniki. Ta specyficzna ikonografia, w której także postać ludzka jawiła się niczym automat lub manekin, zdominowała okres „mechaniczny” i utrwaliła stałą odtąd potrzebę sięgania wprost do

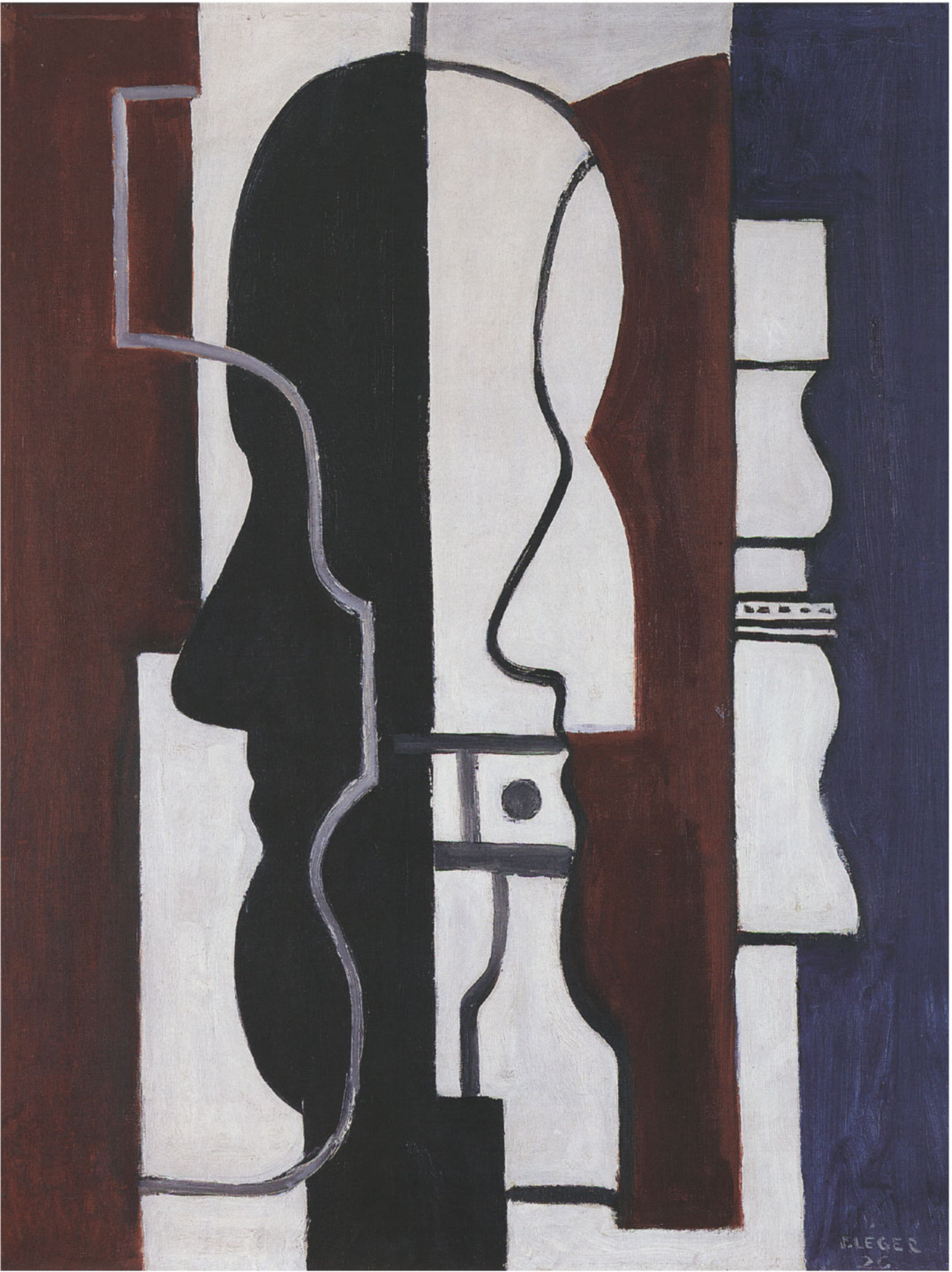
Fernand Léger

doraźnej surowej rzeczywistości. Léger przeciwstawiając tradycyjnemu „realizmowi wizualnemu” swój „realizm koncepcyjny” proponował także nową morfologię – mocne kontrasty, wyraziste podziały, zwielokrotnione rytmy, proste kolory – w statycznych i nierzadko monumentalnych kompozycjach „przedmiotów w przestrzeni” czy późniejszych „postaci w przestrzeni”. Rozważnie i rozmyślnie rozwijał własny, mocny w wyrazie styl, co skłaniało krytykę do nazywania go prymitywem nowoczesności i jednocześnie jej klasykiem.

Léger, już od czasów La Ruche, miał liczne kontakty z polskimi twórcami. W 1928 roku wykonał projekt okładki do tomu wierszy Jana Brzękowskiego. Konsultował i wspomagał pismo *L’ART CONTEMPORAIN* – *Sztuka Współczesna*, redagowane przez Brzękowskiego z Nadią Chodasiewicz-Grabowską, dawną uczennicą Strzeмиńskiego a ówczesną Légera. Również przez jego prywatną Akademię Nowoczesną przewinęło się, w różnym czasie, wielu Polaków. Do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” podarował Léger w 1931 roku dwa obrazy, w tym olejny zatytułowany *Dwa profile*.

Stosunkowo nieduży obraz *Dwa profile* sprawia wrażenie monumentalnej kompozycji ściiennej. Działa jak znak wizualny, lapidarny w treści i syntetyczny w formie, jakby z zamierzenia otwarty na przestrzeń publiczną. Wiele tłumaczy fakt, że obraz powstał w okresie, gdy artysta z pasją uprawiał właśnie malarstwo ściienne. Być może zamierzał przenieść na ścianę także tę kompozycję. Jej monumentalizm wynika zarówno z morfologii, jak i specyficznej ikonografii. Léger, zacierając tradycyjną opozycję figura – tło, wprowadza wertykalny, rytmiczny, kontrastowy układ pozbawionych ciągłości i zwielokrotnionych płaszczyzn oraz przecinających je liniowych profili. Operuje formą i paletą wywołującą asocjacje z przemysłowym, ciężkim, surowym, wielkomiejskim pejzażem, w którym beznamiętny profil ludzkiej twarzy, sylwetkowy i konturowy, przenika się z fragmentarycznymi, jakby maszynowymi, wykrojami czy profilami. Gdy analizujemy ten obraz, rozumiemy słowa artysty: „Jestem zadowolony, kiedy mówią mi: «Léger, Pan jest na ulicy u siebie»”.

• *Zenobia Karnicka*



Dwa profile 1926

Władysław Strzemiński (Mińsk Litewski 1893 – 1952 Łódź)

Kompozycja unistyczna 9, 1931

Oil, canvas; 48 x 32 cm

W światowej historii sztuki XX wieku tylko niewielu polskim artystom udało się zagościć na stałe. Jednym z nich jest z pewnością Władysław Strzemiński, twórca unizmu – najoryginalniejszej w sztuce polskiej teorii artystycznej – i współzałożyciel Muzeum Sztuki w Łodzi. Artysta, którego dzieło, wpisane w najwyższe osiągnięcia międzynarodowej awangardy pierwszej połowy XX wieku, antycypowało wiele późniejszych trendów i nadal inspiruje kolejne pokolenia adeptów sztuki.

Ten heros modernizmu, jak dostrzegł Mariusz Tchorek w swym wystąpieniu w stulecie urodzin artysty, wczytując się w „jego rozprawę z całą europejską tradycją malarstwa, w jego najważniejszy wykład o uniźmie” – „nie za Arpem, ale za głęboką duchową tradycją, z którą mógł się zetknąć u siebie w Mińsku i u siebie w Wilnie, stara się zbudować, lepiej odbudować «mistyczną koncepcję obrazu jako organizmu malarzkiego»” – „broni autonomii (czyli «płaskości») malarstwa, gdyż w głębi ducha, (...) odczuwa w nim świątynny rodowód, a więc i stałą groźbę desakralizacji – on by powiedział «rozczłonkowania»”. To także pierwszy autor, który proponuje „zrozumieć unizm nie w kontekście Mondrian’a i Malewicz’a (jakkolwiek jest to uzasadnione «historyzmem» Strzemińskiego), lecz w odniesieniu do danych przyrodzonych jego twórcy”, w kontekście ciężko okaleczonego ciała artysty, jego wykorzenienia, a także jego głębokiego związku z Katarzyną Kobro. Mariusz Tchorek, pomijając jako produkt uboczny utopijną fantazję artysty dotyczącą budowy w oparciu o unizm nowego ładu społecznego, stawia najciekawszą bodaj aktualnie tezę: „że to, co się dziś u Strzemińskiego dla nas liczy, to jest właśnie jego osobiste poczucie doniosłości «danych przyrodzonych» malarstwa, rysu dającego się zrozumieć jako przestrzenny wyraz sacrum”. Dane przyrodzone malarstwa to według Strzemińskiego płaski czworobok płótna zamkniętego ramą, a obraz nie przedstawia niczego, jest obrazem samego siebie.

Plastyczną wizualizacją teorii unizmu były dla artysty *Kompozycje unistyczne*, wczesne, malowane płasko w latach 1924–1929, i dojrzale, fakturowe, monochromatyczne z lat 1931–1934. Te ostatnie zwłaszcza zadziwiają nie tyle radykalizmem całkowicie bezprzedmiotowej formy, ile raczej pełnią malarzskich walorów, dostrzeganych w monochromatycznych fakturach, powstających z wielobarwnej palety. To obrazy procesu tworzenia, malowania malarstwa, poświęcone samej jego istocie. Tajemnicze równie jak ten proces. Wśród nich *Kompozycja unistyczna 9* (numeracja nieautorska) zajmuje dla nas tutaj miejsce szczególne jako obraz wybrany przez artystę do budowanej przez niego samej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. A także obraz – symbol, atakowany przez współczesnych nie tylko obraźliwym słowem, ale i być może narażony, jak inne dzieła Strzemińskiego pokazywane w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi w 1938 roku, na czynną napaść widza, odnotowaną w muzealnych zapisach.

Konieczność ciągłego zmierzania się z niezrozumieniem była od początku wpisana w biografię artysty. Przeznaczony jako chłopiec do służby wojskowej, gdy trafił do petersburskiej Mikołajewskiej Szkoły Wojenno-Inżynierskiej brał udział w zebraniach i odczytach literackiego koła junkrów. Okaleczony ciężko podczas I wojny światowej już w okresie długotrwałej rekonwalescencji poświęcił się sztuce. Doświadczył czasu Wielkiego Października, wielkich nadziei i jeszcze większych rozczarowań, które nadeszły gwałtownie. Uciekł z Rosji Sowieckiej wraz z rzeźbiarką Katarzyną Kobro, żoną i artystyczną partnerką, do młodej niepodległej Polski. Tutaj też przez 30 lat bezustannie tworzył, organizował życie artystyczne, uczył, publikował. Był członkiem polskich grup awangardowych Blok i Praesens, współzałożycielem grupy „a.r.”. Utrzymywał rozległe kontakty z europejską czołówką modernistów, został członkiem międzynarodowego ugrupowania Abstraction-Création. Niemalże cały swój ocalały dorobek artystyczny przekazał do Muzeum Sztuki w Łodzi. Niejednokrotnie skonfliktowany z najbliższym środowiskiem bronił z uporem „nowej sztuki”, przeciwstawiając się gwałtownie świadomemu jej uwikłaniu w politykę. Oskarżany o formalizm, został w 1950 roku usunięty z łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

Obok *Kompozycji unistycznych* pozostawił serie obrazów takich jak: *Kompozycje architektoniczne* (1926–1929), *Pejzaże morskie i łódzkie* (1931–1934), *Kompozycje abstrakcyjne* (1933–1934), czy *Powidoki stolicy* (1948–1949) oraz cykle rysunków (w tym wojennych) – dzieła wyjątkowe, niepodobne do żadnych innych.

• *Zenobia Karnicka*



Kompozycja unistyczna 9 1931

Paul Klee (Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto-Locarno)

Gwiazdy ponad rzeczami / Die Gestirne über den Dingen, 1913

Tusz, papier; 17 x 10,2 cm

Sygn. l.d.: Klee 1913. 175, Die Gestirne über den Dingen

Paul Klee był malarzem, muzykiem i poetą. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W roku 1906 osiadł w Niemczech na stałe. Aby uzupełnić swoją artystyczną edukację, podróżował po Włoszech, przebywał także w Paryżu. W Niemczech związał się z grupą Der Blaue Reiter, z którą wystawiał. W 1914 roku wyjechał do Tunezji, co miało zasadniczy wpływ na jego twórczość – dotychczas posługiwał się głównie akwarelami i tuszami, od powrotu zainteresowanie intensywnym kolorem sprawiło, że zwrócił się także ku malarstwu olejnemu. W roku 1920 w Galerii Goltza odbyła się wielka wystawa jego prac, pokazano tam około 360 dzieł. Cztery lata później miał miejsce pierwszy pokaz prac Klee w Nowym Jorku. W tym samym roku Aleksiej Javlensky, Wasyl Kandyński, Lyonel Feininger i Paul Klee zawiązali grupę Die Blauen Vier, której osiągnięcia upowszechniała w Stanach Zjednoczonych Emma Schayer – „Galka”. W latach 1920–1931 Klee był wykładowcą Bauhausu, a 1931–1933 akademii w Düsseldorfie. W 1933 roku, jako zdecydowany przeciwnik przemocy i terroru, opuścił Niemcy i powrócił do Szwajcarii.

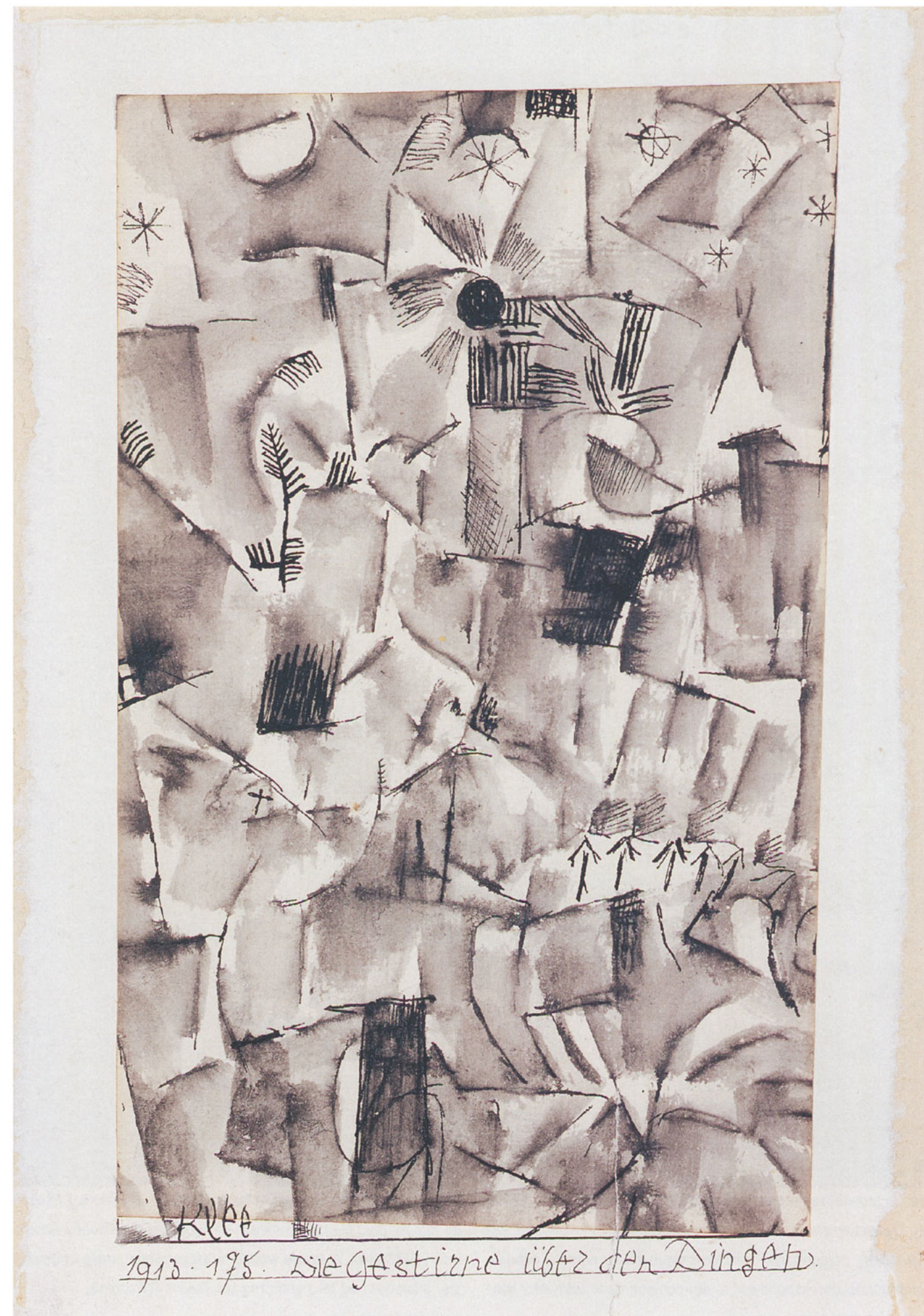
Klee był malarzem niezwykle uporządkowanym. Prowadził notatnik artystyczny, w którym notował swoje spostrzeżenia dotyczące koloru i różnych technik malarskich, a także doświadczenia jako nauczyciela. Prowadził również szczegółowy inwentarz swoich prac. Numer inwentarza składał się z daty rocznej i kolejnego numeru pracy w danym roku. Później następował tytuł, szczegółowy opis techniki i litera oznaczająca kategorię pracy, określaną przez autora. Dopiero w 1925 roku Klee zmienił system oznaczania prac, prawdopodobnie na życzenie marszałków, którzy nie chcieli ujawniać kupującym, ile dzieł rocznie wychodzi spod ręki artysty. Łączna liczba dzieł w katalogu po jego śmierci wynosiła prawie 9000.

Klee uważał, że malarstwo nie powinno naśladować świata, lecz przedstawiać go takim, jakim mógłby być. Uważał, że w twórczości nic nie zastąpi intuicji. Pierwsze „kategorie”, jakie wprowadził do oznaczania swoich prac, dzieliły je na te z natury (kategoria B) i te malowane intuicyjnie (kategoria A).

Klee miał doskonale opanowaną technikę malarską i ciągle ją wzbogacał przez liczne doświadczenia z farbami, pigmentami i podłożami, ustalając ich wzajemne relacje. Tworzył prace niewielkich wymiarów, stąd zyskał przydomek „malarza małych formatów”. Swobodnie przenosił się od sztuki figuratywnej do abstrakcji, od form geometrycznych do organicznych. Jego obrazy pełne są pogodnego humoru, przedstawiają świat zmysłowy i radosny. Twórczości tej nie można połączyć z żadnym współczesnym nurtem w sztuce – jest zjawiskiem wyjątkowym i niepowtarzalnym. Nie można jej też opisać – każdy obraz czy barwny rysunek jest inny, zmienia się kreska, koloryt. Kolor jest bardzo ważny – raz delikatny, to znów ciemny, nasycony; pełna paleta barw tak wspaniałych, kładzionych obok siebie z takim wyczuciem, że każda próba przełożenia na formę werbalną będzie chybiona.

Dzieło z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi powstało jako 175 w roku 1913. Namalowane zostało tuszem i tuszem lawowanym. Przedstawia szczególny, podzielony na małe, nieregularne pola, pejzaż, który przypomina nieco szachownicę pól w górach. Ponad nim kilkoma kreskami zaznaczone są gwiazdy. Obok kreski, dającej kontury rysunku, mamy do czynienia z plamami rozwodnionego tuszu, którego czerń dała tyle odcieni szarości, że nawet na przykładzie tego monochromatycznego dzieła pojąć można niezwykle wyczucie koloru twórcy.

• Anna Saciuk-Gąsowska



Gwiazdy ponad rzeczami / Die Gestirne über den Dingen 1913

Pablo Picasso (Malaga 1881 – 1973 Mougín)

Głowa palacza, 1964

Kredki, pastele, papier; 65,5 x 50 cm

Sygn. p.d.: *Picasso 18.5.64. I*

„Ci, co dążą do wytłumaczenia obrazów, zwykle schodzą na manowce.”

Pablo Picasso, *Artyści o sztuce*, wybór i opracowanie

E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 558

Pablo Picasso jest jednym z najbardziej znanych malarzy ubiegłego stulecia. Urodził się w Hiszpanii, w Andaluzji, studiował w Katalonii, w Barcelonie. Z młodzieńczego okresu twórczości pozostało w Barcelonie wiele dzieł, eksponowanych w Museu Picasso. W roku 1900 po raz pierwszy wyjechał do Paryża. Od roku 1904 zamieszkał tam na stałe.

Wczesną twórczość Picassa dzieli się na okresy: niebieski (1901–1904) i różowy (1904–1906) ze względu na koloryt obrazów malowanych w tym czasie. W roku 1907 Picasso odchodzi od lirycznych przedstawień z lat poprzednich – *Panny z Avignon* (*Demoiselles d'Avignon*) są już obrazem zaliczanym do okresu kubistycznego w twórczości tego artysty. Kubizm zmienił dotychczasowe podejście do zagadnień malarskich – zniknęła perspektywa, zmieniła się forma przedstawienia, zgeometryzowana i przez to mocno zdeformowana. Przede wszystkim jednak kubizm dokonał przewrotu w estetyce – rezygnował z piękna, lub tego wszystkiego, co za piękno w sztuce dotychczas uważano. Tym samym Picasso i współpracujący z nim Georges Braque wypowiedzieli wojnę upodobaniom społeczeństwa i, jednocześnie, stworzyli miejsce dla twórczości, w której nie liczy się prawda przedstawienia, tylko prawda obrazu. Pod koniec drugiego dziesięciolecia XX wieku Picasso porzucił kubizm, kierując się własną drogą w sztuce. Nigdy nie odszedł od figuratywności. Jego płótna zaludniają przedstawienia ludzi i zwierząt. Na ogół ich kształty są zniekształcone, zgeometryzowane, czasem na granicy abstrakcji, choć w różnych okresach twórczości Picasso wraca do realizmu.

Pablo Picasso

W roku 1937 powstała *Guernica*, jeden z najważniejszych obrazów Picassa i zarazem jeden z najbardziej znanych obrazów ubiegłego wieku. *Guernica* to małe, baskijskie miasteczko, zbombardowane w czasie wojny domowej w Hiszpanii przez niemieckie samoloty. Zniszczenie miasta i śmierć mieszkających tam ludzi stało się symbolem wojny i zagłady, obraz zaś oskarżeniem faszyzmu. Obraz ten był eksponatem w pawilonie hiszpańskim w Paryżu na wystawie międzynarodowej *Exposition universelle* w roku 1937.

Rysunek Pabla Picassa został zakupiony do kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 1968 w galerii Leiris. Przedstawia głowę mężczyzny z papierosem w ustach. Rysunek jest schematyczny, konturowy. Całość potraktowana jest lekko i z dystansem do rzeczywistości. Głowę palacza możemy bowiem na rysunku oglądać jednocześnie z różnych stron, jakby rozłożoną na części, które Picasso złożył na nowo w całość, nie zachowując przy tym porządku ustalonego przez naturę.

Niestety w polskich zbiorach publicznych nie ma żadnego obrazu Pabla Picassa, wobec czego najbardziej znany malarz XX wieku jest u nas właściwie całkowicie nieznan. Rysunek Picassa w Muzeum Sztuki może choć trochę lukę w poznawaniu tego twórcy zapełni.

• Anna Saciuk-Gąsowska



Głowa palacza 1964