

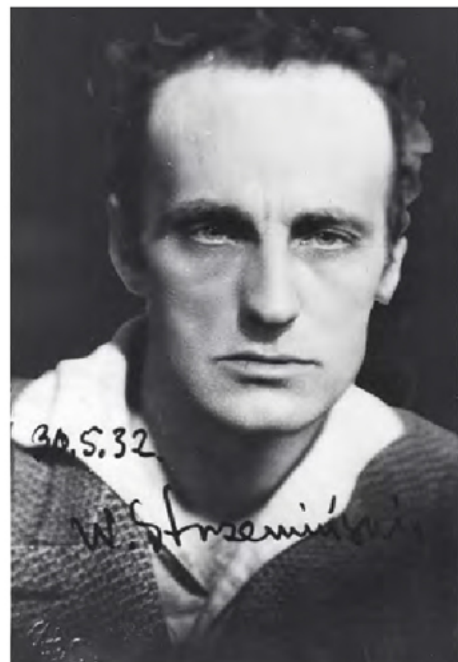
spis treści

Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” – parę słów o historii Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska	9
„Walka o sztukę nowoczesną”: powstanie muzeów żyjących artystów na Zachodzie Masha Chlenova	33
katalog dzieł	59
Hans (Jean) Arp	60
Willi Baumeister	68
Alexander Calder	70
Serge Charchoune	72
Wanda Nadzieja Chodasiewicz-Grabowska (Nadia Léger)	76
Leon Chwistek	79
Tytus Czyżewski	82
Sonia Delaunay-Terk	94
Theo van Doesburg	98
Józef Doskowski	101
Max Ernst	102
František Foltýn	106
Albert Gleizes	108
Jean Gorin	110
Stanisław Grabowski	112
Jean Hélion	118
Auguste Herbin	120
Karol Hiller	122
Vilmos Huszár	126
Paul Joostens	130
Katarzyna Kobro	132
Fernand Léger	136
Jean Lurçat	143
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska	152
Louis Marcoussis (Ludwik Kazimierz Markus)	154
Maria Nicz-Borowiak	160

Amédée Ozenfant	163
Pablo Picasso	166
Enrico Prampolini	168
Aleksander Rafałowski	170
Hans Rudolf Schiess	172
Kurt Schwitters	174
Kurt Seligmann	176
Michel Seuphor, Piet Mondrian	178
Henryk Stażewski	182
Władysław Strzemiński	186
Mieczysław Szczuka	193
Sophie Taeuber-Arp	205
Joaquín Torres-García	210
Georges Valmier	212
Georges Vantongerloo	214
Friedrich Vordemberge-Gildewart	217
Hendrik Nicolaas Werkman	220
Stanisław Ignacy Witkiewicz	222
Stanisław Zalewski	228
Teresa Żarnower	230
spis dzieł	233
wystawy i bibliografia	277



IL. 1
Henryk Stażewski, Paryż, lata 30.
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



IL. 2
Władysław Strzemiński, 1932
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



IL. 3
Julian Przyboś, ok. 1926–1928
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



IL. 4
Julian Przyboś, Jan Brzękowski, 1932
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



IL. 5
Julian Przyboś, Władysław Strzemiński,
Katarzyna Kobro, ok. 1930–1931
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

IL. 6
Komunikat grupy „a.r.” nr 1, [1930]
UKŁAD GRAFICZNY: Władysław Strzemiński
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



Artyści głosili bezkompromisową walkę o sztukę nowoczesną w Polsce. Zapewne w oparciu o wcześniejsze doświadczenia metodą na wprowadzanie tych założeń w życie była popularyzacja sztuki nowoczesnej. Temu celowi służyć miały kolekcja i seria publikacji biblioteki „a.r.”. W ramach jego dość prężnej działalności ukazały się dwa *Komunikaty grupy „a.r.”* (1930, 1932) (il. 6) oraz książki: Juliana Przybosia *Z ponad* (tom 1, 1930), Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (tom 2, 1931), Juliana Przybosia *Wgłęb las* (tom 3, 1932), Jana Brzękowskiego *W drugiej osobie* (tom 4, 1933) oraz *Poezja integralna* (tom 5, 1933), Władysława Strzemińskiego *Druk funkcjonalny* (tom 6, 1934), wreszcie Jana Brzękowskiego *Zaciśnięte dookoła ust* (tom 7, 1936) i *Hans Arp* (bez numeracji tomu, 1936). Publikacje miały ogromne znaczenie dla uwiarygodnienia działań grupy, komunikaty

4 List z 26.04.1930, w: *Listy...*, dz. cyt., s. 240.

5 Sytuację tę wnikliwie opisuje prof. Iwona Luba. Zob.: Iwona Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” – kontekst polski*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia, tom I*, red. Aleksandra Jach i in., Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 17–35.

6 Mieczysław Szczuka, [W Polsce pozbawionej...], „Blok” 1924, nr 8–9 (listopad–grudzień), s. nlb. [2].

7 List z 8.02.1931, w: *Listy...*, dz. cyt., s. 252.

8 Tamże.

9 Ludwik Piotrowski, *Krótki rys historyczny Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów do dnia 1 września 1934 roku*, w: *Muzeum Miejskie Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów*, Akta Miasta Łodzi, Wydział Oświaty i Kultury, Archiwum Państwowe m. Łodzi, sygn. 17093, s. 96–99.

służyły do propagowania informacji o jej poczynaniach – przekazywano je zarówno artystom zagranicznym (np. za pośrednictwem Stażewskiego), jak i w środowisku polskim⁴. Jednak zasadniczym środkiem do realizacji celów ugrupowania miała być kolekcja – miejsce promieniowania nowoczesności.

Idea muzeum sztuki nowoczesnej

Plany stworzenia muzeum sztuki nowoczesnej powracały w środowisku artystycznym, tym bardziej, że w Polsce brakowało wówczas kolekcjonerstwa sztuki najnowszej i awangardowej⁵. Pod koniec 1924 roku Mieczysław Szczuka postulował nawet stworzenie „Muzeum Sztuki w reprodukcjach barwnych i bezbarwnych, i odlewach z działem bibliograficznym”⁶, gdyż istniała bardzo silna potrzeba upowszechniania i stabilizowania pozycji sztuki nowoczesnej. Strzeмиński, zainspirowany prywatnymi zbiorami Szczukina w Moskwie, proponował stworzenie muzeum w ramach działalności grup Blok i Praesens, ale bez powodzenia⁷. Jego ideą było utworzenie spójnej kolekcji europejskiej sztuki awangardowej, która zaprezentowałaby w możliwie pełny sposób intencje i dokonania tej ostatniej.

Pierwotnie Strzeмиński planował założenie muzeum i prezentację kolekcji w Warszawie, lecz nie znalazł tam sprzyjającej atmosfery. W trakcie współpracy z muzeum w Łodzi nadal żywił nadzieję na przeniesienie depozytu do Warszawy, wierząc, że tam będzie miał szerszy odbiór, do tego jednak nie doszło⁸.

Muzeum w Łodzi

Strzeмиński wyszedł z inicjatywą założenia kolekcji w muzeum w Łodzi pod koniec 1929 roku. Zwrócił się wówczas do Wydziału Oświaty i Kultury z propozycją zarezerwowania w nim sali na kolekcję sztuki nowoczesnej jako depozytu „a.r.”⁹. Był to bardzo dobry moment, jako że muzeum wyłoniło się dopiero z wcześniejszej łódzkiej instytucji – Miejskiego Muzeum Nauki i Sztuki, które w 1929 zostało zreorganizowane i podzielone na trzy inne: Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne, Miejskie Muzeum Etnograficzne i Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. To ostatnie gromadziło dawne zbiory sztuki z pierwotnego muzeum i kolekcję historyków krakowskich, na którą, oprócz prac artystycznych, złożył się też księgozbiór i archiwalia. Rewolucji tej dokonał Przemysław Smolik – przewodniczący Komisji Kultury, znany bibliofil i miłośnik grafiki, doceniający edukacyjne walory sztuki. On także doprowadził do sprowadzenia zbiorów Bartoszewiczów i wreszcie pozyskania dla Łodzi kolekcji grupy „a.r.”.

Pozyskiwanie kolekcji

Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej powstawała dzięki zabiegom wszystkich członków grupy „a.r.”. Władysław Strzeмиński i Katarzyna Kobro, wykorzystując sieć kontaktów, odpowiadali za pozyskiwanie prac w Polsce, zaś Jan Brzękowski i Henryk Stażewski za zdobywanie dzieł zagranicznych. Ci ostatni przebywali wówczas w Paryżu i obracali się

w środowisku twórców związanych przede wszystkim z ugrupowaniami Cercle et Carré oraz Abstraction-Création (il. 7–11). Jako platforma kontaktów z przedstawicielami paryskiej awangardy pozytywną rolę odegrało polsko-francuskie czasopismo „Sztuka Współczesna – L’Art Contemporain” (trzy numery, 1929–1930), wydawane przez Brzękowskiego i Wandę Chodasiewicz-Grabowską (Nadię Léger). Warto odwołać się w tym miejscu do wspomnień samego Brzękowskiego:

„Stworzenie kolekcji sztuki nowoczesnej w Polsce było pomysłem Strzeмиńskiego, ale jej praktyczna realizacja była możliwa dzięki stosunkom, jakie wyrobiłem sobie wśród przebywających w Paryżu artystów w czasie wydawania «L’Art Contemporain»”¹⁰.

W swych wspomnieniach opublikowanych z okazji 40-lecia Kolekcji pisał również:

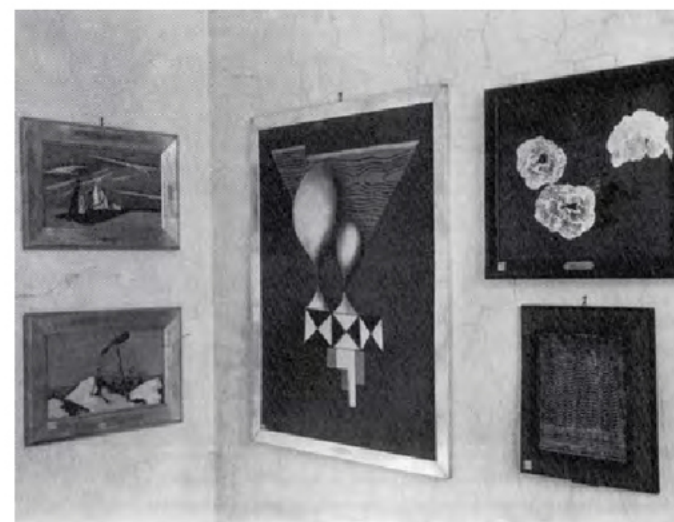
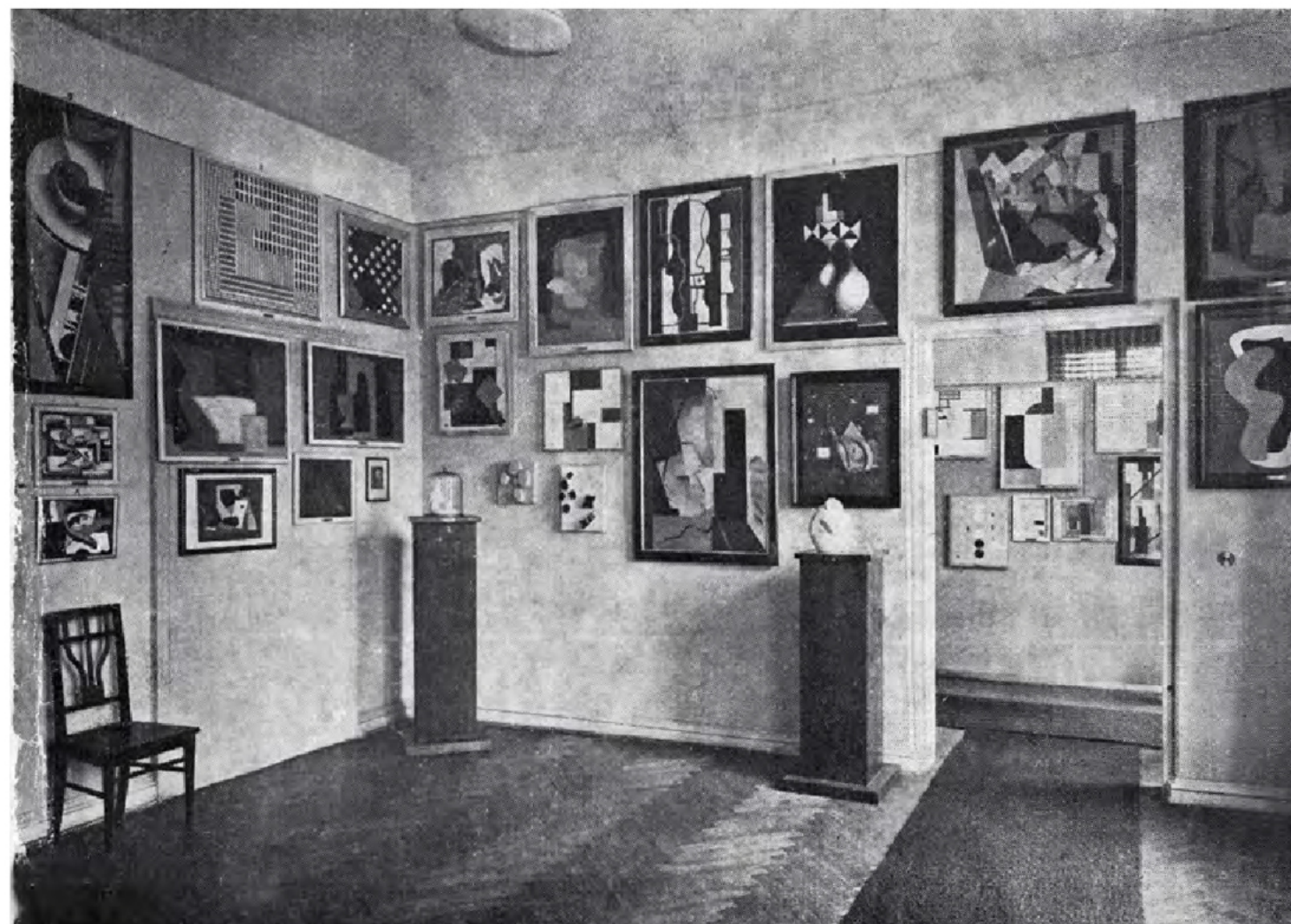
„Ogromną większość obrazów zebrałem sam, ale w wielu przypadkach dużą rolę odegrała Wanda Chodasiewicz-Grabowska, która jako uczennica [Fernanda] Légera i [Amédée] Ozenfanta miała z nimi bliższy kontakt, chociaż do Atelier Légera przy rue Notre-Dame-des Champs chodziliśmy także we trójkę, z nią i ze Stażewskim, podobnie jak do pracowni Ozenfanta przy Av. Reille. Niewątpliwie Chodasiewicz-Grabowska otrzymała obrazy od [Serge’a] Charchoune’a, jak też poznała Marcoussisa wcześniej ode mnie. Arpa znaleźliśmy wszyscy, ale w najlepszych stosunkach z nim byłem ja. Wszyscy spotykaliśmy wielu artystów na zebraniach grupy «Cercle et Carré», ale w tym wypadku ja miałem ułatwione zadanie, bo najlepiej i najdłużej znałem [Michela] Seuphora. W pracowni [Theo] van Doesburga w Meudon-Val-Fleury byłem ze Stażewskim, ale byłem także i sam, kiedy i kto z nas pierwszy poruszył problem kolekcji łódzkiej, trudno ustalić. [...] Maxa Ernsta poznałem przez Arpa. [...] w tych latach spotkałem również Caldera, który stawiał wtedy pierwsze kroki w dziedzinie mobiles. [...] Przyznam się, wtedy odnosiłem się z pewną nieufnością do jego sztuki, ale pomimo to poprosiłem go, by dał coś dla muzeum, co chętnie zrobił. [Albert] Gleizes należał do grupy «Cercle et Carré» i skorzystałem z tego, by poprosić go o obraz dla muzeum. [...] umówiłem się z nim na spotkanie w domu, gdzie wspólnie dokonaliśmy wyboru. Roberta i Sonię Delaunay spotykałem głównie na organizowanych przez niego zebraniach w Closerie des Lilas. [...] Skoro już jesteśmy przy historii kolekcji, należałoby podkreślić, że bardzo dużo uczynili dla niej Arp i Seuphor. Arp zapoznał mnie z Maxem Ernstem, [Kurtem] Seligmannem i [Hanssem Rudolfem] Schiessem, gorąco popierając moją prośbę o obrazy. Podobnie opinia Seuphora wiele zaważyła na decyzji członków grupy «Cercle et Carré». W tym okresie Seuphor zaczynał już rysować, ale znany był wyłącznie jako poeta i krytyk. Dlatego w kolekcji znalazł się wtedy tylko jeden jego obraz. Okazywał on jednak wiele sympatii dla tej inicjatywy, nie tylko popierając ją moralnie, ale i ofiarowując dzieła niektórych artystów, będące jego własnością. O ile mnie pamięci nie myli, ofiarował on następujące pozycje katalogu: nr 3 – Baumeister, nr 38 i 39 – Huszár, nr 40 – Joostens, nr 56 – Seuphor. Zbieranie

10 Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 99.

IL. 18

**Ekspozycja Międzynarodowej Kolekcji
Sztuki Nowoczesnej w Miejskim Muzeum
Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów,
Łódź 1932**

ŹRÓDŁO: Międzynarodowa Kolekcja Sztuki
Nowoczesnej / Collection d'Art Nouveau,
katalog nr 2, Miejskie Muzeum Historii
i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, Łódź 1932

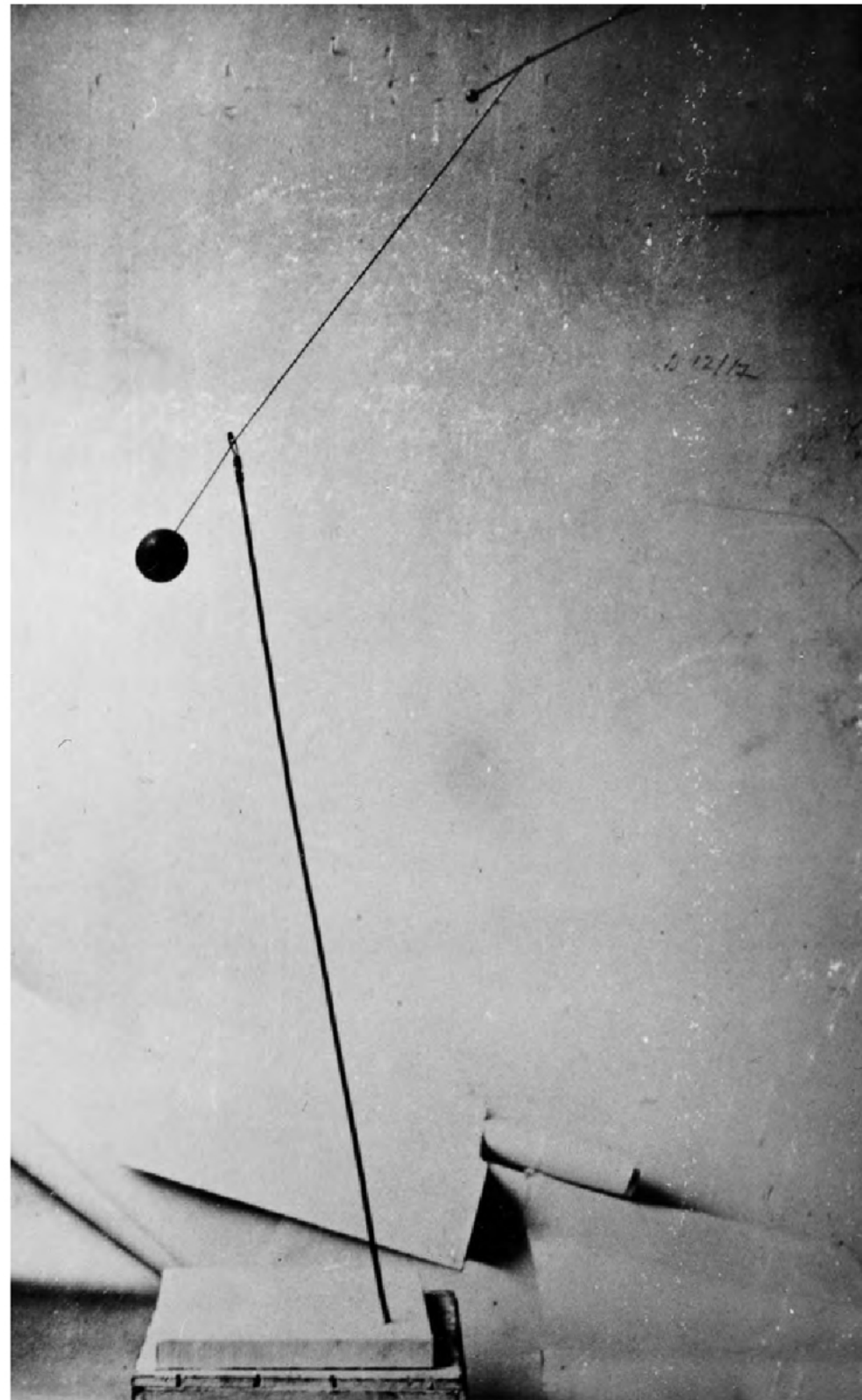


IL. 19–22

**Ekspozycja w Miejskim Muzeum Historii
i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi,
lata 30.**

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Alexander Calder (1898–1976)
Rzeźba (mobil), nd.
metal, wymiary nieznane
zaginiona, ilustracja archiwalna
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

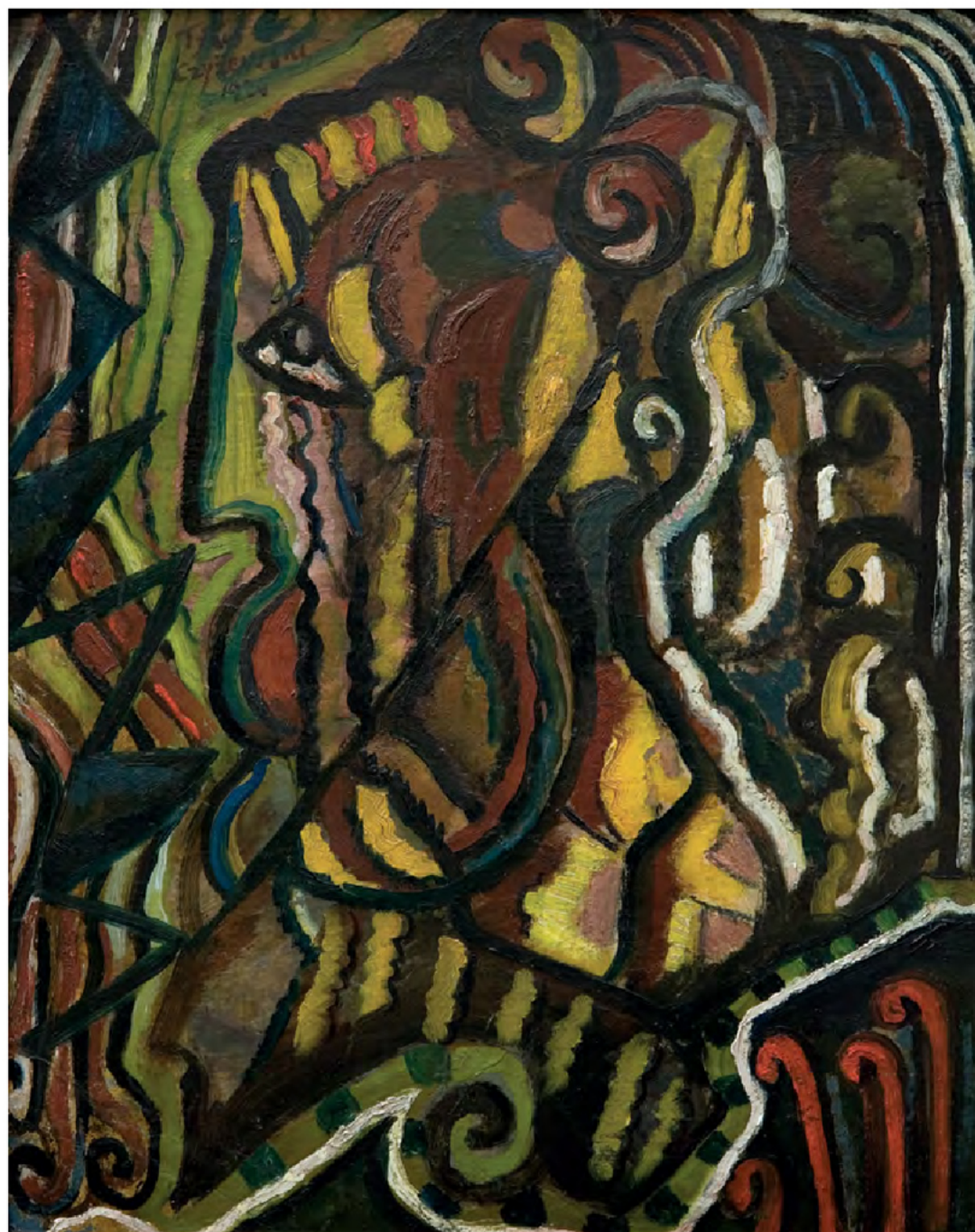


Zaginiona rzeźba Alexandra Caldera to jeden z pierwszych przykładów tzw. „mobili” – prostych, organicznych form rzeźbiarskich konstruowanych z metalu, drutu, drewna i strun. Mobile były przez artystę precyzyjnie obliczane. Miały się poruszać, być unoszone przez siłę powietrza, wiatr i inne warunki atmosferyczne w zastanym otoczeniu i środowisku: w atelier artysty, galerii, muzeum, a także w otwartej przestrzeni miasta i natury. Ponieważ formy te, zarówno stojące, jak i wiszące, znajdują się w ciągłym ruchu, ich kształty nieustannie zmieniają się i przekształcają, redefiniując zastaną przestrzeń. Mobile zapowiadały tym samym rozwiązania stosowane w powojennej sztuce kinetycznej. Od początku lat 50. aż do śmierci w 1976 roku Calder tworzył mobile w formatach wielkoskalowych oraz bazujące na ich kształtach nieruchome formy przestrzenne, tzw. „stabile”, zamawiane przez liczne muzea i ośrodki miejskie, głównie w Stanach Zjednoczonych. Pomysł na tworzenie mobili narodził się w momencie, gdy Calder przebywał w Paryżu i wszedł do międzynarodowego kręgu awangardy Abstraction-Création. Do grupy tej należeli również Jan Brzękowski, Henryk Stażewski i Władysław Strzemiński. W paryskim okresie swojej twórczości Calder fascynował się malarstwem Pieta Mondriana i doszedł do wniosku, że jego obrazy mają swoistą dynamikę kształtów w ciągłym ruchu na płaszczyźnie. Ową dynamikę postanowił wówczas nadać tworzonemu przez siebie formom przestrzennym. Jego solowa wystawa *Alexander Calder: Volumes-Vecteurs-Densités* [Alexander Calder: objętości-wektory-gęstości] odbywała się w kwietniu i maju 1931 roku w Galerii Percier i prezentowała jeszcze nieruchome rzeźby, które przyjaciel artysty Hans Arp jako pierwszy określił mianem „stabile”. Nazwę „mobile”, użytą wobec uruchomionych form przestrzennych Caldera, zaproponował w tym samym 1931 roku Marcel Duchamp – twórca jednej z pierwszych rzeźb kinetycznych *Bicycle Wheel* [Koło rowerowe] (1913). W lutym 1932 roku to właśnie Duchamp zaprojektował w Galerii Vignon pierwszą wystawę mobili zatytułowaną *Calder: ses mobiles* [Calder: jego mobile].

Choć zaginiony mobil z kolekcji Muzeum Sztuki nie jest datowany, najpewniej został stworzony w 1931 roku, ponieważ to wtedy zaczęły powstawać pierwsze tego typu obiekty, a dotarł on do Łodzi w pierwszej połowie 1932. Zachowane zdjęcie nie przedstawia kompletnej pracy, nie możemy dostrzec, co znajduje się na zwieńczeniu obiektu. To najpewniej lekka, kolistą, geometryczną formą, dzięki której konstrukcja jest ruchoma. Był to jeden z pierwszych mobili stojących. Pierwsze z nich powstały już w 1931 roku i reprodukowano je m.in. w piśmie „Abstraction-Création” (1932, nr 1) obok tekstu artysty zatytułowanego *Comment réaliser l'art?* [Jak realizować sztukę?]. Należy zatem podkreślić, że do Muzeum Sztuki trafił jeden z pierwszych obiektów tego typu, reprodukowanych w tym samym piśmie co abstrakcyjne prace malarskie Stażewskiego i Strzemińskiego. Brzękowski wspominał, że pewnego dnia został zaproszony na pokaz mobilów do jego atelier przy rue de la Colonie, a także podkreślał, że Calder ofiarował swoją pracę dzięki jego staraniom.

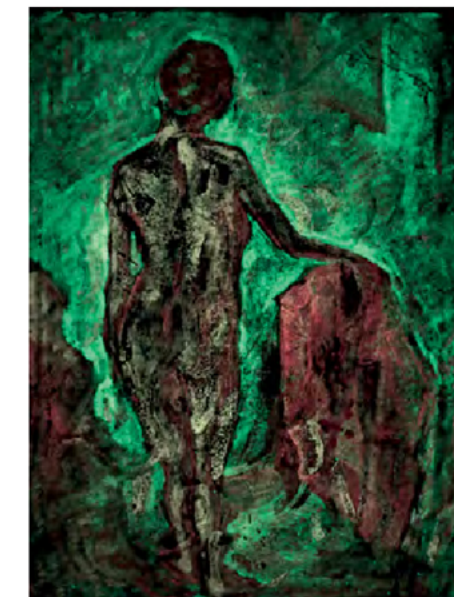
Przemysław Strożek

Tytus Czyżewski (1880–1945)
Głowa (Kompozycja form), 1920
olej, tektura, 72 × 56
nr inw.: MS/SN/M/12



Tytus Czyżewski
Głowa I (Głowa mężczyzny), ok. 1920
gwasz, tektura, 47 × 30
Muzeum Narodowe w Szczecinie,
fot. Grzegorz Solecki

Praca *Głowa*. *Kompozycja form* stanowi przykład poszukiwań formalnych Czyżewskiego. Niemal cała jej płaszczyzna została pokryta różnokolorowymi pasami o przewadze żółcieni, zieleni, bieli, których układ sprawia wrażenie niemal abstrakcyjne. Uwagę zwracają czarne linie wyróżniające części układu. Pośród nich wyraźnie został zaznaczony profil twarzy, oko oraz fragment głowy i włosów. W dolnej części ten fragment oddzielono od reszty ukośną linią połączoną z lewej strony czarnym zygzakiem. Ostre krawędzie, niczym rozbite części lustra, kontrastują ze spiralnymi – przeważającymi po przeciwnej stronie. W podobny sposób wydzielone są kolejne części układu. Wprowadzając rozbicie form, Czyżewski, wzorem kubistów, analizuje poszczególne ich fragmenty, stosując jednocześnie zabieg przybliżania i oddalania, a przy tym nie pozbawiając kompozycji efektów dekoracyjnych. Artysta dochodził do tego etapu stopniowo, o czym świadczy rysunek *Głowa mężczyzny*. Jego centrum wypełnia portret, którego kształt określa linia będąca głównym elementem definicji przedmiotu. Skierowany nieco w lewą stronę wizerunek rozbijają ukośne linie oraz wydłużony prostopadłościan przenikający niemalże twarz w połowie. Te zabiegi wskazują kierunek dociekań Czyżewskiego nad dwuwymiarowym ujęciem trójwymiarowej formy.



Tytus Czyżewski
Głowa, 1920. Wizualizacja kolorystyczna prawdopodobnej formy kompozycji spodniej na podstawie danych XRF. Wyniki uzyskano w ramach oferty MOLAB/FIXLAB PL polskiej infrastruktury badawczej E-RIHS PL: www.e-rihs.pl



Tytus Czyżewski
Głowa, 1920. Mapa obszaru występowania: Pb-LB – Pb-MA + Cu-KA
Wyniki uzyskano w ramach oferty MOLAB/FIXLAB PL polskiej infrastruktury badawczej E-RIHS PL: www.e-rihs.pl

Louis Marcoussis (Ludwik Kazimierz Markus)

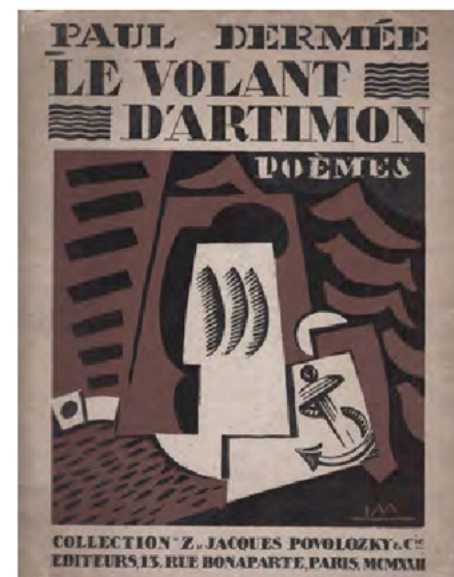
(1878–1941)

La grande fourchette /

Martwa natura z dużym widelcem, 1929

olej, płótno, 24 × 32,5

nr inw.: MS/SN/M/37



Louis Marcoussis

Okladka tomiku poezji Paula Dermée
Le volant d'Artimon: poèmes, Paris 1922

Do Kolekcji grupy „a.r.” trafiły trzy obrazy Louisa Marcoussisa (Ludwika Kazimierza Markusa). Pierwszy z nich znajdował się już na liście depozytów w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów z 15 lutego 1931 roku. Niestety ze skromnych opisów archiwalnych nie wynika, który, dlatego prace przedstawione są w kolejności powstania.

Najwcześniejsza, *Martwa natura* z 1922 roku, jest lustrzanym odbiciem kompozycji na okładce tomu poezji Paula Dermée *Le volant d'Artimon: poèmes*, wydanego w Paryżu w 1922 roku w nakładzie 216 egzemplarzy. Dermée (1886–1951) to belgijski poeta, krytyk sztuki i pisarz, czynny w Paryżu, związany początkowo z kubistami (Apollinaire, Picasso), aktywny w ruchu dadaistycznym, redaktor naczelny założonego przez Le Corbusiera pisma „L'Esprit Nouveau” (1920–1925) propagującego międzynarodową, nowoczesną estetykę w każdej dziedzinie sztuki. Zarówno okładka tomu, jak i dwie zamieszczone w nim prace Marcoussisa są drzeworytami, rzadkimi w całej twórczości graficznej artysty, bo – choć wykonywał ilustracje do poetyckich prac swoich przyjaciół (Apollinaire, Tristan Tzara czy romantyczny poeta Gérard de Nerval) – zawsze pracował w technikach metalowych, co pozwalało na użycie bardziej precyzyjnej kreski.

Omawiany obraz ma identyczny rozmiar jak ten zamieszczony na frontyspisie; zapewne jest pracą poprzedzającą wykonanie klocka drzeworytniczego do przygotowania okładki, choć istnieje wcześniejszy szkic gwaszowy – pierwsza próba realizacji tematu. W zwartej, centralnej kompozycji, zbudowanej z sugerujących żagle płaszczyzn, umieszczona jest realistycznie ujęta kotwica, kojarząca się z zawartymi w tytule tomu treściami odnoszącymi się do żeglowania, a utrzymaną w kolorystyce różnorodnych brązów kompozycję spaja ostra forma malowana wyrazistym błękitem.

Tuż po zakończeniu Wielkiej Wojny i demobilizacji Marcoussis (aż do ok. 1927) malował obrazy na szkłe (*les fixés*), jak ten łódzki. Zazwyczaj niewielkich rozmiarów, inspirowane były „images d'Epinal”, malarstwem ludowym, powszechnie obecnym na pchlich targach. Artystę zafascynowała ich niewyszukana poetyka, a prace na szkłe traktował jako swego rodzaju eksperyment. Ten nowy sposób uzyskiwania zupełnie płaskiej powierzchni pozwalał na operowanie dużymi płaszczyznami jednorodnych barwnych plam, co było kluczowe w jego dalszej twórczości malarskiej. Często identyczne niemal kompozycje malował na szkłe, płótnie i kartonie.

Pochodzący z 1928 roku *Koncert* wpisuje się w serię namalowanych w latach 1928–1929 około dziesięciu obrazów o podobnej kompozycji i układach kolorystycznych, ukazujących na tle kulisowo nakładanych, jednorodnych płaszczyzn sylwety bądź twarze męskie, ujęte zazwyczaj z profilu, które zaznaczone były tylko cienką linią konturu, co na tle solidnie zbudowanej przestrzeni oddawało ulotność bytowania i zarazem jej aspekt duchowy. Tytuły tych prac to w większości *Twarze*, *Postaci*, *Figury*. Do najbardziej znanych i zapewne wykonanych jako ostatnie dzieło z serii należy dużego formatu obraz *Trois poètes* [Trzej poeci] (*André Salmon, Guillaume*

Maria Nicz-Borowiak (1896–1944)
Martwa natura, 1928
olej, deska, 39 × 51
nr inw.: MS/SN/M/38



Maria Nicz-Borowiak (1896–1944)
Kompozycja, 1925
olej, deska, 50 × 32
nr inw.: MS/SN/M/8



Henryk Stażewski (1894–1988)

Kompozycja, ok. 1929–1930

olej, płótno, 73 × 54

nr inw.: MS/SN/M/41



Henryk Stażewski (1894–1988)

Martwa natura, nd.

tempera, płótno, 60 × 39 (?)

zaginiona, brak ilustracji

Henryk Stażewski (1894–1988)

Faktura barwy białej, nd.

olej, płótno, 60 × 73 (?)

zaginiona, brak ilustracji

Obraz abstrakcyjny II jest najwcześniejszą pracą Henryka Stażewskiego przekazaną w ramach daru grupy „a.r.” i nadal znajdującą się w zbiorach Muzeum Sztuki. Stażewski dokonał podziału płaszczyzny przy pomocy koloru. Sięgnął po cztery zniuansowane odcienie szarości, a surowość prostych złagodził esowatym łukiem przebiegającym przez środek. Karminowy prostokąt w prawym dolnym rogu obrazu nie burzy harmonii kompozycji, stanowi jej dopełnienie. Na pierwszych stronach szkicownika artysty z lat 1924–1926 można prześledzić jego poszukiwania ilustrujące analizę podziału płaszczyzny przy pomocy łuków i zróżnicowanego wycieniowania poszczególnych powierzchni ołówkiem. Szkice, dzięki licznym analogiom formalnym, przywodzą na myśl *Obraz abstrakcyjny II*. Serge Lemoine sugeruje, że w dziele tym można odnaleźć echa puryzmu, wskazując na martwe natury Amédée Ozenfanta. W *Kompozycji* z ok. 1930 roku zostały użyte neoplastyczne kolory i nie-kolory. Napięcia pomiędzy poszczególnymi częściami obrazu są rozegrane poprzez wielkość płaszczyzn, ich kształt i barwy. Na twórczość Stażewskiego niewątpliwie duży wpływ miały koncepcje rozwijane przez grupę de Stijl. W 1925 artysta poznał w Paryżu Pieta Mondriana, z kolei kontakt z Theo van Doesburgiem miał okazję nawiązać w okresie swojej aktywności w ramach grupy Blok. Wymianę korespondencji zintensyfikował jako współredaktor czasopisma „Praesens”. Po opuszczeniu tej grupy kontynuował znajomość z van Doesburgiem w ramach działań „a.r.”. Na wystawie grupy Cercle et Carré w Paryżu w 1930, a rok później na wystawie Międzynarodowej Kolekcji grupy „a.r.” praca eksponowana była tak, że czerwony element znajdował się u góry.

Spośród trzech zachowanych w Muzeum Sztuki w Łodzi obrazów Stażewskiego, przekazanych w ramach daru grupy „a.r.”, w *Kompozycji fakturowej* mamy do czynienia z najdalej idącą redukcją środków formalnych. Artysta ogranicza paletę jedynie do nie-kolorów. Rezygnuje też z diagonalii i łuku, które obecne były na wcześniejszych obrazach. Pisał, że „zbyt wielkie bogactwo i barwność życia niszczy sztukę z powodu niemożności umysłowego opanowania zjawisk”. Tę kompozycję można czytać jako próbę odnalezienia pewnego porządku w chaosie, przefiltrowania nadmiaru wrażeń, niezatrącania się w morzu bodźców i detali, nadania rzeczywistości pewnej struktury. Stażewski analizuje zależności między poszczególnymi fenomenami i stara się oddać je przy pomocy języka abstrakcji. Przekonanie o możliwości odkrycia uniwersalnych praw kierujących rzeczami i bytem nosi w sobie znamiona modernistycznej wiary w możliwość zrozumienia świata przy pomocy mierzalnych kryteriów. *Kompozycja fakturowa* bywa przez badaczy traktowana jako polemika z *Kontrkompozycją* Theo van Doesburga (1925). Obie te prace na wystawie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w 1931 roku były eksponowane obok siebie.

W ramach daru grupy „a.r.” zostały przekazane jeszcze dwa obrazy Stażewskiego: *Martwa natura* [nd.] i *Kompozycja* [nd.], niestety zaginęły one w czasie II wojny światowej i nie pozostała po nich dokumentacja fotograficzna.

Maria Franecka

Mieczysław Szczuka (1898–1927)
Projekt architektoniczny nr 35, nd.
tuszu, karton, 48 × 45,5 (?)
zaginiona, brak ilustracji

Mieczysław Szczuka (1898–1927)
Rysunek konstruktywistyczny, 1925
tuszu, akwarela, papier, 60 × 48
nr inw.: MS/SN/RYS/44



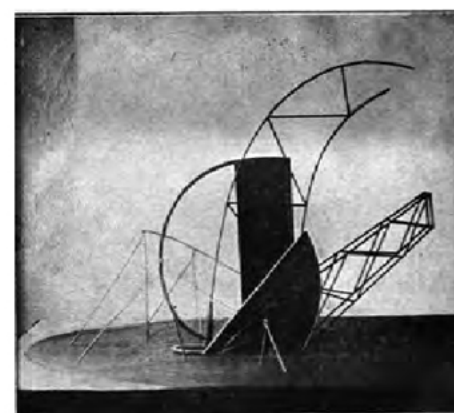
Mieczysław Szczuka
Konstrukcja przestrzenna 1. Portret rewolucjonisty, 1922/1983 (rekonstrukcja)
metal, drewno, 53 × 36 × 24
Muzeum Sztuki w Łodzi

Twórczość Mieczysława Szczuki kojarzona jest z hasłem utylitaryzmu pozostającym w opozycji do postulatów czystości formy plastycznej głoszonych przez Władysława Strzemińskiego. Tymczasem Szczuka nie stronił od pracy laboratoryjnej, czego dowód stanowi *Rysunek konstruktywistyczny* równoważący wertykalny układ form prostokątnych z rytmem krzywych inicjującym ruch w wewnętrznej przestrzeni obrazu. Źródłem dynamizmu wydaje się w tej pracy koncentryczny układ okręgów umieszczony w jej środkowej części, wywołujący wrażenie rotacji pozostałych kształtów. Zróżnicowanie wypełnień poszczególnych form oraz imitacja trójwymiarowości zorientowanych ukośnie i równoległych wobec siebie prostokątów (można ją postrzegać jako nawiązanie do suprematyzmu), widocznych w dolnej części kompozycji, wzmacnia efekt jej głębi przestrzennej. Szczuka nie ograniczał się – jak Strzemiński – do analizy struktury formalnej w jej ścisłym związku z płaszczyzną obrazu; był zwolennikiem układów dynamicznych i otwartych.

Podobnym dynamizmem charakteryzują się projekty pomników tworzone przez Szczukę w wcześniejszej fazie twórczości, a wśród nich zaginiony *Szkic do drugiego pomnika Maxa Stirnera* nawiązujący strukturą do koncepcji kultury materiałów Władimira Tatlina. Echa programu artystycznego tegoż miały pobrzmiewać już w pracach Szczuki eksponowanych na wystawie (wspólnej z Edmundem Millerem i Henrykiem Stażewskim) w salonie hotelu Polonia w Warszawie w 1922 roku. W artykule opublikowanym w 1923 roku Szczuka opisał zależność budowy dzieła od „konstrukcyjnych wartości materiału” – jego własności fizycznych, jakości powierzchni, sposobu obróbki. Postulował wykorzystanie w konstrukcji światła elektrycznego i rzeczywistego ruchu elementów.

Struktura pomnika Stirnera kojarzy się z dwiema znanymi z fotografii konstrukcjami przestrzennymi Szczuki pokazanymi na wystawie (wspólnej z Teresą Żarnower) w galerii Der Sturm w Berlinie w 1923 roku – wykonanym ze stali *Projektem pomnika poległych za wolność* (1923) oraz drewniano-stalową *Konstrukcją przestrzenną – portretem rewolucjonisty* (1922, rekonstrukcja 1975). Różnice stopnia nachylenia form diagonalnych i łukowatych ewokują w tych pracach pojęcie czynu rewolucyjnego; mogą również w pewnym stopniu charakteryzować postać artysty-inżyniera, opierającego swą twórczość – jak pisano w deklaracji programowej współtworzonej przez Szczukę grupy Blok – na „świadomej, kształtującej woli, domagającej się jasności i ścisłości form”.

Projekty pomników Mieczysława Szczuki, poświęcone postaciom rewolucjonistów i modernizatorów życia, wśród nich Piotra Kropotkina, Ludwika Zamenhofa, Karla Liebknechta, a także przywołujące zdarzenia rewolucji listopadowej w latach 1918–1919, mogły w pewnym stopniu uwzględnić kontekst niemiecki, w którym zostały zaprezentowane.



Mieczysław Szczuka
Projekt pomnika wolności, 1922
technika i wymiary nieznane
zaginiona, ilustracja archiwalna
ŹRÓDŁO: „Dźwignia” 1927, nr 5, s. 11

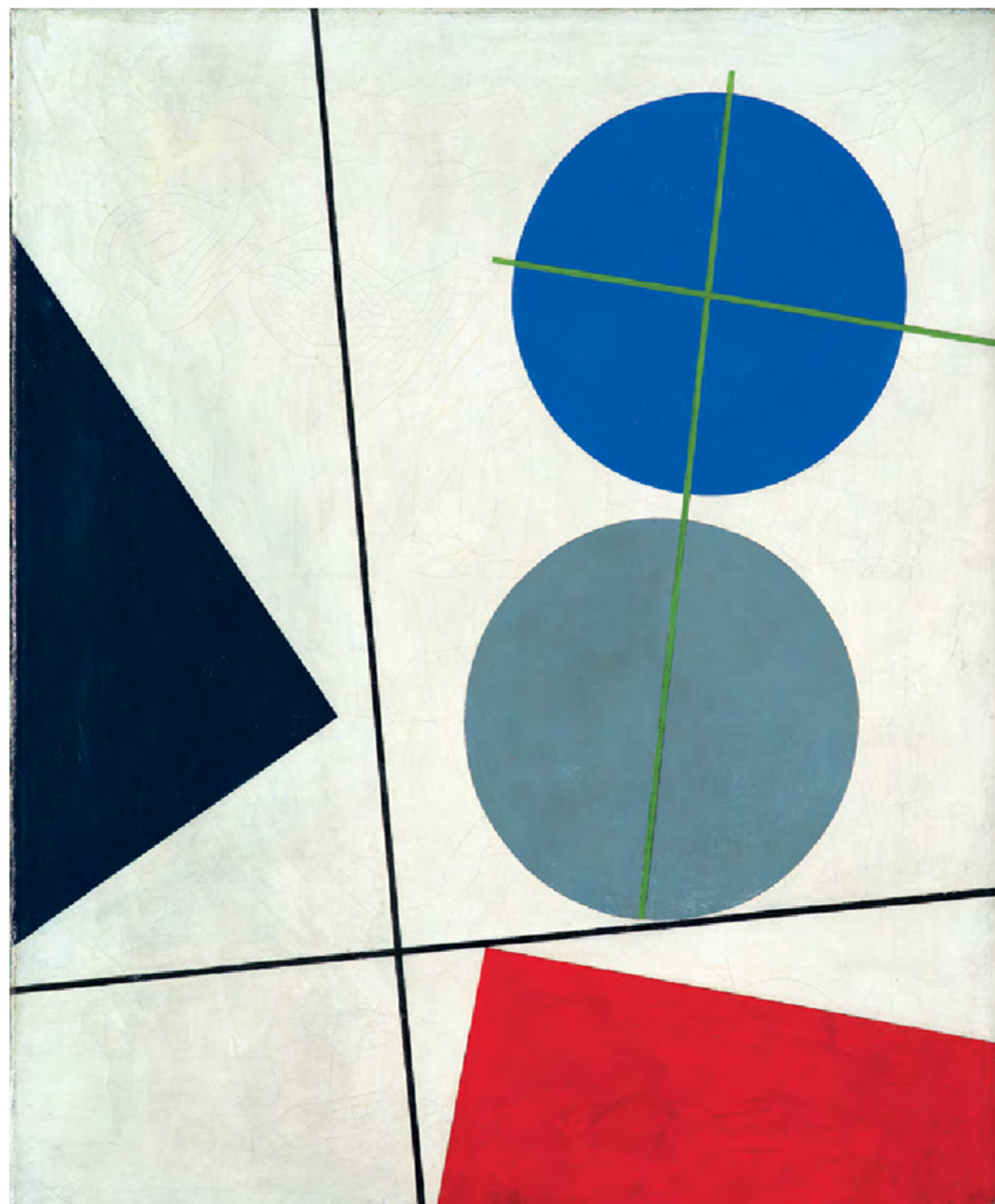
Paweł Polit

Sophie Taeuber-Arp (1889–1943)

Kompozycja, 1931

olej, tempera, płótno, 55 × 46

nr inw.: MS/SN/M/18

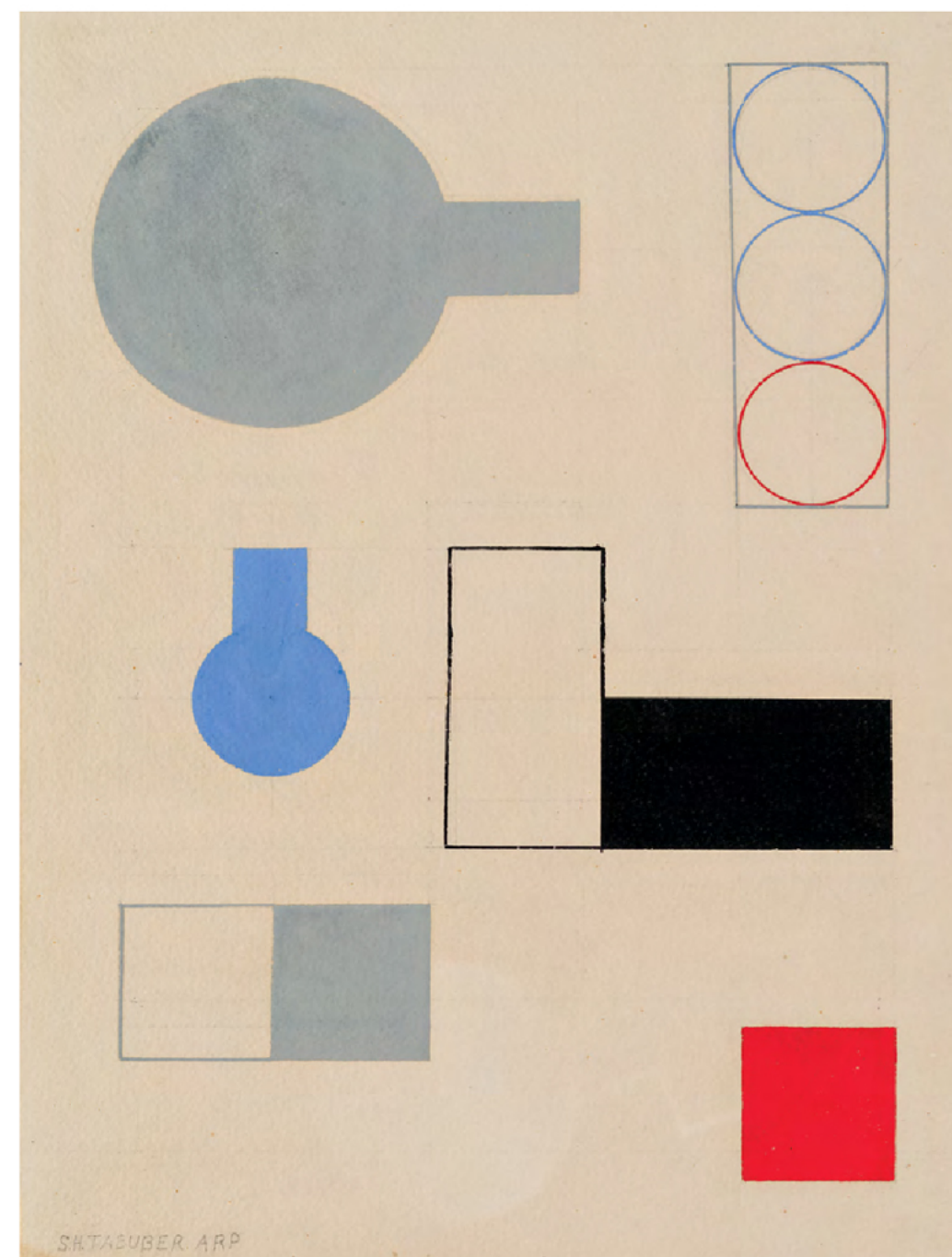


Sophie Taeuber-Arp (1889–1943)

Kompozycja, 1931

akwarela, papier, 30 × 23

nr inw.: MS/SN/RYS/6



Georges Valmier (1885–1937)

Kompozycja, 1931

litografia, papier, 44 × 49

nr inw.: MS/SN/GR/3



Georges Valmier

Femme au Collier / Kobieta z naszyjnikiem,
1930

olej, płótno, 92 × 73

kolekcja prywatna

Grafika Georges'a Valmiera zachowana w Muzeum Sztuki to jedna z wielu wersji pochodzącego z 1930 roku obrazu olejnego *La femme au collier* [Kobieta z naszyjnikiem]. Powstaje on w okresie, w którym niektórzy artyści, jak na przykład Auguste Herbin, redefiniują wywodzącą się z kubizmu francuską sztukę abstrakcyjną za pomocą linii krzywej, a dokładniej tak zwanego biomorfizmu łączącego jednocześnie formy geometryczne i organiczne, koła i ameby. Wizualnie krzywe i proste są wszechobecne i oznaczają zmianę w stosunku do prac abstrakcyjnych, preferujących kąty proste i ortogonalność. Ale w przeciwieństwie do Herbina, u którego obiekt znika, u Valmiera obiekt i figura ożywają niekiedy w estetyce będącej mieszaniną jednocześnie przypominającą dzieła Hansa Arpa, Wasyla Kandyńskiego i Fernanda Légera, lecz należącej jedynie do Valmiera, co stanowi o jego doskonałej oryginalności.

Georges Valmier to francuski malarz, który należał do ruchu kubistycznego i rozwijał go. Po obejrzeniu retrospektywy Paula Cézanne'a w Salonie Niezależnych w 1907 roku postanowił zapisać się do szkoły sztuk pięknych w Paryżu. W 1911 wziął udział w kolejnym Salonie Niezależnych z płótnem kubistycznym. Następnie zwrócił się w stronę kubizmu syntetycznego, który u niego stanie się „pryzmatyczny”. W 1918 marszand Léonce Rosenberg przyjął go do swojej Galerie de L'Effort moderne. Byli tam już najwięksi: Albert Gleizes, Jean Metzinger, Auguste Herbin, Fernand Léger i Henri Laurens. Ich wspólnym z mecenasem celem stało się tworzenie i obrona sztuki, która najlepiej ucieleśniałaby nowoczesność. W tym uniwersum tworzy też Valmier, stymulowany przez swojego marszanda i kontakty z innymi artystami.

Do każdego namalowanego płótna wykonuje wiele gwaszów i rysunków wstępnych. Uczestniczy w pełni w przygodzie środowiska Abstraction-Création, gdzie jest aktywnym członkiem i dzięki czemu prawdopodobnie poznaje Polaków z tej grupy, w tym Strzemińskiego. Valmier był jednym z wielkich kubistów francuskich, ale jego kariera została przerwana przez przedwczesną śmierć w 1937 roku. Ponadto, wpisując się w pełni w awangardę, stworzył wiele modeli dekoracji i kostiumów do awangardowych baletów i sztuk teatralnych, autorstwa między innymi Filippa Tommasa Marinettiego i Maxa Jacoba, który – jako artysta kompletny – był także muzykiem.

Céline Berchiche

tłum. Agnieszka Hatowska