

SPIS TREŚCI

WSTĘPY

Jarosław Suchan	
DWIE KOLEKCJE, DWIE HISTORIE I JEDNA UNIWERSALNA WSPÓLNOTA?	8
Matthias Frehner	
OTWARTOŚĆ, CIEKAWOŚĆ, WIARA W SIEBIE – BERNO:	
SZWAJCARSKI MODEL MUZEUM SZTUKI	18

ESEJE

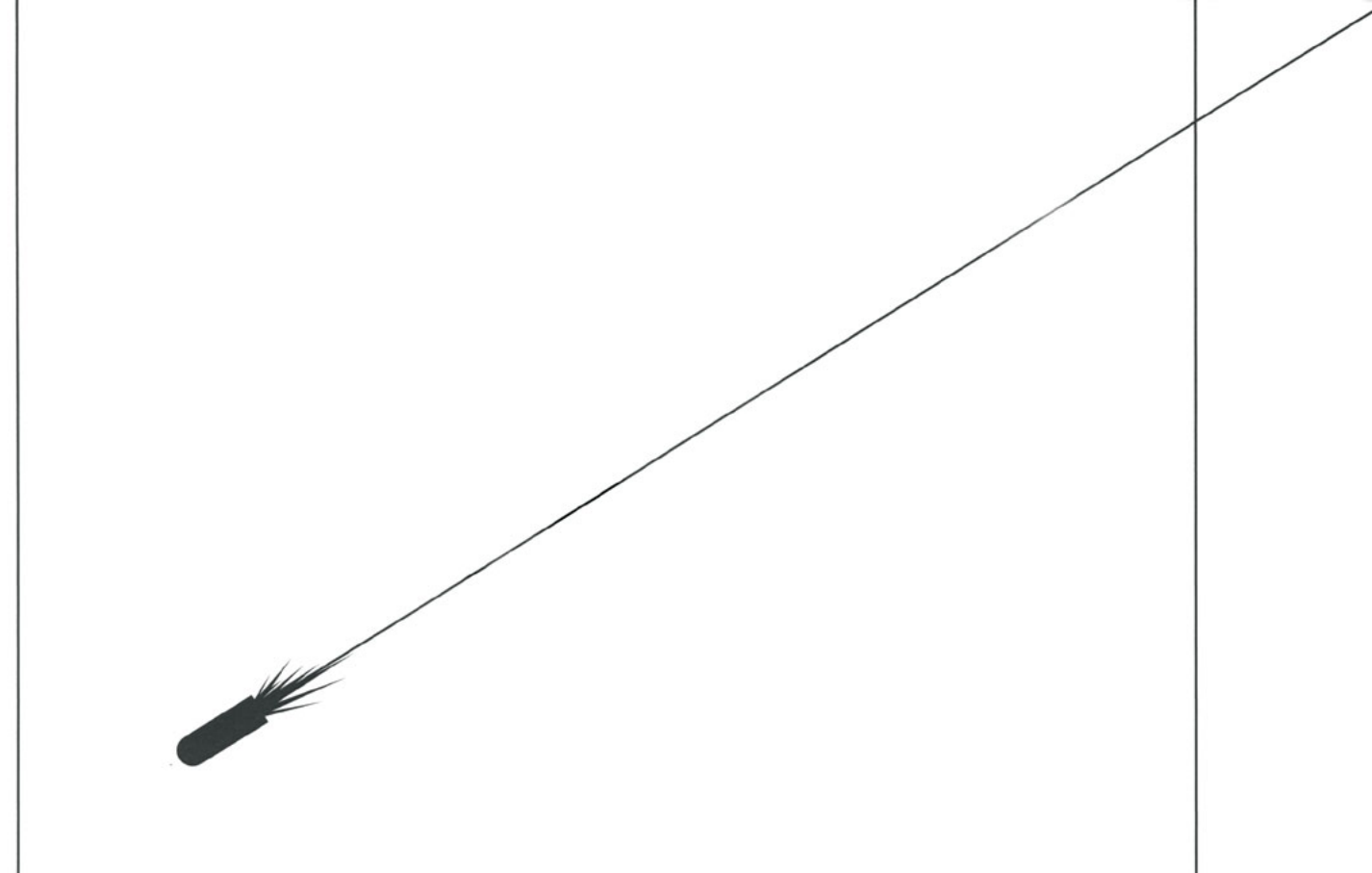
Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak	
KORESPONDENCJE GRUPY „a.r.”	30
Susanne Friedli	
FUNDACJA HERMANNA I MARGRIT RUPF	46
Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak	
PASAŻE I KORESPONDENCJE	60
Tomasz Kozak	
CHAOS I POROS. KORESPONDENCJE	98

PASAŻE

Stracony list	134
Zakrzywianie przestrzeni	354
Niesamowite zamieszkiwanie	408
Praca dowcipu	454
Obietnice śmierci	474
Piękno nowoczesne	502
Odbicia Narcyza	544
Materializacja spojrzenia	596
Uwiedzenie codziennością	628
Estetyka utowarowienia	740
Kryzysy i nowe porządki	760
Polityka marzenia	882

Jarosław Suchan

DWIE KOLEKCJE, DWIE HISTORIE I JEDNA UNIWERSALNA WSPÓLNOTA?



Wystawa *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm* to przygotowane przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Kunstmuseum Bern spotkanie dwóch niezwykle kolekcji sztuki dwudziestowiecznej: łódzkiej, której charakter i znaczenie w istotnej mierze określiły dary zgromadzone w latach 30. XX w. przez awangardową grupę „a.r.” oraz berneńskiej, której kształt został zdeterminowany przez donację szwajcarskiego przemysłowca i kolekcjonera, Hermanna Rupfa. W tym spotkaniu dialog nawiązują zarówno pojedyncze dzieła, jak i odmienne historie powstania obydwu kolekcji, odmienne konteksty, w jakich były tworzone, wreszcie odmienne, stojące za nimi, wizje sztuki i jej społecznego wymiaru. *Korespondencje* to zatem spotkanie odmienności, jednak takich, które są w stanie ze sobą rozmawiać, które „korespondują” ze sobą, a przez to skłaniają do stawiania pytań o uniwersalizm sztuki nowoczesnej, rozumiany jako jej ideowy horyzont i jako jej praxis.

Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” została zainicjowana przez jednego z najważniejszych twórców międzywojennej awangardy, Władysława Strzemińskiego, a jej bezpośrednią inspirację stanowiły powstałe w porewolucyjnej Rosji „muzea kultury artystycznej”. Muzea, w których tworzeniu Strzemiński sam uczestniczył, miały służyć popularyzowaniu sztuki nowoczesnej i przygotowaniu mas na przyjęcie, projektowanych przez nią, nowych form organizacji życia. Polski artysta podobny cel stawiał kolekcji grupy „a.r.” i to właśnie atrakcyjność owego celu przesądziła o sukcesie przedsięwzięcia. Strzemińskiemu udało się wokół swojej inicjatywy skupić najwybitniejszych awangardzystów Europy, zarówno bliskich mu ideowo, jak i tych,



Członkowie grupy „a.r.” – od lewej: Julian Przyboś, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, około 1930-1931 r. Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Members of the „a.r.” group – from the left: Julian Przyboś, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, circa 1930-1931. Archive of Muzeum Sztuki, Łódź.



Hermann Rupf i Daniel-Henry Kahnweiler, Paryż, 1903/1904 r. Archiwum Louise Leiris, Paryż.

Hermann Rupf and Daniel-Henry Kahnweiler, Paris, 1903/1904. Louise Leiris' Archives, Paris.

którzy reprezentowali odmienny artystyczny punkt widzenia. Przekazując w darze dzieła oraz propagując pomysł Strzemińskiego, łódzką kolekcję wsparli tak różni twórcy jak: Hans Arp, Georges Vantongerloo, Fernand Leger, Theo Van Doesburg, Max Ernst, Kurt Schwitters, Michel Seuphor, Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro czy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Tym sposobem łódzka kolekcja stała się widowym znakiem solidarności awangardowej międzynarodówki, a zarazem dowodem na uniwersalizujący potencjał modernistycznych idei, zdolnych do jednoczenia ludzi ponad dzielącymi ich różnicami.

Zupełnie inne okoliczności towarzyszyły tworzeniu kolekcji Hermanna Rupfa, innej więc historii, choć nie do końca innych idei, których stała się ona depozytariuszem. Jak można przypuszczać, zainteresowanie sztuką nowoczesną w przypadku Rupfa stanowiło wyraz i konsekwencję jego progresywnych preferencji. Dobrze wykształcony, pochodzący z szacownej rodziny berneńskich przemysłowców Rupf już w młodości związał się z socjaldemokracją. Ponadto przez długie lata udzielał się jako krytyk piętnujący na łamach lokalnych gazet wszelkie przejawy kulturowego konserwatyzmu i prowincjonalności. Kolekcjonując dzieła Picassa, Braque'a, Klee czy Kandyńskiego, potwierdzał swoją postępowość i kosmopolityzm. W latach 30. XX w., a więc w tym samym czasie, gdy powstawała łódzka kolekcja, Rupf podjął starania o uczynienie swoich zbiorów publicznie dostępnymi. Zapewne pragnął tym sposobem utrwa-



Fragment ekspozycji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” z 1931 r. Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

A fragment of the exhibition of the International Collection of Modern Art of the „a.r.” group from 1931. Archives of Muzeum Sztuki, Łódź.



Prywatne mieszkanie Hermanna Rupfa, pokój jadalny. Fot. Leonardo Bezzola, około 1960 r.

Hermann Rupf's apartment, dining room. Photograph by Leonardo Bezzola, circa 1960.

lić swoje imię w zbiorowej pamięci. Można w tych staraniach dostrzec jednak coś więcej: chęć przekształcenia swojej kolekcji w społecznie użyteczne narzędzie służące powszechnej edukacji artystycznej. Rupf jako działacz i jako krytyk wspierał ideę takiej edukacji, żywił przekonanie, że sztuka winna zastąpić religię w organizacji duchowego życia nowoczesnego człowieka.

Przeświadczenie, że sztuka nie tyle służy utrwalaniu utartych sposobów myślenia, ile wytyczaniu nowych myślowych trajektorii, niewątpliwie łączyło twórców łódzkiej i berneńskiej kolekcji. W międzynarodowym charakterze ich projektów odbijało się jeszcze jedno podobieństwo – niechęć do kulturowych partykularizmów i postrzeganie sztuki jako domeny tego, co dla wszystkich wspólne i dla wszystkich, potencjalnie, zrozumiałe. Strzemiński i Rupf potwierdzali tym samym swój ideowy związek z modernizmem, który na ruinach dotychczasowego świata, niszczonego wewnętrznymi podziałami, pragnął ustanowić nową uniwersalność ludzkiej wspólnoty.

Owa modernistyczna uniwersalność to najważniejszy temat wystawy *Korespondencje*. Wystawa tropi jej ślady w poszczególnych dziełach, a także w wyborach, które przesądziły o kształcie kolekcji. Ujawnia historyczne konteksty, unaoczniając zarazem do jakiego stopnia modernistyczna uniwersalność stanowiła uzurpację i iluzję. Odsłania jej partykularyzm, a zarazem przedstawia, jak jej dążenia do zniesienia istniejących różnic skutkowały produkcją kolejnych. Nie jest to przy tym ostateczny cel wystawy: kwestionując uniwersalistyczne roszczenia modernizmu, równocześnie zdaje się podtrzymywać ważność samej modernistycznej potrzeby uniwersalności. I co najważniejsze – stawia pytanie o warunki jej urzeczywistnienia we współczesnym świecie.

FERNAND LÉGER (1881–1955)

- Żył i pracował w Paryżu i Nowym Jorku.
- Kompozycja. Projekt okładki tomiku poezji Jana Brzękowskiego: Na katodzie, 1928 r.
gwasz, papier, 13 x 13 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, dar grupy „a.r.”, 1933 r.

Kompozycja / Koło – gwasz, który zdobi okładkę tomiku poezji Jana Brzękowskiego *Na katodzie* to oszczędna, abstrakcyjna kompozycja, z nietypową dla Légera formą i kolorystyką. W czerwonym kręgu widzimy kilka enigmatycznych figur, znaków, nieznanymi symboli i formę, która kształtem przypomina liść albo rybę – co zresztą dobrze oddaje nastrój poezji „paryskiego wysłannika” grupy „a.r.”. Poeta znał i często odwiedzał malarza w jego paryskiej pracowni przy rue Notre-Dame des Champs. Jak wspominał: „Léger zawsze okazywał mi wiele serdeczności i nie dał się prosić o zrobienie okładki. [...] Wiele czasu spędzał na pokazywaniu mi ostatnio namalowanych rzeczy. [...] Kilka razy widząc, że jakiś gwasz lub rysunek szczególnie mi się podoba, z własnej inicjatywy mi go ofiarowywał.” *Kompozycja* jest jedną z czterech prac artysty w Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, znajdującej się w łódzkim Muzeum Sztuki. Skradziony przez Niemców, jako przykład „sztuki zdegenerowanej i żydowskiej”, wrócił do Łodzi w 1946 r. (MCh)

- Lived and worked in Paris and New York.
- Composition. Design for Jan Brzękowski's volume of poetry: On the Cathode, 1928.
gouache, paper, 13 x 13 cm
Muzeum Sztuki, Łódź, donation of the “a.r.” group, 1933.

Composition / Circle – is the title of the gouache that graces the cover of Jan Brzękowski's volume of poetry, *On the Cathode* is a spare, abstract, composition of form and colour untypical of Léger. In a red circle we can see several enigmatic figures, signs, unknown symbols and a form resembling in its shape a leaf or a fish, which perfectly conveys the mood of the poetry of the “Paris envoy” of the “a.r.” group poetry. The poet knew and frequently met the painter in his Paris studio at Notre-Dame des Champs. As he recalled, “Léger has always been kind to me and I never had to ask him to design the cover for me. ... He spent a lot of time on showing me his recent paintings. ... Several times seeing a gouache or a drawing I particularly liked, he would give it to me of his own initiative.” *Composition / Circle* is one of four works of the artist in the International Art Collection of the “a.r.” group in Łódź Muzeum Sztuki. Stolen by the Germans as an example of “degenerate Jewish art”; it was returned to Łódź in 1946. (MCh)



PABLO PICASSO (1881–1973)

- Żył i pracował w Barcelonie, Madrycie, Paryżu, Boisgeloup k/Gisor, Vallauris, Vauvenargues k/ Aix-en-Provence i Mougins.
- Głowa mężczyzny [Tête d'homme], 1908 r.
olej, drewno, 27 x 21 cm
Fundacja Hermanna i Margrit Rupf, Kunstmuseum Bern

Surowa kompozycja opisana szerokimi pociągnięciami pędzla przypomina wizerunek rzeźby z piaskowca, po której ślizgają się kontrastowe cienie. *Głowa mężczyzny* jest jak starożytny posąg kurosa. Nie widzimy wprawdzie całego, usztywnionego ciała, ale frontalnie ujęta twarz antycznego Apolla daje nam przedsmak surowego uroku całości.

Głowa powstała rok po namalowaniu słynnych *Panien z Awinionu*, uważanych za symboliczny początek sztuki nowoczesnej. W omawianym obrazie przestrzeń nie jest tak radykalnie przetworzona, ale ujawnia się w nim deformacja kształtów inspirowana sztuką prymitywną. Praca należy do okresu prekubistycznego, w którym artysta posługiwał się w obrazach formami jakby „wyciosanymi siekierą”, oczyszczając tym samym przedstawienie malarskie z iluzoryczności. Powrót do pierwotnej siły prostych kształtów i radykalna geometryzacja to także bunt przeciwko wielowiekowej tradycji sztuki europejskiej z jej ideałami piękna i naśladowaniem natury. (PKM)

- Lived and worked in Barcelona, Madrid, Paris, Boisgeloup near Gisor, Vallauris, Vauvenargues near Aix-en-Provence and Mougins.
- Head of a Man [Tête d'homme], 1908.
oil, wood, 27 x 21 cm
Hermann and Margrit Rupf Foundation, Kunstmuseum Bern

An austere composition outlined with broad brushstrokes, *Head of a Man* is similar to an ancient kouros statue, resembling a sandstone sculpture on whose surface contrasting shadows slide. We do not in fact see the whole stiffened body, but the frontally set face of ancient Apollo, is a foretaste of the severe charm of the whole. Head was created a year after Picasso painted the famous *Les Femmes d'Alger*, considered to be the symbolic beginning of modern art. In this painting space is not so radically transformed, but deformation of shape inspired by primitive art is also present here. The piece belongs to the pre-Cubist period of the artist's work, when he used forms "hewn with an axe" in his paintings, simultaneously purging artistic presentation of illusory character. The return to the primeval force of simple shapes, and giving them radically geometric features, is also a rebellion against the ages-long tradition of European art with its ideals of beauty and imitation of nature. (PKM)



HENRYK STAŻEWSKI (1894–1988)

- Żył i pracował w Warszawie.
- Kompozycja, ok. 1929-1930.
olej, płótno, 73 x 54 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, dar grupy „a.r.”, 1931 r.

W abstrakcyjną *Kompozycję*, Stażewski wplótł linie tworzące półkola, przez co ten właśnie obraz mógłby być wzięty np. za wymyślną, typograficzną ozdobę, inicjał – „P”, od którego zaczyna się akapit jakiejś „neoplastycznej” powieści lub za litery „a” i „r”, być może nawiązujące do nazwy grupy „a.r.”, której był wówczas członkiem. *Kompozycja* namalowana jest prawie tak, jak postulował w neoplastycyzmie Piet Mondrian, którzy „zarzucał” na obraz siatkę, sieć prostokątnych i równoległych linii, a pomiędzy układał ściśle wyznaczone kolory. Stażewski uznał, że takie „krojenie płaszczyzny obrazu na części wywołuje niepokój” i mimo szacunku dla zdobyczy ówczesnej awangardy kierował się własną intuicją, własnym wyczuwaniem formy i tego, jak najlepiej ułożyć obok siebie kolor i kształt i jaką linią je od siebie oddzielić. (MCh)

- Lived and worked in Warsaw.
- Composition [Kompozycja], ca. 1929-1930.
oil, canvas, 73 x 54 cm
Muzeum Sztuki, Łódź, donation of the “a.r.” group, 1931.

Stażewski wove lines creating semi-circles in his abstract *Composition*, which makes it possible to mistake the painting for an intricate typographic ornament, an initial “P” opening a paragraph of a “Neo-Plastic” story or for letters “a” and “r” probably connected to the name of “a.r.” group, that he as a member then. *Composition* is painted in an almost identical way to that postulated by Piet Mondrian, who “cast” perpendicular and parallel lines over a painting and between the lines would set strictly determined colours. Stażewski thought that such “slicing of a painting’s plane into parts causes anxiety” and, despite his respect for the achievements of the avant-garde of the day, he allowed himself to be guided by his own intuition, his own sense of form and placement of colour and shape and what line should divide them. (MCh)



LOUISE BOURGEOIS (1911–2010)

- Żyła i pracowała w Paryżu i Nowym Jorku.
- Zakrzywiony dom [The Curved House], 1983 r.
marmur, 28,4 x 60 x 10,8 cm
Kunstmuseum Bern

„Przestrzeń nie istnieje” mówiła Louise Bourgeois. Przestrzeń i materia rzeźbiarska były dla artystki wyłącznie sposobami metaforycznego wyrażenia struktury ludzkiej egzystencji.

W swoich instalacjach Bourgeois często sięgała po metaforę domu lub jego wnętrza jako pułapki – używała do tego klatek i krat. *Zakrzywiony dom* jest taką właśnie zamkniętą przestrzenią pamięci. W niej rozgrywa się dramat rodzinny artystki: wybuchowy ojciec romansuje z guwernantką, matka z poświęceniem dba o dom, córka dorasta w poczuciu odrzucenia. Chłód marmuru, surowość formy i porządek architektoniczny to cechy pojawiające się w późnej twórczości Bourgeois, w której artystka odwołuje się do swoich wspomnień. Wcześniej podejmowała w realizacjach przestrzennych tematy płci i cielesności. Sięgała po gips, lateks czy tkaninę i kształtowała z nich niedookreślone formy, niekiedy przypominające części ciała. (AN)

- Lived and worked in Paris and New York.
- The Curved House, 1983.
marble, 28.4 x 60 x 10.8 cm
Kunstmuseum Bern

“Space does not exist” Louise Bourgeois used to say. For the artist, space and sculpting matter were mere means to metaphoric expression of the structure of human existence.

In her installations Bourgeois frequently used the metaphor of a house or its interior as a trap, including cages and bars. *The Curved House* is one such enclosed space of memory. Within this space, the artist's family drama takes place: the short-tempered father has an affair with the governess, the mother sacrifices herself to take care of the household, the daughter grows up with a feeling of being rejected. The coldness of marble, austerity of form and architectural order, are all features that appear in Bourgeois' later works in which she refers to her memories. Earlier, in her spatial installations, she tackled themes of gender and corporeality. She would use plaster, latex and fabric and shape them into amorphous forms sometimes resembling body parts. (AN)



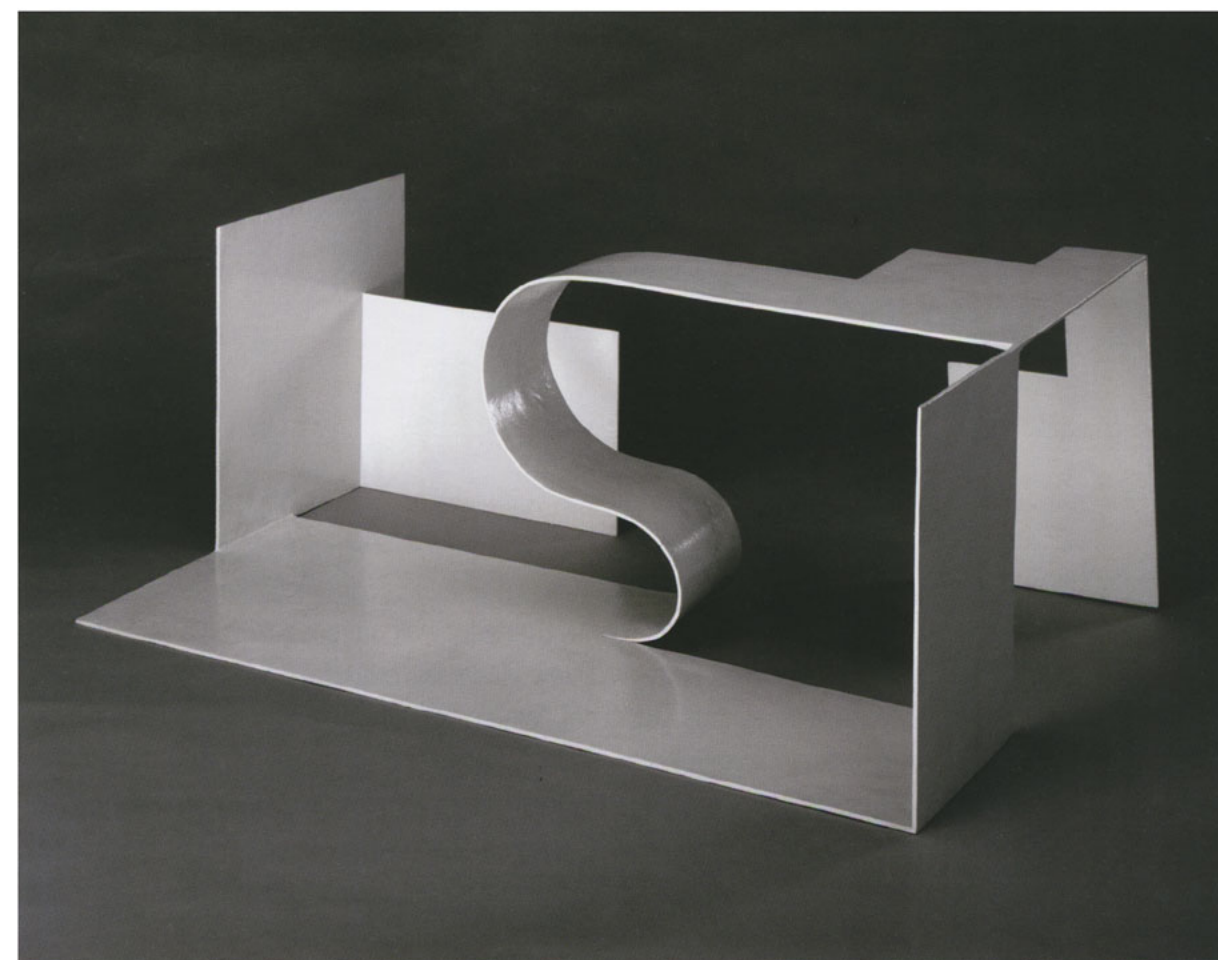
KATARZYNA KOBRO (1898–1951)

- Żyła i pracowała w Moskwie, Smoleńsku, Kuluszkach i Łodzi.
- Kompozycja przestrzenna (5) [Spatial Composition (5)], 1929 r.
metal (stal), olej, 25 x 64 x 40 cm
Muzeum Sztuki w Łodzi, dar artystki

Ocalona na początku II wojny światowej *Kompozycja przestrzenna (5)* z 1929 r. to jedna z pięciu monochromatycznych prac z cyklu dziewięciu *Kompozycji*. „Rzeźba unistyczna ma na celu osiągnięcie jedności rzeźby z przestrzenią, jedności przestrzennej. [...] jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie” – pisali Kobro i Strzeмиński w opublikowanej dwa lata później *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego*. Punktem wyjścia dla zrozumienia sposobu istnienia rzeźby w przestrzeni było uznanie, że przestrzeń jest ciągła i równomierna, a poszczególne elementy rzeźby winny być traktowane równoważnie. Formowaniem otoczenia rzeźby, a nie jej bryły, rządziła reguła matematycznych rytmów. Rytm liczb i miar otwierał ją na to, co znajduje się wokół niej. Kształt rzeźby unistycznej był więc wyrazem stosunków przestrzennych. To rytm organizował jedność i równowagę bycia w przestrzeni, znosił dzielące ją granice. W pięciu monochromatycznych *Kompozycjach* biel pełni znaczenie szczególne. Powoduje jedność optyczną, tworzy strukturę uniwersalną, która prowadzi rzeźbę ku nieskończoności. (MZ)

- Lived and worked in Moscow, Smoleńsk, Kuluszki and Łódź.
- Spatial Composition (5) [Kompozycja przestrzenna (5)], 1929.
metal (steel), oil, 25 x 64 x 40 cm
Muzeum Sztuki, Łódź, donated by the artist

Saved at the beginning of the Second World War, *Spatial Composition (5)* of 1929 is one of five monochromatic works from the series of nine *Compositions*. “A unistic sculpture aims at accomplishing the unity of the sculpture with the surrounding space, a spatial unity. ... it assumes the coexistence of space and time within itself” wrote Kobro and Strzeмиński in *Composition of Space. Calculations of Space-Time Rhythm*, published two years after this work. The departure point for understanding the mode of existence of sculpture in space was assuming that space is continuous and even, and that specific elements of sculpture should be treated as equivalent. A rule of mathematical rhythms governed the construction of a sculpture's surroundings, not of the mass of the sculpture. The rhythm of numbers and measurements opened it up to what surrounded it. The shape of a Unistic sculpture was an expression of spatial ratios. This rhythm organised unity and balance in space, and abolished the borders between them. In the five monochromatic *Compositions* white is of particular importance. It results in an optical unity, creates a universal structure which guides the sculpture towards infinity. (MZ)



MARINA ABRAMOVIĆ (UR. 1946)

- Żyje i pracuje w Belgradzie, Amsterdamie i Nowym Jorku.
- Zamiana ról [Role Exchange], 1975/1994.
fotografia czarno-biała, 75,6 x 100,3 cm
Kunstmuseum Bern

Dzięki zamianie ról możliwe jest przekroczenie schematów społecznych i osobistych zahamowań, idące w kierunku empatii i humanizmu.

Kontrast, pomiędzy surowymi normami moralnymi domu rodzinnego Mariny Abramović w Belgradzie a otwartą rozwiązłością Dzielnicy Czerwonych Latarni w Amsterdamie, zainspirował artystkę do performansu, w którym zamieniła się ona rolami z prostytutką. Artystka kilka godzin spędziła w podświetlonym oknie, podczas kiedy dama do towarzystwa pełniła jej obowiązki w galerii. Zamiast uwypuklić różnice performans podkreślił podobieństwa między kobietami. Dwie osoby, praktykujące swój fach od dziesięciu lat, znalazły się w symetrycznej sytuacji – przyjęły z całą odpowiedzialnością obce im funkcje. Kobiety stały się sobie bliźniaczo bliskie za sprawą wspólnego doświadczenia – trudności w pełnieniu przybranej czasowo roli. (AN)

- Lives and works in Belgrade, Amsterdam and New York.
- Role Exchange, 1975/1994.
black and white photograph, 75.6 x 100.3 cm
Kunstmuseum Bern

Thanks to an exchange of roles it is possible to go beyond social patterns and personal inhibitions and move towards empathy and humanism.

The contrast between the strict norms of Marina Abramović's family home in Belgrade and the overt promiscuity of the Red Light District in Amsterdam was an inspiration for the artist's performance in which she exchanged roles with a prostitute. Abramović spent several hours in a lit window while the escort performed the artist's duties at a gallery. Instead of emphasising the differences, the performance stressed similarities between the two women. Two people who had been doing their jobs for 10 years, found themselves in a symmetrical situation: they took on strange roles with full responsibility. The women became as close to each other as possible owing to a common experience: the difficulty of performing their temporarily-assigned roles. (AN)

