

# Henryk Berlewi

**Funktionelle Grafik  
der zwanziger Jahre  
in Polen**

**Functional Design  
of the Twenties in Poland**

**Le Graphisme Fonctionnel  
Polonais  
des Années Vingt**

**Verlag Otto Walter Olten/Schweiz 1961**

## Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen

Henryk Berlew, Paris



Dwutygodnia poświęcony  
Sztuce i Kwalifikacji Wyższej

1



2



3

Bevor in der Grafik eine Systematisierung möglich wird, ist es notwendig, daß vorher eine grundlegende Entwicklung in den plastischen Künsten stattgefunden hat. Diese Abhängigkeit der Grafik von der plastischen Kunst ist eine unleugbare Tatsache. Polen bildet darin keine Ausnahme.

Sowohl dort wie auch in allen europäischen Ländern war die Grafik immer vom allgemeinen künstlerischen Niveau abhängig. Sie war die Spiegelung der Strömungen, die sich einen Weg durch das intellektuelle, soziale und politische Leben zu bahnen suchten. Dies gilt nicht nur für die traditionelle

Grafik und ihre Materialien (Kupfer, Stein, Holz usw.), in denen sich die Persönlichkeit des Künstlers leichter offenbart, sondern auch für die Typografie – ein Gebiet, das noch zu Unrecht von den Anhängern des «l'art pour l'art» oder der «reinen Kunst» als minderwertig, als etwas, das lediglich ein Be-

standteil der Industrie ist, betrachtet wurde, also zur niedrigeren Kategorie der Künste gehörend.

Im Gegensatz zu diesen Träumern der «reinen Kunst» und trotz ihres mechanischen und industriellen Charakters beweist die Typografie täglich ihre enge Verwandtschaft mit der Entwicklung

1  
Jan Jerzy Wronecki  
Umschlag der Zeitschrift ZDROJ, Posen, Oktober 1918. 31 x 23,5 cm.  
Hier kommen die zwei Hauptströmungen der damaligen Zeit deutlich zum Ausdruck: der deutsche Expressionismus und der französische Kubismus. Die Schwarz-Weiß-Verteilung ist vollständig äquilibrirt. Dieser Umschlag stellt bereits einen Bruch mit der traditionellen Grafik dar.

2  
Jan Jerzy Wronecki  
Vignette der Schutzseite der Zeitschrift ZDROJ, Oktober 1918.  
Die Zeichnung weist auf einen gewissen Einfluß des Jugendstils hin, ist aber durch ihren ekstatischen Geist der vorher abgebildeten Zeichnung verwandt.

3  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko – poezje formistyczne – wizje elektryczne (Das grüne Auge – formistische Poesien – elektrische Visionen), Krakau 1920. 23 x 15,5 cm.  
Blau auf Orange gedruckt, ist dieser Umschlag typisch für die formistische Grafik im allgemeinen. Ein gewisser Simultaneismus der grafischen Elemente in einem etwas chaotischen, aber doch für diese Zeit symptomatischen Ausdruck.

4  
Anatol Stern und Aleksander Wat  
GGA. Erster polnischer Almanach der futuristischen Poesie. Warschau, Dezember 1920. 30,5 x 30,5 cm.

Die Mise en page und das quadratische Format sind gewagte Neuerungen. Schon der Titel GGA allein, der nichts bedeutet – es sei denn ein barbarischer und unartikulierter Schrei, an das Schnattern einer Gans erinnernd, der der Gesellschaft zugeordnet wird –, stellt bereits einen außerordentlich aggressiven Akt für die damalige Zeit dar.

5  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko – poezje formistyczne – wizje elektryczne (Das grüne Auge – formistische Poesien – elektrische Visionen), Krakau 1920. 23 x 15,5 cm.  
Zwei Seiten des «Zahlengedichtes». Die Verwendung von numerischen Elementen in der Poesie stellt eine bedeutsame Neuerung dar: sie weist den Zahlen ein gleiches Recht wie den Buchstaben zu. Hier treffen sich Mathematik in den äußeren Zeichen und Poesie, oder wie Marinetti sagte: «um die Ausdruckskraft des Lyrismus zu erhöhen». Obgleich dies einen demonstrativen Charakter hatte, begründete die Verwendung von Zahlen eine neue «Optik» der Poesie, die eine psychologische Veränderung beim Leser hervorrief.

6  
Anatol Stern und Aleksander Wat  
GGA. Erster polnischer Almanach der futuristischen Poesie. Warschau, Dezember 1920. 30,5 x 30,5 cm.  
Zwei Seiten des Manifestes. Paragraph IX: «Die Hauptwerte eines Buches sind das Format und die Typografie – erst nachher der Inhalt. Aus diesem Grunde sollte der Dichter zugleich der Zusammensteller und der Buchbinder seines Werkes sein.»

7  
Anatol Stern und Aleksander Wat  
GGA. Erster polnischer Almanach der futuristischen Poesie. Warschau, Dezember 1920. 30,5 x 30,5 cm.  
Die zwei ersten Seiten des Gedichtes «Roman de Pérou» von Anatol Stern. Schwarzer Druck auf grünem Papier, auf die großen weißen Seiten geklebt.

# GGA

pierwszy polski almanach  
poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów.  
warszawa. grudzien 1920.

anatol stern  
— muza na czworakach. —  
aleksander wat  
— fruwajace kiecki. —

Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen  
Functional Design of the Twenties in Poland  
Le Graphisme Fonctionnel Polonais des Années Vingt

1  
Jan Jerzy Wroniecki  
Cover for the periodical "ZDROJ", October 1918, Posen, 12 1/2 x 9 1/2 ins.  
Two main currents of the period are clearly reflected in this design, German Expressionism and French Cubism. The relation of black and white is perfectly balanced. This cover already marks a break with traditional graphic design.

2  
Jan Jerzy Wroniecki, Jerzy Hulewicz  
Vignette from the dustcover of the periodical "ZDROJ", October 1918.  
This drawing suggests the influence of "Jugendstil" but strikes an ecstatic note which relates it to the foregoing design.

3  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko—poezje formistyczne—wizje elektryczne. Cracow 1920 (The green eye—Formist Poems—Electric Visions), 9 1/2 x 6 1/2 ins.

Printed in blue on orange, this cover is typical of Formist graphic design. An undifferentiated use of the graphic elements gives a somewhat chaotic effect which is symptomatic of the period.

4  
Anatol Stern and Aleksander Wat  
GGA. The first Polish magazine for Futurist poetry. Warsaw, December 1920. 12 1/2 x 12 1/2 ins.

The mise en page and the square format represent daring innovations. Even the title GGA means nothing except possibly a barbaric, inarticulate cry rather like the gabbling of geese and reveals an extraordinarily aggressive attitude for that period.

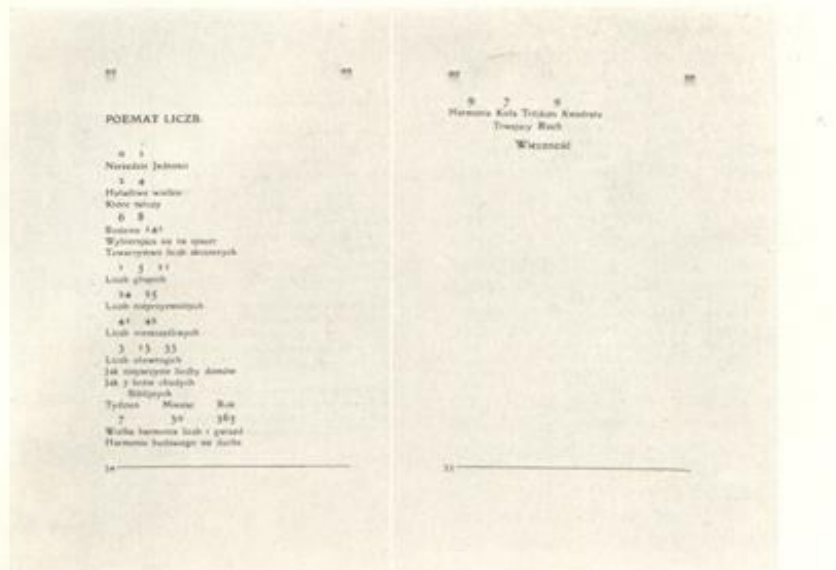
5  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko—poezje formistyczne—wizje elektryczne. Cracow 1920 (The green eye—Formist Poems—Electric Visions), 9 1/2 x 6 1/2 ins.

Two pages of the "Poem of Numbers". The use of numbers in the poem is an important innovation: the numbers are given the same value as the letters. The outward symbols of mathematics and poetry are here united in order, as Marinetti said, "to heighten the expressive power of the lyric". This is obvious, but the use of numbers gave the poetry a new visual character which produced a psychological reaction in the reader.

6  
Anatol Stern and Aleksander Wat  
GGA. The first Polish magazine for Futurist poetry. Warsaw, December 1920. 12 1/2 x 12 1/2 ins.

Two pages of the Manifesto, Paragraph IX: "The chief value of a book lies in its format and typographical layout—the contents are of secondary importance. The poet should therefore design his own book and act as his own bookbinder."

7  
Anatol Stern and Aleksander Wat  
GGA. The first Polish magazine for Futurist poetry. Warsaw, December 1920. 12 1/2 x 12 1/2 ins.  
The first two pages of the poem "Roman de Pérou" by Anatol Stern. Printed in black on green paper tipped onto large white pages.



1  
Jan Jerzy Wroniecki  
Couverture de la revue «ZDROJ», Poznan, octobre 1918. 31 x 23,5 cm.  
Ici apparaissent d'une manière éclatante les deux tendances principales en vogue à l'époque: l'expressionnisme allemand et le cubisme français. La répartition du noir et blanc est savamment équilibrée. Cette couverture constituait déjà une rupture avec le graphisme traditionnel.

2  
Jan Jerzy Wroniecki, Jerzy Hulewicz  
Vignette de la page de garde de la revue «ZDROJ», octobre 1918.  
Le dessin dénote une certaine influence du «Jugendstil», mais par son esprit extatique s'apparente au dessin précédent.

3  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko — poezje formistyczne — wizje elektryczne (L'œil vert — poésies formistes — visions électriques). Cracovie 1920. 23 x 15,5 cm.

Imprimé bleu sur orange, cette couverture est typique pour le graphisme formiste en général. Un certain simultanéisme d'éléments graphiques dans un enchevêtrement un peu chaotique mais symptomatique pour l'époque. Czyzewski est à la fois l'auteur des poèmes, des illustrations, de la mise en page et de la couverture.

4  
Anatol Stern et Aleksander Wat  
GGA. Premier almanach polonais de la poésie futuriste. Varsovie, décembre 1920. 30,5 x 30,5 cm.

La mise en page et le format carré sont des innovations hardies. Rien que le titre GGA qui ne signifie rien — si ce n'est qu'un cri barbare et inarticulé (qui rappelle le caquetage d'une oie), lancé à la société bourgeoise — constitue déjà un acte révolutionnaire très osé à l'époque.

5  
Tytus Czyzewski  
Zielone Oko — poezje formistyczne — wizje elektryczne (L'œil vert — poésies formistes — visions électriques). Cracovie 1920. 23 x 15,5 cm.

Deux pages du «poème de chiffres». L'utilisation d'éléments numériques dans la poésie constitue une innovation capitale: elle assigne aux chiffres un droit de cité égal à celui que possèdent les lettres. Ici la mathématique (dans ses signes extérieurs) et la poésie se rejoignent. Comme disait Marinetti: «pour augmenter la force expressive du lyrisme». Bien que cela avait un caractère démonstratif, l'utilisation des chiffres créa une nouvelle «optique» de la poésie contribuant à un changement psychologique chez le lecteur. Inspiration: «Mots en Liberté» de Marinetti.

6  
Anatol Stern et Aleksander Wat  
GGA. Premier almanach polonais de la poésie futuriste. Varsovie, décembre 1920. 30,5 x 30,5 cm.

Deux pages du manifeste. Le paragraphe IX: «Les valeurs principales d'un livre — c'est le format et la typographie; ce n'est qu'après — le contenu. Pour cette raison le poète devrait être en même temps le compositeur et le relieur de son livre...»

7  
Anatol Stern et Aleksander Wat  
GGA. Premier almanach polonais de la poésie futuriste. Varsovie, décembre 1920. 30,5 x 30,5 cm.

Deux premières pages du poème «Roman de Pérou» d'Anatol Stern. Impression sur papier vert, collé sur les grandes pages blanches.

der heutigen plastischen Künste, ist von ihnen abhängig und drückt die verschiedenen Tendenzen aus, die heute zum Ausdruck kommen. Andererseits spielt die Typografie heute mehr denn je als jede andere Art von Grafik die

Rolle eines Testes des allgemeinen künstlerischen Niveaus und sogar der Kultur, auf Grund deren sie sich entwickelt. Wenn man einen Blick auf die Typografie eines Landes wirft, kann man beinahe erraten, auf welcher Stufe sich

seine Kunst und sein intellektuelles Niveau befinden. Richard P. Lohse brachte diese Zusammenhänge zwischen der Typografie und der Kunst in seinem Artikel «Der Einfluß der modernen Kunst auf die zeit-



8

Stanisław Młodożeniec  
Kreski i Futureski, gedruckt Jan Cotty, Warschau 1921. 21 x 14,5 cm.  
Młodożeniec war einer der ersten futuristischen Dichter der zwanziger Jahre, der Marinettis Doktrin in Polen anwendete, ohne dabei etwas von seiner Persönlichkeit einzubüßen. In seinen überraschenden Sprachexperimenten hat er seine polnische Eigenart bewahrt.

Stanisław Młodożeniec  
Wie alle seine Kollegen, revolutionäre Dichter, komponierte Młodożeniec die Typografie selber. Der Wechsel von Groß- und Kleinbuchstaben erhöht die opto-fonetische Ausdrucksweise.

Leon Chwistek  
Illustration für sein Essay (Probleme der zeitgenössischen Architektur, veröffentlicht in der Zeitschrift (Nowa Sztuka) (Redaktoren Jarosław Iwaszkiewicz und Anatol Stern), Warschau 1921, Nr. 1.  
Diese Zeichnung kann als typisches Werk des polnischen Formismus betrachtet werden. Es ist eine Art Antizipierung der zukünftigen Architektur.

Jednodniuwka futurystów, Manifest des polnischen Futurismus, Krakau 1921. 95 x 31,5 cm.  
Der Verfasser dieses Manifestes, einer der wesentlichsten Begründer des polnischen Futurismus, Bruno Jasiński, erklärt den al-



9

ten verkalkten Traditionen einen unerbittlichen Krieg. «Man muß alle Türen und Fenster weit öffnen», sagt er in seinem Manifest, «damit der Modergeruch, den wir seit unserer Kindheit einatmen mußten, entweichen kann. Mit (Riesenaspiratoren) versehen, gehen wir Ihnen entgegen.»  
Das ganze Manifest ist in neuer, reformierter Orthografie gesetzt. Das ungewöhnliche Format sowie die Typografie von Czyżewski zeigen den revolutionären Charakter dieses außergewöhnlichen Blattes.

Anatol Stern und Aleksander Wat  
Titelblatt der Broschüre (Unsterblicher Band der Futuristen), Warschau 1921, 27,5 x 17,5 cm. Rot auf grünlichem Papier gedruckt.  
Diese äußerst seltene und schon vollständig vergriffene vierseitige Broschüre enthält ein Gedicht von Anatol Stern und ein Prosastück von Aleksander Wat.  
Dieser (Band) ist eine absolute Spitzenleistung der experimentellen Literatur. Besonders im (Namopanik) von Wat haben die sprachlichen Experimente ihren Höhepunkt der Erfindung erreicht, und damit wurde ein neues Vokabular von unheimlicher Sonorität begründet, das jedoch einen spezifischen polnischen Charakter behalten hat. Sterns Verse dagegen unterscheiden sich durch einen absichtlichen barbarischen Primitivismus, der eine große suggestive Kraft besitzt. Ein Gemisch von üblichem und erfinderschem Vokabular. Typografie: ein Wechselspiel von Traditionellem, (Dada) und (Mots en Liberté).

genössische Grafik) in Nummer 1 dieser Zeitschrift zum Ausdruck.  
Insbesondere heute, da die plastischen Werte und die Erfahrungen aus den Laboratorien der großen revolutionären Pioniere beginnen, in das Leben einzudringen und so der Allgemeinheit zugänglich zu werden, nimmt diese Einflußnahme immer größere Ausmaße an.  
Die Anfänge der polnischen funktionellen Grafik gehen auf das Jahr 1923 zurück, die Epoche des Ursprungs der abstrakten Bewegung in Polen.  
Ogleich bereits 1917, während der Entstehung der (formistischen) Bewegung in Krakau, gewisse Emanzipationsver-

8

Stanisław Młodożeniec  
Kreski i Futureski 1921 printed by Jan Cotty, Warsaw, 8 1/2 x 5 1/2 ins.  
Młodożeniec, one of the first Futurist poets of the twenties, applied Marinetti's doctrines in Poland without sacrificing anything of his own personality. His Polish individuality is perfectly preserved in his astonishingly experimental language.

Stanisław Młodożeniec  
Like all the other revolutionary poets who were his colleagues Młodożeniec did his own layouts. The jumble of capitals and small letters enhances the visual and phonetic effect.

Leon Chwistek  
Illustration to his essay "Problems of Contemporary Architecture" published in the periodical "Nowa Sztuka" (edited by Jarosław Iwaszkiewicz and Anatol Stern), Warsaw 1921, Issue 1.  
This drawing may be regarded as typical of Polish Formism. In a way it may even be said to anticipate the architecture of the future.

Jednodniuwka Futurystów, Manifesto of Polish Futurism, Cracow, 1921, 38/12 1/2 ins.  
The author of this manifesto was Bruno Jasiński, one of the most important of the founders of Futurism in Poland. He wages relentless war on all outworn, stereotyped traditions: "We must fling wide all our doors and windows", he says in his manifesto, "to rid ourselves of the musty air we have been forced to breathe from childhood. Let us advance on it with giant aspirators."

The whole manifesto is set in a new and revolutionary style. The unusual format as well as Czyżewski's layout are expressive of revolutionary character of this extraordinary publication.

Anatol Stern and Aleksander Wat  
Title page of the pamphlet "The immortal Society of Futurists", Warsaw 1921.  
Printed in red on green paper—format 11/7 ins. This extremely rare 4 page pamphlet, now completely out of print, contains a poem by Anatol Stern and a piece of prose by Aleksander Wat.  
This "Volume" is one of the major achievements of experimental literature. Experimental language reaches a high water mark of invention in Wat's "Namopanik" where he introduces a new and strangely sonorous vocabulary which is all the same definitely Polish in character. Stern's verse on the other hand is distinguished by an intentionally barbaric and primitive streak which is extremely suggestive. He makes use of a vocabulary which is at once popular and inventive. The typography makes play with traditional design, Dada and "Mots en Liberté".

10



suche der plastischen und grafischen Künste vom säkulären Romantismus unternommen wurden, ist mit Sicherheit festzustellen, daß erst in den denkwürdigen Jahren 1923–1925 die ersten funktionellen grafischen Werke entstanden. Der selbe revolutionäre Geist, der den (Kunabeln) der abstrakten Kunst in Polen innewohnte, beseelte auch die Typografie.  
Das Studium der Geschichte der abstrakten Kunst in Polen beansprucht a priori die Kenntnis einer anderen avantgardistischen Bewegung, die einige Jahre dem Beginn der eigentlichen abstrakten Kunst vorausging. Diese avantgardistische Bewegung, deren

Hauptsitz in Krakau war, durch seine Urheber (Formismus) genannt, übte einen großen Einfluß auf die jungen schöpferischen Geister Polens aus. Im Formismus treffen sich die Haupttendenzen der damaligen plastischen Künste Europas: der französische Kubismus, der italienische Futurismus und der deutsche Expressionismus. Die Mitglieder der Bewegung bezeichneten sich am Anfang als (Gruppe polnischer Expressionisten). Die Protagonisten des Formismus waren: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, die Brüder Andrzej und Zbigniew Pronaszko, Tymon Niesiołowski, Konrad Winkler, August Zamojski, Stanisław Ignacy Wit-

Cena mk 30

# JEDNODNIUWKA FUTURYSTUW

## mańfesty futuryzmu polskiego

wydańe nadzwyczajne

na całą Żeczpospolitą Polską

KRAKOW

czerwiec

MCMXXI

## DO NARODU POLSKIEGO.

### MAÑIFEST

w sprawie natyhmiastowej futurystycznej żyćca.

Wszystkie prawa do tłumaczenia i powielania niniejszego mañifestu są zastrzeżone dla jego autorów. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy. Wszelkie prawa do druku i rozpowszechnienia należą do wydawcy.

kiewicz, Henryk Gotlib, Jacek Mierzejewski und Jan Hrynkowski. Im Jahre 1920 erreichte die formistische Bewegung in ihrer Ausbreitung Warschau und zog folgende Künstler in ihre Reihen: Roguski, Rutkowski, Wasowicz, Witkowski, Zaruba und Zyznowski. Durch seine geografische Lage war Polen schon immer der Kreuzweg, an dem die geistigen Strömungen, von Osten, Westen und Süden kommend, zusammentrafen und sich vermischten. Dank einer besonderen Aufnahmefähigkeit haben sich die polnischen Künstler immer bald die Errungenschaften der europäischen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts angeeignet. Es wäre jedoch ungerecht, wenn man ihnen die nationale Eigenart trotz ihres Universalismus absprechen würde. Unabhängig von den äußeren Einflüssen bestand immer tief in der polnischen Seele verwurzelt eine Veranlagung zur Revolte gegen die bestehende Ordnung. Dieses

Moment psychologischer Art ist von großer Bedeutung, um die Rolle, die Polen in der internationalen Avantgarde der zwanziger Jahre spielte, aufzuzeigen. Übrigens kann eine avantgardistische Bewegung niemals wie ein Export- oder Importartikel verpflanzt werden, und es wäre unrichtig zu behaupten, daß die polnische Avantgarde sich lediglich unter fremden Einflüssen herabgebildet. Zweifellos besteht die Tatsache, die man nicht ableugnen kann, zu Recht: das gleichzeitige Auftreten von Ideen an verschiedenen geografischen Orten, die weit voneinander liegen können. Trotz eines eingewurzelten Romantismus und Traditionalismus besitzen die Polen gleichzeitig in höchstem Grade die Fähigkeit zu brusken Veränderungen und Umwälzungen, die bis zu den kühnsten revolutionären Taten gehen können. Unter der friedlichen «Apparence» lebt ein kämpferischer Geist. Es

8 Stanisław Młodożeniec  
Kreski i Futureski, impr. Jan Cotty, Varsovie 1921. 21 x 14,5 cm.  
Młodożeniec fut un des premiers poètes futuristes en Pologne des années vingt qui a appliqué l'enseignement de Marinetti, sans pour cela perdre sa personnalité. Dans son expérimentation linguistique surprenante il a gardé son caractère foncièrement polonais.

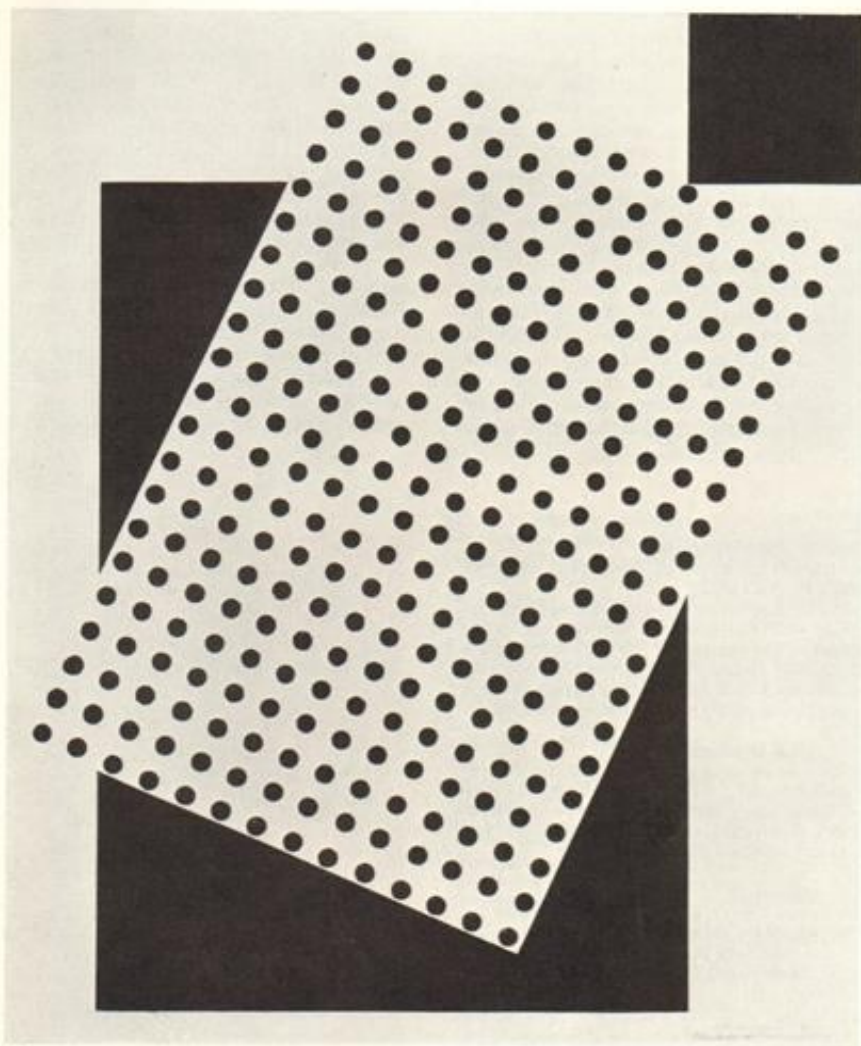
9 Stanisław Młodożeniec  
A l'instar de tous ses collègues, poètes révolutionnaires, Młodożeniec composa lui-même la typographie. L'alternance de majuscules et de minuscules augmente l'expressivité opto-phonétique.

10 Leon Chwistek  
Illustration pour son essai «Problèmes de l'Architecture Contemporaine» publié dans la revue «Nowa Sztuka» (Rédacteurs: Jarosław Iwaszkiewicz et Anatol Stern). Varsovie 1921, no 1.  
Ce dessin doit être considéré comme une œuvre typique du Formisme Polonais. C'est une sorte d'anticipation de l'architecture d'avenir.

11 Jednodniuwka Futurystuw, Manifeste du Futurisme Polonais. Cracovie 1921. 95 x 31,5 cm.  
L'auteur de ce manifeste, promoteur principal du Futurisme polonais, Bruno Jasienski, déclare la guerre impitoyable aux vieilles traditions sclérosées.  
«Il faut ouvrir toutes grandes, dit-il en substance, les portes et les fenêtres, pour que l'odeur de caves, dont on nous a obligé dès l'enfance de respirer, s'évaporent. Munis d'aspirateurs géants, nous allons à votre rencontre.»  
Tout le manifeste est rédigé dans l'orthographe réformée. Le format insolite ainsi que la typographie de certains poèmes de Czyżewski démontrent le caractère révolutionnaire de cette feuille unique.  
«Jetons les parapluies, les chapeaux, les melons, marchons tête-nue. Il faut nous braver au soleil. Construisons des maisons aux murs en verre exposés au sud. Plus de lumière, d'air et d'espace.»  
«Nous rompons une fois pour toutes avec les fictions de «l'art pure» et de «l'art pour l'art». L'art doit être, en premier lieu, humain, c'est-à-dire pour les hommes, pour les masses, il doit être démocratique et collectif.»



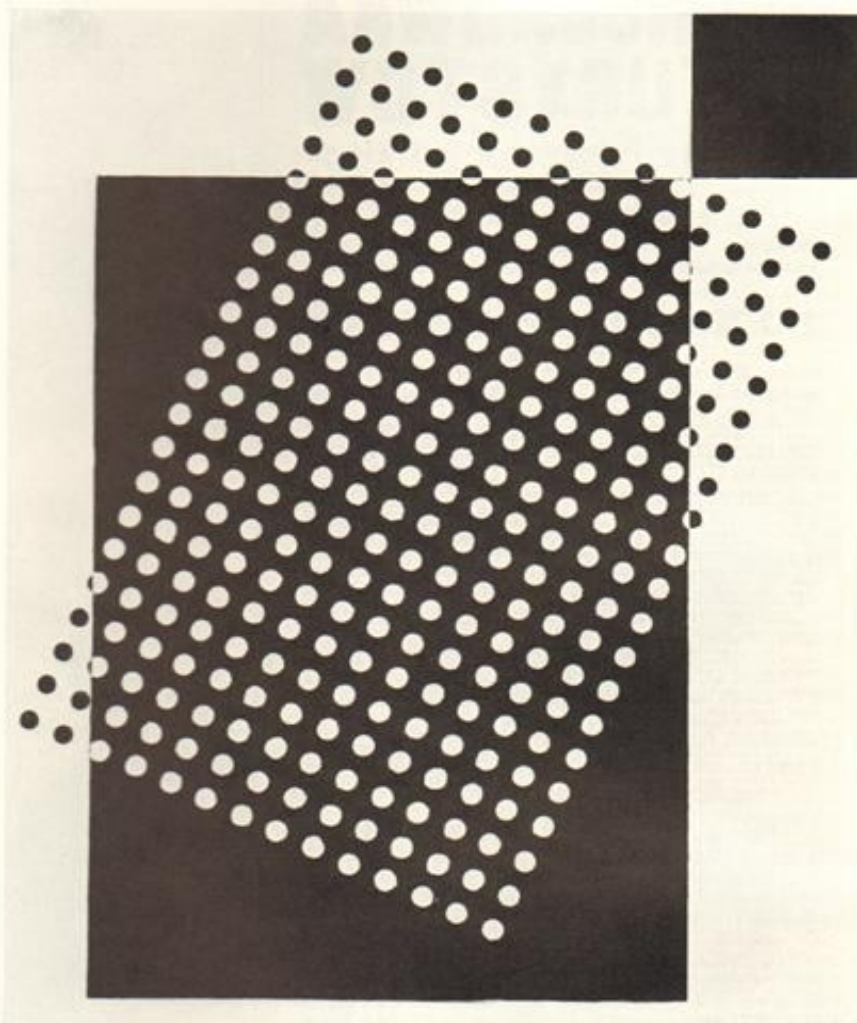
12 Anatol Stern et Aleksander Wat  
Couverture de «L'immortel tome de futuristes». Varsovie 1921. 27,5 x 17,5 cm. Imprimé rouge sur verdâtre.  
Cette plaquette de quatre pages rarissime, peut-être l'unique exemplaire qui subsiste, contient, en tout, deux pages à l'intérieur, comportant un poème d'Anatol Stern et une prose d'Aleksander Wat.  
Ce «tome» constitue un véritable exploit de la littérature expérimentale. Surtout dans le caractère spécifiquement polonais. Les vers de Stern se distinguent d'un primitivisme barbare voulu d'une grande puissance évocatrice imagée. Mélange du vocabulaire courant et inventé. Typographie: alternance du classique, du Dada et de «Mots en liberté».



13

ist also verständlich, daß zur gleichen Zeit, als in Zürich das Cabaret Voltaire gegründet wurde, in Polen Dadaisten und später Surrealisten (avant la lettre) bereits latent existierten.

Überall da, wo eine künstlerische Revolution stattfand, waren die Pioniere zugleich Theoretiker, Schriftsteller, Kritiker, Philosophen und Dichter. Man kann sogar die Frage stellen, ob die plastische Kunst oder die Literatur bei den polnischen Avantgardisten als (violon d'Ingres) betrachtet werden soll. Die ersten Versuche der experimentellen Literatur in Polen stammen tatsächlich bereits aus dem Jahre 1919 – doch schon früher mußten die damals erst zwanzigjährigen Verfasser eine Metamorphose psychologischer und intellektueller Art erleben, um später mit Werken wie (Namopaniki), (Wolken auf der Platte) oder (Kreski i Futureski) an die Öffentlichkeit treten zu können. Die Zerstörung der alten orthografischen und syntaktischen Regeln, durch



14

13

Henryk Berlewski

Elemente der Mechano-Faktur, 1923.

Zum erstenmal hat Berlewski 1922 die Elemente der Mechano-Faktur in einem (Stilleben mit Flaschen) angewendet. Das hier reproduzierte Bild zeigt den ersten Versuch 1. zur Befreiung der Mechano-Faktur von jeglichem Zusammenhang mit dem Gegenstand und 2. ihre Darstellung als autonome (Valeurs). Die schwarzen Punkte auf weißem Hintergrund besitzen eine starke Vibrationsfähigkeit; auf diese Weise wird unser Auge, das sonst an mehr oder weniger einheitliche Oberflächen gewöhnt ist, erregt. Die optische Täuschung einer Bewegung dieser schwarzen Punkte verleiht diesem Bild einen (kinetischen) Charakter. Hier liegt demnach der Ursprung des grafischen (Kinetismus). Es besteht auch eine Verwandtschaft zwischen der gleichmäßigen Wiederholung der schwarzen Punkte in einem Viereck mit dem später von Wladyslaw Strzeminski gegründeten (Unismus).

14

Henryk Berlewski

Elemente der Mechano-Faktur, 1923, eine Variante der vorhergehenden Abbildung.

Statt Schwarz auf Weiß sind hier die kleinen Punkte auf schwarzem Hintergrund dargestellt. Diese Umkehrung von Schwarz und Weiß verleiht den selben Elementen einen ganz anderen Aspekt. Das Vibrierende wird dadurch noch gesteigert.

15

Henryk Berlewski

Mechano-Faktur – Kontraste der Elemente – 1923.

Die Anwendung – in einem regelmäßigen und rechtwinkligen Ordnungssystem verschiedener mechanischer, vorfabrizierter Elemente (Kreisflächen, Wellenformen, parallele Stäbe), die sich rhythmisch in Richtung des Unendlich-Großen und Unendlich-Kleinen bewegen und gleichzeitig ihre Volumen in einer Alternative von Schwarz-Weiß ändern –, das alles stellte damals eine Revolution der plastischen und grafischen Gestaltung dar. Ein neues Vokabular, das der modernen mechanischen Industrie entsprang, wurde dadurch geschaffen. Die verschiedenartigen Mechano-Faktur-Elemente, die eine unendliche Skala von faktuellen Werten darstellten, haben viele Jahre später den Anstoß gegeben, ein Raster-system in die Gebrauchsgrafik einzuführen.



15

13  
Henryk Berlewski  
The Rudiments of Mechano-Faktur, 1923.  
Berlewski put the principles of Mechano-Faktur into practice for the first time in 1922 in a "Still Life with Bottles". The picture reproduced here shows the first attempt 1) to free Mechano-Faktur from all figurative elements and 2) to establish autonomous "valeurs". The black dots on the white ground have a great power of vibration; our eye, accustomed as it is to more or less uniform surfaces, is thus dazzled. The optical illusion of movement created by these black dots gives the image a kinetic quality and kinetism in graphic design derives ultimately from an arrangement such as this. A connection can also be traced between the idea of a rectangle in which black dots are uniformly repeated and Unism, the movement afterwards founded by Wladyslaw Strzeminski.

14  
Henryk Berlewski  
The Rudiments of Mechano-Faktur, 1923.  
A variation of the preceding illustration. Instead of black on white, small white dots are here shown on a black ground. This

reversal of black and white produces quite a different effect with exactly the same means. The sensation of giddiness is heightened.

15  
Henryk Berlewski  
Mechano-Faktur—The Principle of Contrast—1923.  
Certain mechanical, prefabricated elements (circles, undulating forms and parallel bars) have here been arranged in an orderly, rectangular design which is dominated by a rhythmical movement towards the infinitely great and the infinitely small, while changes in volume are produced by the alternation between white and black. At that time all this constituted a revolution in plastic and graphic design. A new vocabulary deriving from modern mechanization had been evolved. It was the various principles of Mechano-Faktur, representing as they did an endless scale of mechanical values, which many years later served as the inspiration for the introduction of the screen in commercial design.

Bruno Jasienski und Anatol Stern proklamiert, verursachte notwendigerweise eine Veränderung des typografischen Ausdrucks. Mehr als anderswo stellte die orthografische Reform an sich schon einen revolutionären Aktdar, der den friedlichen Bürger erschütterte. Es soll betont werden: Abgesehen von dem Willen zur Erneuerung der polnischen Orthografie beabsichtigten die Reformatoren, einen psychologischen Schock hervorzurufen. Diese Fakten sind von größter Bedeutung für die Geschichte der funktionellen Grafik in Polen.

Die Epoche der poetisch-grafischen Experimente, im Jahre 1917 durch die Formisten begonnen und von den Futuristen in Warschau weitergeführt, erreichte ihren Höhepunkt mit dem Manifest von Bruno Jasienski und dem Duo Stern-Wat in den Jahren 1919 bis 1921. Das Terrain war also für die Kristallisierung der Ideen, für eine Systematisierung der im Laufe sechsjähriger Forschungen durch die Formisten und Futuristen ausgearbeiteten Werte vorbereitet.

Warschau fiel die Rolle zu, das Zentrum aller avantgardistischen Bewegungen in Polen zu werden. Das Jahr 1923 kann deshalb als das Entstehungsjahr der funktionellen Grafik in Polen betrachtet werden.

Nach zweijährigem Aufenthalt in Berlin, wo ich eine intensive Tätigkeit auf dem Gebiet der experimentellen Malerei und Grafik ausübte, kehrte ich 1923 in meine Heimatstadt Warschau zurück. Meine engen freundschaftlichen Beziehungen zum « Sturm », zur « Novembergruppe » und vor allem zu Künstlern wie Lissitzky, van Doesburg, Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Hans Richter und Viking Eggeling hatten eine unauslöschliche Erinnerung in meinem Gedächtnis hinterlassen. In dieser außergewöhnlichen Atmosphäre war jeder von uns bestrebt gewesen, seine Persönlichkeit durch künstlerische Erfindungen zu manifestieren. Es war ein

wirklicher Wettlauf um Erfindungen auf künstlerischem Gebiet. 1922 begründete ich die Theorie « Mechano-Faktur ». Im gleichen Jahr entstand auch das erste Bild mit Elementen der Mechano-Faktur. Dieses wurde auf der Großen Berliner Kunstausstellung in der Abteilung der November-Gruppe ausgestellt, wo es die Aufmerksamkeit meiner Freunde, vor allem Lissitzkys und Eggelings, auf sich zog.

Als ich mich mit einer schweren Bürde von Ideen und Werken und vor allem mit einem jugendlichen dynamischen Elan im folgenden Jahr wieder in Warschau befand, begann die abstrakte Bewegung in Polen noch kaum hervorzutreten. Die wenigen jungen avantgardistischen Künstler, wie Szczuka, Zarnower, Staszewski, schwankten noch zwischen reiner Abstraktion und literarischer Anekdote oder waren noch dem Kubismus und Expressionismus verhaftet. Eine Kristallisierung im Sinne eines radikalen Bruches mit dem Figurativen existierte bei meinen Warschauer Kollegen noch nicht. Eine Ausnahme bildete Wladyslaw Strzeminski, ein Mann von starker künstlerischer Persönlichkeit, der damals gerade aus Rußland zurückgekehrt war, wo er Mitarbeiter von Kazimierz Malewicz war.

Ich fand bei meinen jungen Kollegen ein dankbares Auditorium, das mit lebhaftem Interesse meinen theoretischen Ausführungen zuhörte, und entwickelte vor ihnen meine Theorie der Mechano-Faktur:

1. die neue Methode der Mechanisierung der plastischen und grafischen Ausdrucksmittel;
2. den Gedanken der konstruktiven Abstraktion;
3. die Mechanisierung, die im vollkommenen Einklang mit den Ansprüchen unserer Zeit, mit dem sozialen und ökonomischen Leben und der allgemeinen Industrialisierung steht;
4. die Theorie der fakturistischen Äquivalenz;

13  
Henryk Berlewski  
Éléments de la Mécano-Faktur, 1923.  
La première application par l'auteur d'éléments mécano-fakturistes dans une « Nature-Morte aux Bouteilles » date de 1922. L'image ci-dessus constitue le premier essai d'affranchir la Mécano-Faktur de tout lien avec l'objet et de la présenter comme une valeur en soi. Les cercles noirs sur fond blanc possèdent une faculté de vibration, percutant notre rétine habituée de voir des surfaces plus ou moins unies. L'impression nette du mouvement de ces petits corps noirs confère au tableau un caractère « cinématique ». C'est le début du « cinématisme » graphique. Il existe un lien entre cette répétition uniforme et régulière de points noirs sur une surface rectangulaire avec l'Unisme proclamé plus tard par Wladyslaw Strzeminski.

14  
Henryk Berlewski  
Éléments de la Mécano-Faktur, 1923. Variante du tableau précédent.  
Au lieu de noirs sur fond blanc, ici les petits cercles sont placés sur fond noir. Cette intervention du noir et blanc donne un tout autre aspect aux éléments identiques.

15  
Mécano-Faktur – contrastes d'éléments – 1923.  
L'utilisation dans un ordre rectiligne et rectangulaire de différents éléments mécaniques « préfabriqués » tels que: cercles, formes ondulées, barres parallèles rythmiquement alignées et répétées, ou bien progressant ou diminuant dans leur volume vers l'infiniment grand et infiniment petit – tout cela dans l'alternance noir sur blanc ou blanc sur noir, constituait une révolution dans la représentation plastique et graphique, créant un nouveau vocabulaire issu de l'industrie moderne mécanique. La Mécano-Faktur a ouvert des voies nouvelles au graphisme moderne et était la base même de l'introduction plus tard du système des trames à l'usage de la publicité.

5. die Aufhebung der dritten Dimension und die Begründung eines zweidimensionalen Systems in der Malerei und Grafik.

Nach vielen Zusammenkünften und Konfrontationen unserer Werke Ende des Jahres 1923 und anfangs 1924 beschlossen wir, die erste Gruppe abstrakter konstruktiver Kunst in Polen zu gründen und eine eigene Zeitschrift herauszugeben. Zur selben Zeit bereitete ich die Ausgabe meiner Theorie der Mechano-Faktur vor, die ich noch in Berlin ausgearbeitet hatte (Juni 1923), und so erschien Anfang März 1924 – zur gleichen Zeit wie die Zeitschrift BLOK – meine Broschüre «Mechano-Faktura» mit einem Vorwort von Aleksander Wat. Die Hauptthesen meiner Theorie der Mechano-Faktur dienen als Basis für das Programm des BLOK. Sowohl der einleitende Text wie die gesamte Gestaltung dieser Zeitschrift bewiesen den Einfluß meiner Ideen. Es war offensichtlich, daß in unserer Gruppe die Mechano-Faktur den kühnsten Vorstoß darstellte. Im Einklang mit den mechanistischen Prinzipien entstand bei mir damals die Idee, Ausstellungen unserer Werke, statt wie üblich in Kunstgalerien, in einem Automobilsalon zu veranstalten. Tatsächlich wurde meine erste Mechano-Faktur-Ausstellung die erste Ausstellung abstrakter Kunst in Polen überhaupt – am 14. März 1924 im Automobilsalon Austro-Daimler in Warschau eröffnet.

Ein eklatantes Beispiel für funktionelle Grafik war das Plakat dieser Ausstellung der Mechano-Faktur in Warschau (14.–25. März 1924). Dieses Plakat, das mit jeder gewohnten grafischen Tradi-

tion brach und jede Spur von sogenannter «Schönheit» eliminierte, darf als Eckstein einer Reihe späterer grafischer Werke in Polen betrachtet werden. So stellt dieses Plakat eine Art von funktionellem Manifest dar. In Schwarz, Rot und Weiß komponiert, ist es eine Demonstration des Willens zur Organisation der Fläche ausschließlich durch typografische Elemente. Jede dekorative Beigabe ist darauf ausgeschaltet. Dynamische Kontraste werden durch mechanische Bildelemente aktiviert. Die Verwendung von Schablonenschriften war ein wichtiger Faktor zur Erzielung einer neuen «anti-art»-Optik. Der Einfluß der Theorie und Praxis des Systems der Mechano-Faktur machte sich schnell in der typografischen Form anderer Zeitschriften und auch von Büchern geltend.

Zu den Pionieren einer typografischen Reform gehört auch Mieczyslaw Szczuka, in dessen Typo- und Fotomontagen futuristische und dadaistische Einflüsse festzustellen sind. Szczuka hat sich besonders als Pionier der Fotomontage ausgezeichnet, bei der er viel Vorstellungskraft und einen ungewöhnlichen plastischen Sinn bewies. Seine Mitarbeiterin Teresa Zarnower schuf ebenfalls verschiedene grafische Experimente, wenn auch mit geringerer Strenge in der Auffassung.

Einer der subtilsten und kultiviertesten Künstler, der durch seine Kraft und Hingabe entscheidend zu der ästhetischen und ideologischen Neugestaltung der Kunst beitrug, war Stazewski.

Wladyslaw Strzominski, den wir bereits vorher erwähnten, und seine Frau Katarzyna Kobro gestalteten in der Stille be-



17

16  
Henryk Berlewi  
Mechano-Faktur – Dynamische Kontraste – 1924, Komposition in 2 Bewegungen: vertikal und horizontal.

Die Lektüre dieser grafischen «Partitur» beginnt bei einer dünnen Linie unten rechts. Sie wird im Volumen stärker, je mehr sie ansteigt, und verwandelt sich im Crescendo immer mehr bis zum dicken Stab. Nachdem der Zuschauer (oder Zuhörer) bis zum Gipfel dieses «xylophonischen» Aufstiegs geklettert ist, steigt er wieder herunter, indem er dem Lauf der 5 Quadrate folgt. Dann gebt er sich in die horizontale Richtung, indem er anfängt, dem kleinen schwarzen Punkt bis zum großen schwarzen Kreis zu folgen. Die Lektüre geht von links nach rechts weiter, während sie die Abstufung der vertikalen Stäbe verfolgt. Die leeren Kreise bilden das Finale.

17  
Mechano-Faktur – Konstruktion – 1924 (Schwarz, Weiß, Rot).

Dieses Werk, aus Parallel-, Horizontal- und Vertikalstäben, komponiert 1. in kadenzierter Wiederholung, 2. in «Crescendo»- und «Diminuendo»-Bewegungen, die mit einem roten Kreis und einem großen roten Quadrat kontrastieren und durch ein Dreieck abgeschlossen werden, produziert den mechanisch-musikalisch-architekturellen Rhythmus. Die Wiederholung der horizontalen Stäbe links, die von unten nach oben oder von oben nach unten laufen, erinnert akustisch an das Rattern eines Maschinen-

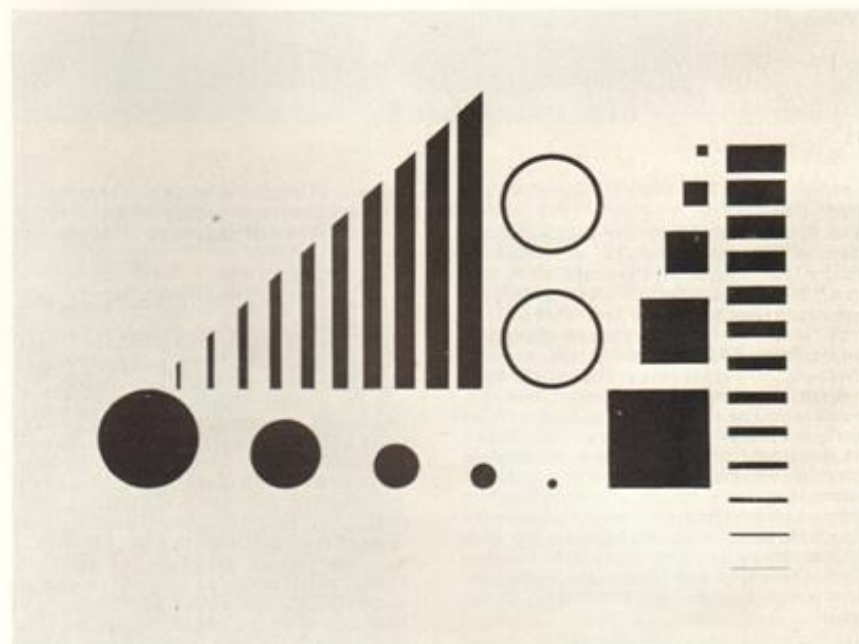
gewehrs. Alle in diesem Bild dargestellten Elemente können im Repertoire der typografischen Formelemente wiedergefunden werden.

18  
Henryk Berlewi  
Plakat der ersten Ausstellung mechano-fakturistischer Werke im Automobilsalon «Austro-Daimler» vom 14. bis 25. März 1925 in Warschau.

Erstes Beispiel von integraler funktioneller Grafik in Polen.

19  
Henryk Berlewi  
Prospekt des Büros «Reklama Mechano», Warschau 1924, 14 × 12,3 cm.

Um die neuen Ideen in die Gesellschaft einzuführen, hat Berlewi in Warschau ein modernes Reklamebüro gegründet (1924). Seine engsten Mitarbeiter waren Aleksander Wat und Stanislaw Bruz. Wir zitieren daraus die programmatischen Sätze: «Die Reklame muß sich auf die selben Prinzipien stützen, die in der modernen industriellen Produktion herrschen.» «Die Gesetze der Maximalökonomie, der zweckmäßigen Einfachheit und der Billigkeit müssen die Imperative jeglicher vernünftiger Reklametätigkeit sein.» Während mehrerer Jahre (1924, 1925, 1926) hat dieses Büro auf die genannte Weise die Errungenschaften der neuen Kunst in Form von Handels- und Industriereklame gefördert und so eine erzieherisch-soziale Rolle gespielt. Polen war damals das einzige Land Osteuropas, wo der Konstruktivismus, der Suprematismus und die Mechano-Faktur der Allgemeinheit zugänglich gemacht wurden.



16



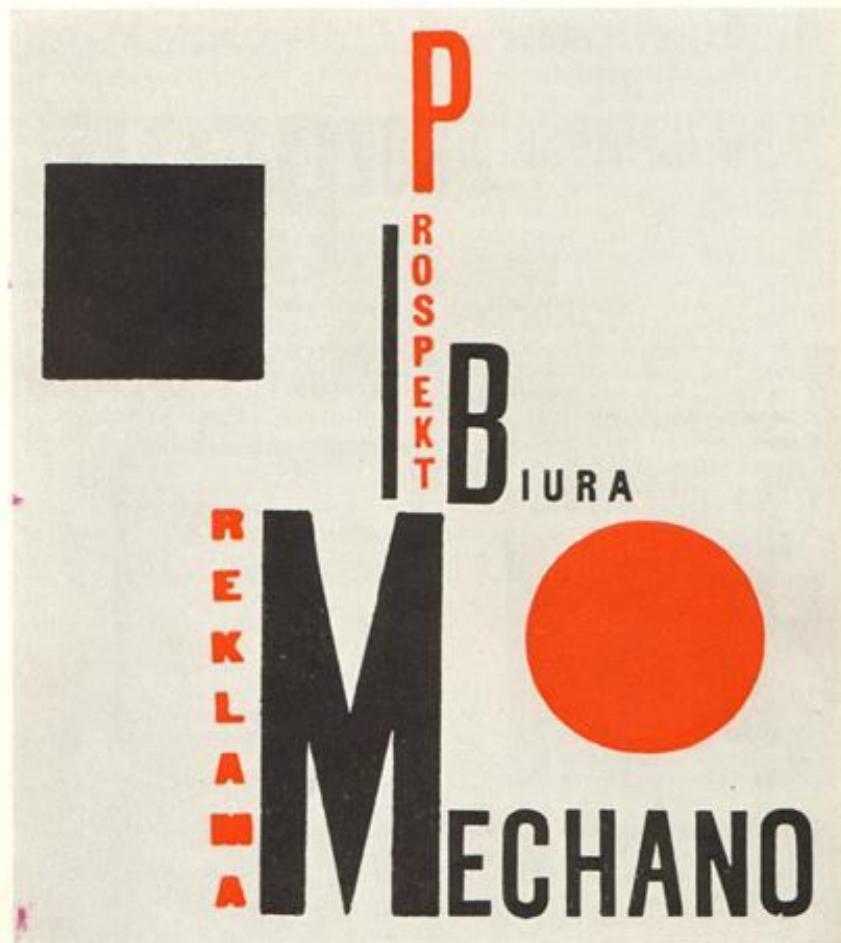


18

16  
Henryk Berlewi  
Mechano-Faktur—Dynamic Contrasts—1924.  
Composition with vertical and horizontal  
movements. The reading of this two part  
graphic invention should begin with the thin  
line at the bottom right. It increases in volume  
as it goes higher, grows stronger and swells  
in a crescendo into a thick bar. When the  
spectator (or listener) has reached the sum-  
mit of this xylophone-like ascent, he descends  
by following the series of five squares. He  
then begins to move horizontally by ad-  
vancing from the small black dot to the large  
one. From there the eye goes right, follow-  
ing the graduated vertical bars. The circles  
form the finale.

17  
Henryk Berlewi  
Mechano-Faktur Construction—1924 (black,  
white and red).  
This work is built up of parallel horizontal  
and vertical bars either repeated or arranged  
in a "crescendo" or "diminuendo" and  
forming a contrast to a red circle and a large  
red square and completed by a triangle. It  
creates a rhythm which is at once mechanical,  
musical and architectural. The repetition of  
the horizontal bars on the left running from  
bottom to top or, if you like, from top to bot-  
tom, recalls the rattle of a machine gun.  
All the components of this picture have their  
counterparts in typographical forms.

18  
Henryk Berlewi  
Poster of the first exhibition of Mechano-  
Faktur works in the saloon of an Austro-  
Daimler, Warsaw, March 14–25, 1925.  
The first example of wholly functional graphic  
design in Poland.  
19  
Henryk Berlewi  
Prospectus of the "Reklama Mechano" of-  
fice, 1924, Warsaw, 5 3/4" x 4 1/4" ins.  
In order to introduce his new ideas into  
society Berlewi established a modern ad-  
vertising office in Warsaw in 1924. His closest  
collaborators were Aleksander Wat and  
Stanislaw Brucz. The operative sentences  
from this prospectus ran as follows: "Ad-  
vertising must be based on the same prin-  
ciples as those which govern modern in-  
dustrial enterprise." "Every rational ad-  
vertising scheme must be subject to the  
laws of economy in both design and cost and  
of practical simplicity."  
For several years (1924, 1925, 1926) this office  
was instrumental in advancing the cause of  
modern art in the form of advertisements for  
commercial and industrial concerns. It thus  
played an educational rôle in society. At that  
time Poland was the only country in Eastern  
Europe where Constructivism, Suprematism  
and Mechano-Faktur were made accessible  
to everyone.



19

16  
Henryk Berlewi  
Mécano-Facture – contrastes dynamiques –  
1924. Composition en deux mouvements:  
vertical et horizontal.  
La lecture de cette «partition» graphique  
commence par une ligne mince en bas à  
droite. Elle augmente en volume au fur et à  
mesure qu'elle monte, se transformant cre-  
scendo en barres de plus en plus épaisses.  
Après avoir escaladé jusqu'au sommet de  
cette échelle «xylophonique», le spectateur  
(ou l'auditeur) redescend, en suivant la pro-  
gression vers le bas de cinq carrés. Ensuite,  
il s'engage dans le mouvement horizontal, en  
suivant la progression de cercles noirs, com-  
mençant par le petit point noir et en termi-  
nant par un grand cercle noir. La lecture con-  
tinue en suivant la gradation de barres ver-  
ticales de gauche à droite. Les cercles vides  
constituent la finale.  
17  
Henryk Berlewi  
Mécano-Facture – Construction – 1924 (noir,  
blanc, rouge).  
Cette œuvre composée de barres parallèles,  
verticales et horizontales, 1) en répétition ca-  
dencée, 2) en mouvements «crescendo» et  
«diminuendo», contrastant avec un cercle et  
un grand carré rouge et se terminant par un  
triangle, fait ressortir la puissance du rythme  
mécanique, musical et architectural. La répé-  
tition de barres horizontales à gauche rap-  
pelle, acoustiquement, le tir d'une mitrail-  
leuse. Tous les éléments constitutifs du te-

bleau se retrouvent dans le répertoire de  
formes typographiques.  
18  
Henryk Berlewi  
Affiche pour sa première exposition d'œu-  
vres mécano-facturistes dans le Salon  
d'Automobiles «Austro-Daimler» du 14 au  
25 mars 1924 à Varsovie.  
C'est le premier spécimen du graphisme  
fonctionnel intégral en Pologne.  
19  
Henryk Berlewi  
Prospectus du bureau «Reklama Mechano».  
Varsovie 1924, 14 x 12,3 cm.  
Afin de faire pénétrer les idées nouvelles  
dans la société, Berlewi a organisé un bu-  
reau de publicité moderne. Ses plus intimes  
collaborateurs étaient: Aleksander Wat et  
Stanislaw Brucz. Voici les principaux slo-  
gans: «La publicité doit se baser sur les  
mêmes principes, qui règnent dans la pro-  
duction moderne industrielle.» «Les lois de  
l'économie maxima, de la simplicité utilitaire  
et du bon marché doivent être les impératifs  
de toute action publicitaire raisonnable.»  
Pendant plusieurs années (1924, 1925, 1926)  
ce bureau a propagé ainsi les conquêtes de  
l'art nouveau sous forme de publicité com-  
merciale et industrielle, remplissant un rôle  
éducateur et social. La Pologne était alors le  
seul pays de l'Est où le Constructivisme, le  
Suprématisme et la Mécano-Facture ont pu  
être rendus accessibles à la collectivité.

R.-M. REFORMUJE TEKST LITERACKI REKLAMY  
W KIERUNKU  
SKRUTU, OSTROŹCI i ROZPĘDU,

STOSUJĄC

NAJNOWSZE ZDOBYCZE  
NOWEJ LITERATURY

I  
T  
W  
O  
R  
Z  
Y  
•  
•  
•  
•  
•  
•

STYL



M  
ECHANICZNY  
TEKSTÓW REKLAMOWYCH.



20

20  
Henryk Berlewi (Typomontage), Stanislaw Brucz and Aleksander Wat (Text)  
Prospekt (Reklama Mechano), Warszawa 1924.

Eine Seite, die folgenden Satz des Programms enthält: «R. M. erneuert den literarischen Text der Reklame in folgender Weise: Verkürzung – Schärfe – Schwung; und indem sie die neuesten Errungenschaften der modernen Literatur anwendet, wird dadurch ein mechanischer Stil des Reklametextes geschaffen.»

21  
Henryk Berlewi (Typomontage), Stanislaw Brucz and Aleksander Wat (Text)  
Letzte Seite. Eine Reklame des Büros (Reklama Mechano).

Die Aufteilung der Oberfläche ist eine abstrakte Konstruktion: ein Viereck und ein Kreis. Es ist bemerkenswert, daß dieses Viereck vollständig durch einen eng zusammengesetzten Text ausgefüllt ist, was optisch eine Faktur ergibt, die eine Analogie mit dem vorhergehenden Bild Nr. 13 aufweist. Diese beiden Seiten des heute vergriffenen Prospektes zeigen deutlich, daß schon im Jahre 1924 in Polen ein ganz neues grafisches System für die Typografie geschaffen wurde. Dieses System kann man folgenderweise definieren: Organisation der Fläche – Gleichgewicht zwischen Dynamik und Statik – weitgehendste Ausnützung der Errungenschaften der modernen Plastik und Literatur. Nach 36 Jahren hat dieser Prospekt nichts von seiner Aktualität eingebüßt.

22  
Henryk Berlewi  
Umschlag der Broschüre (Mechano-Faktura), Warszawa 1924. 17,5 × 16,5 cm, gedruckt Schwarz auf Orange, 14 Seiten.

Vergriffen. Einziges Exemplar, Leihgabe der Universitätsbibliothek Warschau (Nummer 1924 25).

Geschrieben in Berlin im Juni 1923, ist dieses Manifest der Mechano-Faktur in den ersten Tagen des Monats März 1924 erschienen mit einer Einführung von Aleksander Wat. Es enthält die Grundthesen der mechano-fakturistischen Theorie, die als Grundlagen dienen für das Programm der Zeitschrift (BLOK). Eine Übersetzung dieses Textes wurde in der Zeitschrift (Der Sturm) veröffentlicht, Berlin, September 1924.

Wir zitieren die beiden letzten Sätze dieses Manifestes: «Die Kunst muß mit allen Angewohnheiten der parfömierten, perversen, überempfindlichen, hysterischen, romantischen, boudoirmäßigen, individualistischen Kunst von gestern brechen. Sie muß eine neue Formensprache schaffen, die für alle zugänglich ist und im Einklang mit dem Rhythmus des Lebens steht.»

23  
Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe BLOK

(BLOK) Nummer 1. Warszawa, 8. März 1924. 61 × 45,5 cm.

Neben den konstruktivistisch orientierten Werken von Szczuka, inspiriert von (De Stijl), stehen diejenigen von Zarnower und Stazewski, die noch an den Expressionismus und Kubismus anknüpfen.

BIURO „REKLAMA MECHANO“  
PRZYJMUJE WSZELKIE ZAMÓWIENIA W ZAKRES REKLAMY WCHODZĄCE: PLAKATY, OGŁOSZENIA, PROSPEKTY, ETYKIETY, MARKI FABRYCZNE, REKLAMY ŚWIETLNE, OKŁADKI DO KSIĄŻEK, UKŁAD GRAFICZNY WSZELKICH DRUKÓW, PROJEKTY DO SZYLDÓW i t. p.

REKLAMA MECHANO  
SENATORSKA 38 m. 14. TEL. 185-28.



21

20  
Henryk Berlewi (typography), Stanislaw Brucz and Aleksander Wat (text).  
Prospectus of "Reklama Mechano", Warsaw, 1924.

A page containing the following operative sentence: "R. M. reorganizes the text of the advertisement in the following way: it abbreviates it and gives it point and verve; and while employing the most recent inventions of modern literature, it creates a mechanical style perfectly adapted to the text of an advertisement."

21  
Henryk Berlewi (typography), Stanislaw Brucz and Aleksander Wat (text).  
Last page. An advertisement from the "Reklama Mechano" office.

The surface is divided up to form an abstract design consisting of a rectangle and a circle. It is worth noting that the rectangle is completely filled by a closely set text, the optical effect of which is analogous to that produced by plate 13. These two pages of the prospectus, which is now out of print, clearly show that by 1924 a new method of typographical design had been adopted in Poland. This method can be defined as the organization of the page surface to create a balance between static and dynamic, combined with an extensive use of the inventions of modern art and literature. 36 years have done nothing to lessen the impact of this prospectus.

22  
Henryk Berlewi  
Cover of the pamphlet "Mechano-Faktur"—1924, Warsaw.

Printed in black on orange, format 7/6 1/4 ins, 14 pages. Out of print. Unique copy, lent by the Warsaw University Library (number 1924 25). Written in Berlin in June 1923, this Mechano-Faktur manifesto appeared early in March 1924 with an introduction by Aleksander Wat. It contains the main theses of the periodical BLOK. A translation of the text was published in Berlin in September 1924 in the periodical "Der Sturm". We quote the two last sentences in this manifesto: "Art must break with all the practices of the perfumed, perverse, supersensitive, hysterical, romantic, personal and boudoir art of yesterday. It must forge a new language accessible to everyone and in harmony with the rhythm of life."

23  
"BLOK" Issue 1, Warsaw, March 8, 1924, 24 1/2 × 18 1/2 ins.

The organ of the avantgarde group BLOK. The work of Szczuka, inspired by de Stijl and constructivist in tendency, is close to that of Zarnower and Stazewski, who are associated with Expressionism and Cubism. The leading article which was anonymous and printed in two languages, Polish and French, deals with the main theses of the theory of Mechano-Faktur.



22

20  
Henryk Berlewi (typo-montage), Stanislaw Bruz et Aleksander Wat (texte)  
Prospectus «Reklama Mechano». Varsovie 1924.

Une page contenant un extrait du programme: «R. M. réforme le texte littéraire de la publicité de la façon suivante: raccourci - acuité - élan; et en appliquant les conquêtes de la nouvelle littérature, R. M. crée ainsi un style mécanique de textes publicitaires.»

21  
Henryk Berlewi (typo-montage), Stanislaw Bruz et Aleksander Wat (texte)  
Dernière page. C'est la réclame du bureau «Reklama Mechano».

La répartition de la surface est une construction abstraite: un quadrilatère et un cercle. Il est à souligner le remplissage de ce premier par une composition serrée du texte ce qui crée optiquement une facture analogue à la facture pointillée du tableau No 13. Ces deux pages du prospectus, aujourd'hui totalement épuisés, démontrent que déjà en 1924 en Pologne, un nouveau système graphique pour la typographie a été créé. Ce système peut être défini ainsi: organisation de la surface - équilibre statique et dynamique - exploitation extrême des conquêtes des arts plastiques et de la littérature modernes. Après 36 ans, ce prospectus n'a rien perdu de son actualité.

22  
Henryk Berlewi  
Couverture de la brochure «Mechano-Faktura», Varsovie 1924, imprimée noir sur orange. 17,5 x 16,5 cm. Pages 14,

Complètement épuisée. Unique exemplaire prêté par la Bibliothèque de l'Université à Varsovie (Numéro 1924 25).

Écrit à Berlin juin 1923, ce manifeste de la Mécano-Facture a paru les premiers jours du mois de mars 1924, avec la préface d'Aleksander Wat. Il contient les principales thèses de la théorie mécano-facturiste qui ont servi de base pour le programme de la revue «BLOK». Une traduction du texte a été publiée dans la revue «Der Sturm», septembre 1924 à Berlin.

Nous citons les deux dernières phrases de ce manifeste: «L'art d'aujourd'hui doit rompre avec toutes les survivances de l'art d'hier, de cet art parfumé, pervers, hypersensible, hystérique, romantique, de bouddoir, individualiste. Il doit créer un nouveau langage des formes qui, accessible à tous, ne sera pas en contradiction avec le rythme de notre temps.»

23  
Revue du groupement avant-gardiste BLOK «BLOK» numéro 1. Varsovie, 8 mars 1924. 61 x 45,5 cm.

A côté des œuvres d'un caractère constructiviste de Szczuka, inspirées de «De Stijl», figurent celles de Zarnower et de Stazewski se rattachant encore à l'expressionnisme et au cubisme.

L'éditorial anonyme imprimé en deux langues: polonaise et française, se fait interprète de thèses principales de la théorie de la Mécano-Facture et en est une sorte de condensé.

deutende Werke von großer konstruktiver und plastischer Konsequenz. Die damals begründete unistische Theorie Strzeminskis ist eine eindeutige Vornahme des Monochromismus von 1960.

In diesem Zusammenhang muß auch Rafalowski erwähnt werden, welcher sich etwas später unserer Gruppe anschloß und durch seine künstlerische Aktivität einen Beitrag zur Entwicklung der polnischen Avantgarde leistete. Unser aller Ziel war es, unsere Ideen in das Leben hineinzutragen. Die Reklame schien mir eines der wirksamsten und am breitesten streuenden Mittel zu sein, um unsere Ideen in der Gesellschaft zu verbreiten. Die Grenzlinie zwischen Künstler und Gesellschaft kann dank der Reklame, diesem mächtigen Propagandamittel der Industrie, leicht überschritten werden. Sosehr die Gesellschaft gegenüber neuen künstlerischen Formen zurückhaltend ist, so anerkennt sie diese doch, wenn sie unter dem Aspekt eines Gebrauchszwecks erscheinen. Der Bürger, der sich sonst

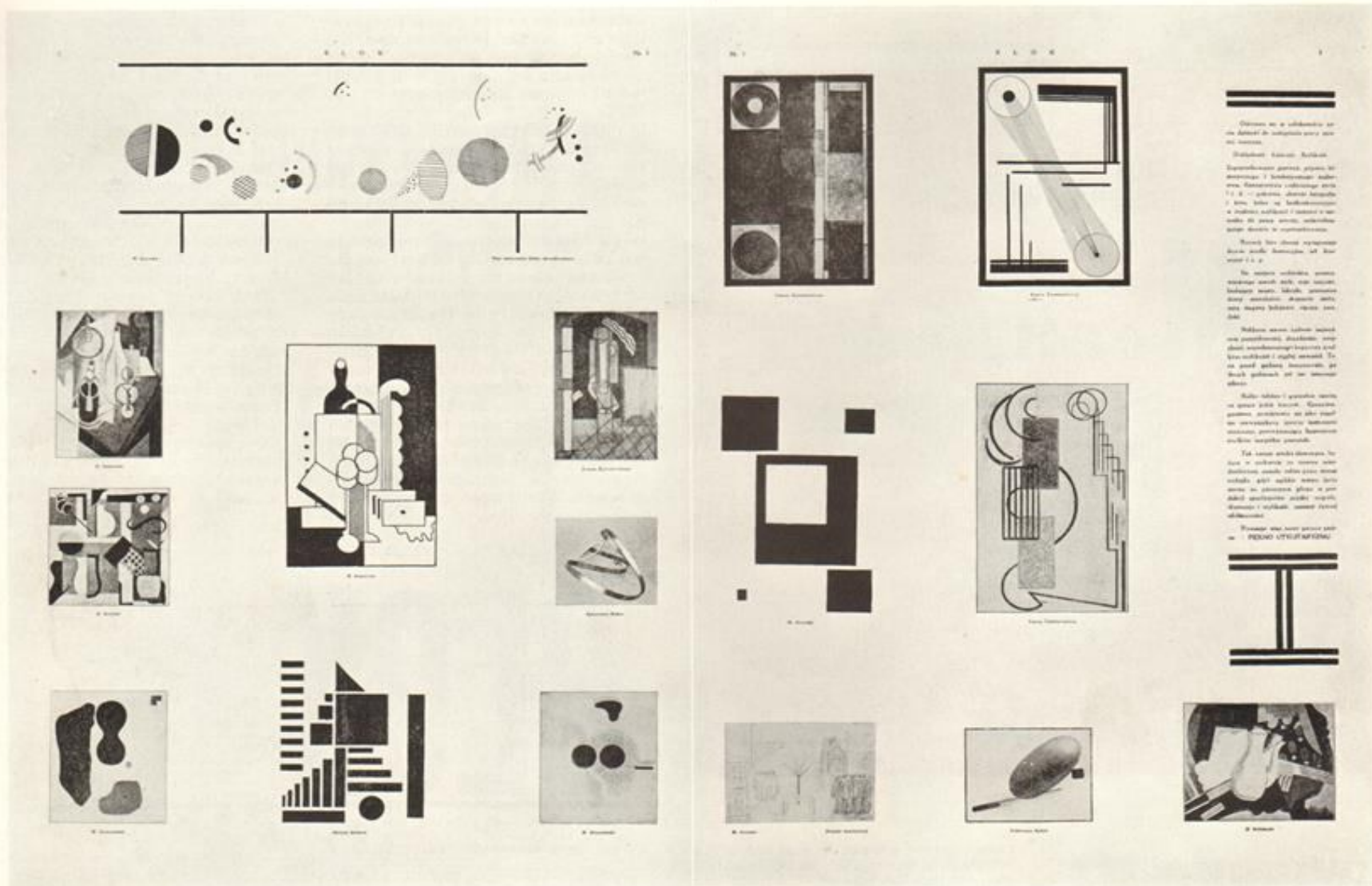
von den rein künstlerischen Werken der Avantgarde abwendet, wird sie als Konsument leichter akzeptieren, wenn sie das Gewand des Utilitaristischen tragen. Ein suprematistisches Bild, das verlacht und abgelehnt wird, findet dann jedoch Anklang, wenn es in der Form der Reklame erscheint.

Diese Reflexionen veranlaßten mich, 1924 in Warschau ein Reklamebüro unter dem Namen «Reklama Mechano» zu gründen. Meine Mitarbeiter waren die bedeutendsten avantgardistischen Dichter Aleksander Wat und Stanislaw Bruz. So begann unser Traum der «Veränderung des Antlitzes der Welt» Wirklichkeit zu werden. Vom Stadium der theoretischen Spekulation konnten wir zur Realität schreiten.

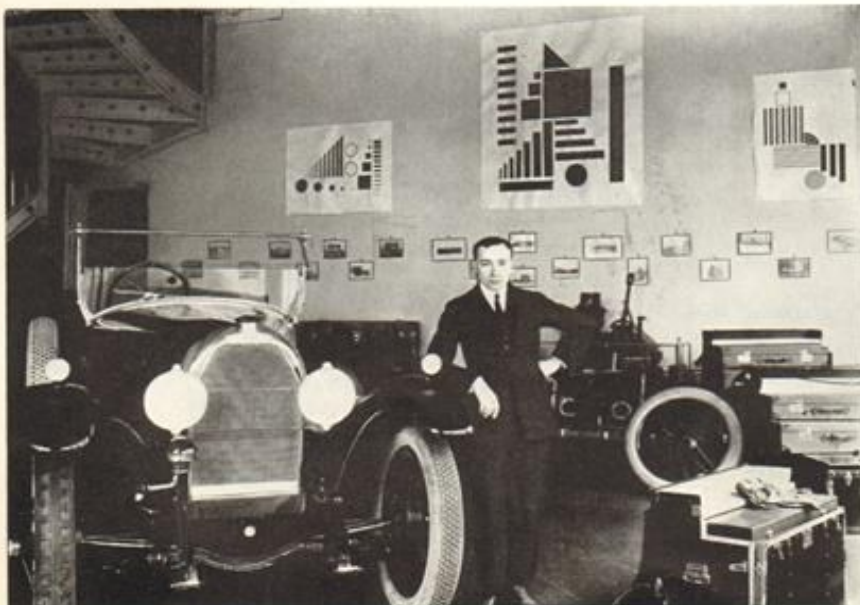
Gestützt auf die typografischen Errungenschaften des Futurismus, des Dadaismus, des Suprematismus und der Mechano-Faktur wie auch der europäischen literarischen Experimente, erstellten wir einen Eigenprospekt und versandten davon eine große Anzahl an industrielle und kommerzielle Unter-



23



24



25

24  
Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe  
BLOK  
(BLOK) Nummer 1. 2 Innenseiten. Warschau,  
8. März 1924. 61 x 91 cm.

Auf diesen beiden großformatigen Innenseiten rollt vor unseren Augen ein Panorama der verschiedenen Tendenzen ab, die zu jener Zeit in Polen zum Durchbruch kamen. Folgende Namen: Szczuka, Zarnower, Stawewski, Krynski, Kobra, Strzeminski, Berlewi. Dieses Panorama ist ein wirkliches synoptisches Bild der fortschrittlichen polnischen Kunst des Jahres 1924. Es zeigt die verschiedenen Stufen, auf denen sich damals die Künstler befanden, und den Grad des Fortschrittes eines jeden in seinen Bestrebungen zu einem neuen plastischen Ausdruck.

25  
Fotografie der ersten Ausstellung mechano-fakturistischer Werke im Automobilsalon (Austro-Daimler) vom 14. bis 25. März 1924 in Warschau.

Auf diesem seltenen Dokument steht der junge Künstler, Henryk Berlewi, an ein Austro-Daimler-Auto von damals gelehnt. Im Hintergrund bemerkt man drei seiner Werke, von denen zwei hier abgebildet sind.

26  
Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe  
BLOK  
(BLOK) Nummer 2. Erste Titelseite. Warschau, April 1924. 34 x 25,5 cm.  
Deutlich sieht man einen Fortschritt in der Mise en page dieser zweiten Nummer im Vergleich zur ersten: weniger auffallend, enger zusammengerückt, konkreter.

27  
Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe  
BLOK  
(BLOK) Nummer 2. 8. und letzte Seite. Warschau, April 1924. 34 x 25,5 cm.  
Neben der Fotografie eines Motors befinden sich geometrische Formen, vom Wort KONSTRUKCJA begleitet.





Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen  
Functional Design of the Twenties in Poland  
Le Graphisme Fonctionnel Polonais des Années Vingt

10. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

11. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

12. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

13. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

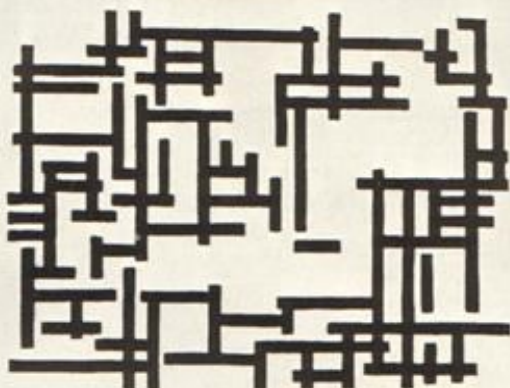
14. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

15. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

16. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

17. To, co nie powinno być, NIKO SZTOMA, data do dziesięciu form prostokątnych.

THEO VAN DOESBURG

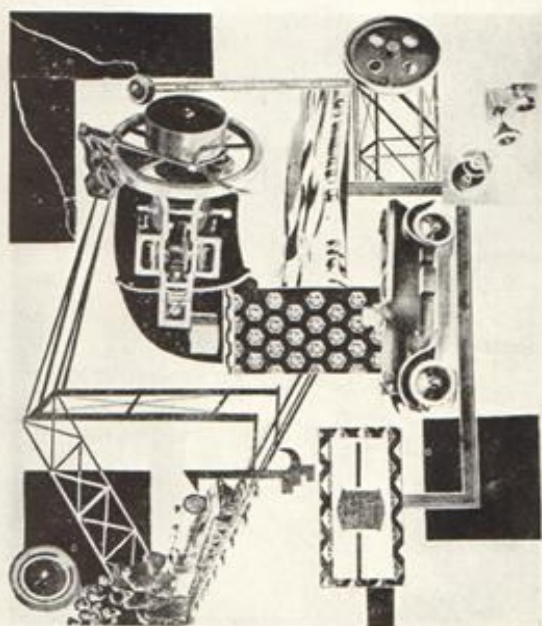


W. STRZEMINSKI

TANKI PRZY PRACY



MASZYN DZWIGNIE POSTĘPU TO NARZĘDZIA, PRZEORYWAJĄCE PSYCHIKĘ WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA



29 Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe BLOK

«BLOK» Nummer 2. Seiten 2 und 3. Warschau, April 1924. 34x25,5 cm.

Es ist bemerkenswert, daß auf der ersten Seite, neben einem neoplastizistischen Werk von Theo van Doesburg und einem programmatischen Artikel von Strzeminski, zwei Fotografien von Traktoren bei der Arbeit dargestellt sind. Diese müssen Szczuka zugeschrieben werden. Auf der zweiten Seite rechts ein Text, in dem der modernen Reproduktionstechnik eine große erzieherische Rolle zugewiesen ist. Nebenbei folgende Lösung: «Maschinen sind Träger des Fortschritts, die die Psychik des modernen Menschen pflügen.»

Die zwei Abbildungen von Szczuka und Zarnower sind charakteristisch für die Künstler: während Szczuka sich durch seine erfinderischen Fotomontage-Ideen auszeichnet, hat Zarnower in ihrer «Typografie» die Mechano-Faktor-Methoden ganz deutlich angewendet (parallele Stäbe, Wellenlinien, Kreise in mechano-fakturistischer Anordnung).

28 Organ of the avantgarde group BLOK "BLOK" Issue 2. Pages 4 and 5. Warsaw, April 1924, 13 1/2 x 10 1/2 ins.

These two pages contain an article by Malewicz and two reproductions of works by Strzeminski and Krynski. While the last named still clings to figurative Purism, Strzeminski's picture is an original and altogether personal achievement which has an important bearing on graphic design. This remarkable arrangement, which goes far beyond Suprematism, depends on the contrast between the thin, delicate letters and the large heavy ones.

29 Organ of the avantgarde group BLOK "BLOK" Issue 2. Pages 2 and 3. Warsaw, April 1924, 13 1/2 x 10 1/2 ins.

It is to be remarked that on the first page two photographs of tractors at work have been juxtaposed to a Neoplastic work by Theo van Doesburg and a tendentious article by Strzeminski. Szczuka must have been responsible for this. On the second page to the right appears a text in which modern methods of reproduction are shown to have great educational possibilities and the fol-

lowing dictum is propounded: "Machines are the bearers of progress, which revolutionize the outlook of modern man."

The two reproductions of works by Szczuka and Zarnower are characteristic of these artists who worked together. While Szczuka is distinguished for his inventive photomontage, Zarnower has quite clearly had recourse to Mechano-Faktor for his layout (parallel bars, undulating lines and circles arranged according to Mechano-Faktor principles).

28 Revue du groupement avant-gardiste BLOK «BLOK» numéro 2. Pages 6 et 7. Varsovie, avril 1924, 34x25,5 cm.

Ces deux pages contiennent: un article de Malewicz et deux reproductions de Strzeminski et Krynski. Tandis que ce dernier est encore enfoncé en plein purisme figuratif, le dessin de Strzeminski constitue un exploit d'une grande originalité possédant une valeur incontestable pour le graphisme. L'alternance des caractères minuscules et fins avec les gros caractères volumineux crée dans ses contrastes une curieuse constellation de formes qui dépasse de loin le suprématisme.

29 Revue du groupement avant-gardiste BLOK «BLOK» numéro 2. Pages 2 et 3. Varsovie, avril 1924. 34x25,5 cm.

Il est à remarquer que sur la première page, à côté d'une œuvre néoplasticiiste de Theo van Doesburg et un article programmatique de Strzeminski, se trouvent placés deux photographies de tracteurs au travail. Celles-ci doivent être attribuées à Szczuka.

Sur la deuxième page à droite se trouve un texte qui attache un grand rôle éducatif à la technique de la reproduction moderne. A côté, un mot d'ordre: «Les machines sont les véhicules du progrès qui labourent la psychologie de l'homme moderne.» Les deux reproductions de Szczuka et Zarnower sont caractéristiques pour ces deux artistes collaborateurs: tandis que Szczuka se distingue par ses inventions de photomontages, Zarnower applique d'une façon très visible les méthodes de la mécano-facture (barres parallèles, lignes onduleuses, cercles dans un ordre mécano-facturiste).

Typografia T. Zarnowerówna

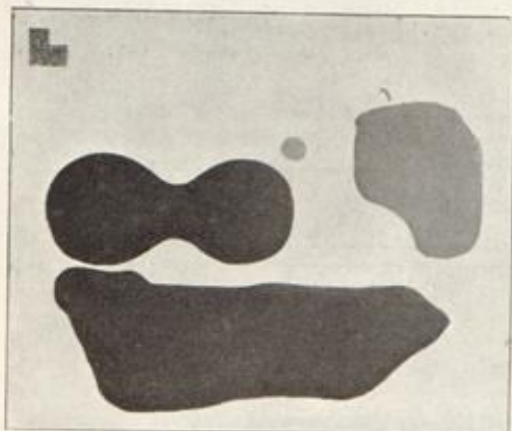
M. Szczuka

Montaż fotograficzny



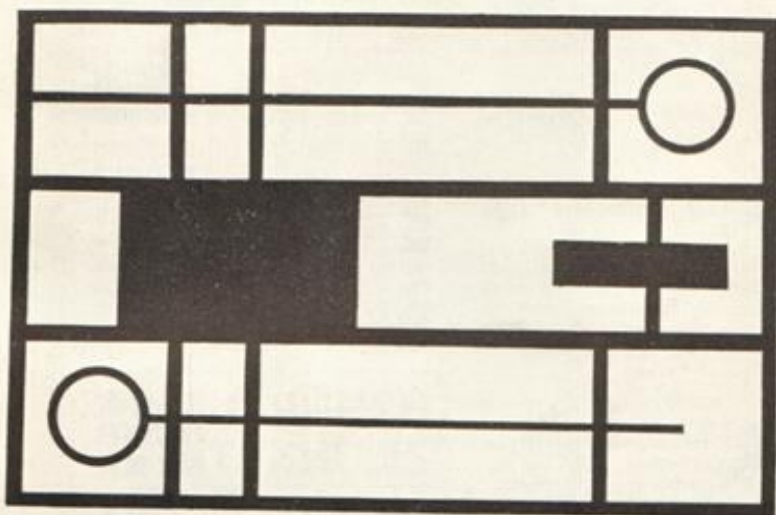


### 3 PRZYKŁADY ZAGADNIENI CZYSTO KONSTRUKCYJNYCH



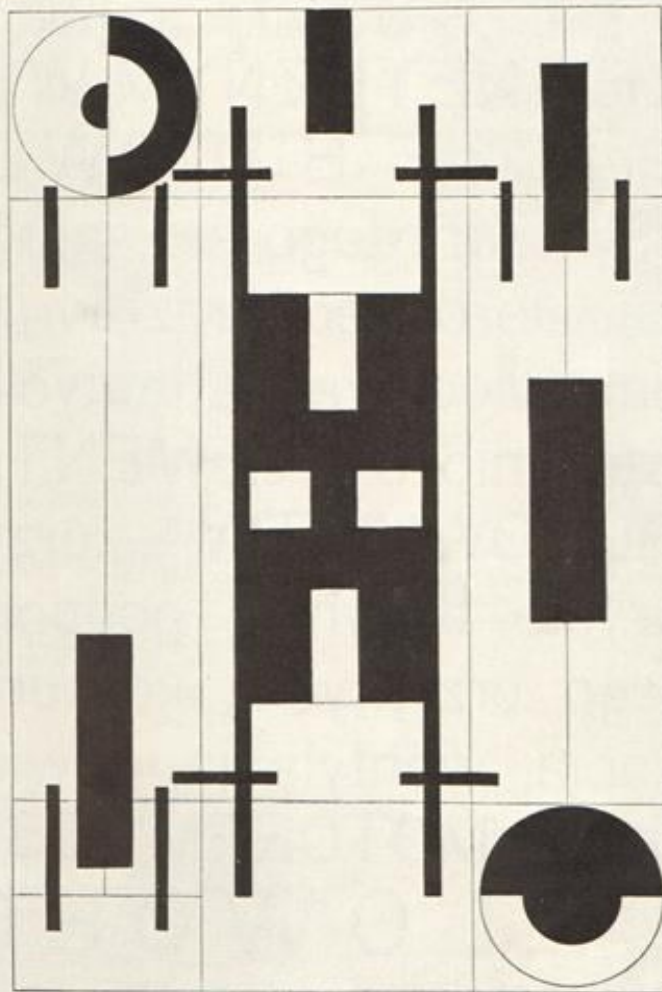
Nr 1.

1. kompozycja dynamiczna: wzajemne oddziaływanie na siebie kształtów zamkniętych w granicach płaszczyzny obrazu (*W. Strzemińskiego*).
2. kompozycja statyczna: symetryczne (obowiązujące na tym przykładzie) ROZPLANOWANIE PŁASZCZYZNY. Budowa pionowych i poziomych (*T. Żarnowerówny*).
3. kompozycja z punktem wyjścia: już nie budowy fakturowych kontrastów malarskich lub faktury materiałów — lecz budowa kontrastów przedmiotów i istot żywych — w konsekwencji nieunikniona literackość (*M. Szczuki*).



Nr 2.

## BLOK ⌘ REVUE D'ART ⌘ № 5.



Teresa Żarnowerówna.

8

31

30  
Organ of the avantgarde group BLOK  
"BLOK" Issue 2. Pages 4 and 5. Warsaw,  
April 1924. 13 3/4 x 10 1/4 ins.  
These two pages clearly sum up the con-  
dition of art in Poland at that time. A Su-  
prematist picture by Malewicz appears in  
company with two photographs of Blériot  
and a motor-boat, two Cubist pictures by  
Kajruksztis and Stazewski and a typographi-  
cal montage by Edmund Miller which derives  
from Mechano-Faktur typographical design.

32  
Organ of the avantgarde group BLOK  
"BLOK" Issue 5. Title page. Warsaw, July  
1924. 9 1/2 x 6 1/2 ins.  
Graphic design by Teresa Żarnower. The  
symmetrical form of the composition gives  
it a certain air of simplicity. It shows the in-  
fluence of Neoplasticism to some extent.

31  
Organ of the avantgarde group BLOK  
"BLOK" Issue 5. Page 6. Warsaw, July  
1924. 9 1/2 x 6 1/2 ins.  
Above, a dynamic composition by Strze-  
minski; below, a static symmetrically built up  
design by Żarnower.

32

30  
Revue du groupement avant-gardiste BLOK  
«BLOK» numéro 2. Pages 4 et 5. Varsovie,  
avril 1924. 34 x 25,5 cm.  
Le caractère synoptique de ces deux pages  
démontre clairement l'état de l'art en Polo-  
gne à cette époque. Y voisinent: un tableau  
suprématiste de Malewicz, deux photographes  
de Blériot et un bateau mo-  
teur, deux tableaux cubistes de Kajruksztis  
et de Stazewski, un typo-montage d'Edmond  
Miller dérivé de la typographie mécano-fuc-  
turiste.

31  
Revue du groupement avant-gardiste BLOK  
«BLOK» numéro 5. Page 8. Varsovie, juillet  
1924. 23,5 x 15,5 cm.  
En haut, une composition dynamique de  
Strzeminski, en bas, une composition statique  
symétriquement construite de Żarno-  
wer.

32  
Revue du groupement avant-gardiste BLOK  
«BLOK» numéro 5. Couverture. Varsovie,  
juillet 1924. 23,5 x 15,5 cm.  
Composition graphique de Teresa Żarnower.  
La symétrie de la construction est un peu  
trop simpliste. On y décèle certaines in-  
fluences néoplasticistes.

ZMIANA MATERJAŁU BUDOWLANEGO ZMIANA SYSTEMU I STANU TECHNIKI BUDOWLANEJ DECYDUJĄ O ZMIANIACH W ZEWNĘTRZNYM WYGLĄDZIE BUDOWLI

dowodem tego są: samolot, sterowiec, krążownik, parowiec transatlantycki. zasadnicze ELEMENTY BUDOWNICTWA: przykrycie budynku, podpory tego przykrycia, komunikacja, wentylacja, oświetlenie. MOTOREM JEST CELOWOŚĆ BUDOWLI.

10

## DRUKARSTWO. O UKŁADZIE GRAFICZNYM



w p a

MEYWH AHD

MREBZ

o b s k a Ń

EŁÓGDGABČRÜGGBBG

*T*aminiawioasikęzyhgłbutefonabuciosmawczył  
usióbułabyzłftzuonguatyrchnęzskedpibica  
zupjonnafghdełackiortacyziuszyblsabliruzjomigort

Klyabkzsinhcaywillghdejpszeibolm  
czrtogekyaśwmreimeę ingebłhpzv  
igwnaursókhblńókingdormacńlytnubz  
zśeinmklbdaecfhgpywzvtlxqimtkar



ten układ graficzny daje

1. ekonomiczne wyzyskanie miejsca,
2. możność umieszczania różnorodnego materiału tekstowego na jednej stronie, przy jednoczesnym zachowaniu warunków przejrzystości i jasności przy czytaniu.

przez

- a) użycie różnego kroju czcionek dla poszczególnych artykułów,
- b) kierunek w którym artykuły zostały złożone na stronie,
3. zwiększa zainteresowanie czytelnika,
4. bogactwo środków i kontrastów graficznych.

układ graficzny  
wychodzący z ry-  
sunków na drzewie



1. nie wyzyskuje dostatecznie miejsca,
2. duże marginesy = strata papieru,
3. nudny w swym niezmiennym szablonie kompozycyjnym
4. wygląd strony ziemny, muzealny,
5. nieakcentujący treści.

2

UTNFNEP molurswzqprn  
aoplbecgjkón  
klierzwygcbbeamdonśnrjhirtuwylzabh

DPKAMPKSNM ńianimwgeęheCHHHyysCwd  
wdehdhlgccMMAAaóówwEBY  
ymndwHócccEššHjMkMtrif  
sssHBsscccHCeEjleyNMLNekt  
agzgoówcccccwożęę dddqwwk  
ńswoęoęhheóókkęęeżzaayg  
ragęęghkkdddoeęęqoouceddd

ZEWBZMS  
adamr  
me daae  
NTTBBMŻ  
aaccerra  
wwwyyw  
dyyyzaakk  
kssuuuuuu  
arrnnddoao  
SFLNT

HZHHRFU SSSW  
Z&UHKET HSWH  
GK KK

Red.

11

thus relegated to the lower categories of art.

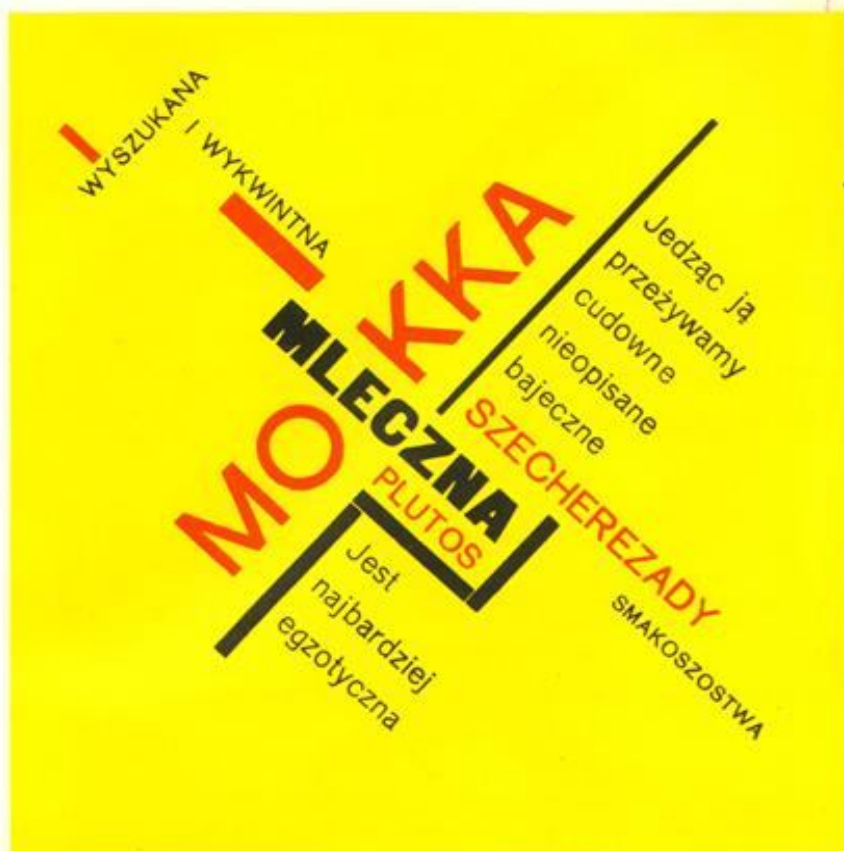
Despite the opinion of those who dream of "pure art" and despite its mechanical and industrial character, typography gives daily evidence of its close connection with present day developments in the plastic arts and shows its dependence on them by reflecting the various tendencies which arise. More than any other form of graphic design indeed, typography today plays the part of a gauge of the general aesthetic level and mirrors the culture on which it is based. It is only necessary to glance at the typography of a country to get a fairly accurate idea

33  
Zeitschrift der avantgardistischen Gruppe BLOK (BLOK) Nummern 5. Seite 10 und 11. Warschau, Juli 1924. 23,5 x 15,5 cm. Die Typografie der linken Seite ist identisch mit den durch (Reklama Mechano) angewandten Prinzipien der Mise en page. Die rechte Seite ist eine Demonstration der funktionellen Grafik und zeigt gleichzeitig den Unterschied zwischen neuer und alter Typografie.

34  
Henryk Berlewi (Typomontage) und Aleksander Wat (Text)  
Prospekt der Schokoladenfabrik Plutos in Warschau, 1925. 15 x 15 cm. Seite 5. Schwarz-Rot gedruckt auf Gelb. Diese Seite

lobt in absichtlich übertriebenen Superlativen und gewagten Metaphern die Schokoladenwunder. Die typografische Komposition, vom Suprematismus inspiriert, ist auf zwei sich durchkreuzende perpendikuläre Achsen gestützt. Wenn man den zweckmäßigen Inhalt des Textes wegdenkt, kann dieses Blatt als rein abstrakt konstruktives Bild gelten.

35  
Henryk Berlewi (Typomontage) und Aleksander Wat (Text)  
Prospekt der Schokoladenfabrik Plutos in Warschau, 1925. 15 x 15 cm. Seite 9. Schwarz-Rot gedruckt auf Gelb. Typografisch-literarische Komposition ähnlich der Abbildung 34. Das Wort RADIO fand hier seine grafische Äquivalenz in einer blitzähnlichen Durchkreuzung schwarzer Linien.



34

33  
Organ of the avantgarde group BLOK  
"BLOK" Issue 5. Pages 10 and 11. Warsaw,  
July 1924. 9 1/2 x 6 1/2 ins.  
In the typography of the left hand page the  
principles which govern the "Reklamo Me-  
chano" mise en page are fully applied. The  
right hand page is an example of functional  
design and illustrates the distinction be-  
tween modern and earlier typography.

34  
Henryk Berlewi (layout) and Aleksander Wat  
(text)  
Brochure for the Plutos chocolate manu-  
facturers, Warsaw, 1925. Format 6.6 ins.  
Page 5.  
Black and red on yellow. This page boosts  
the luxury chocolates in intentionally ex-  
aggerated superlatives and bold metaphors.  
The typographical design, inspired by Su-  
prematism, is based on two diagonals cross-  
ing each other at right angles. If the actual  
meaning of the text is ignored, this page can  
be regarded as a purely abstract constructivist  
picture.

35  
Henryk Berlewi (layout) and Aleksander Wat  
(text)  
Brochure for the Plutos chocolate manu-  
facturers, Warsaw, 1925. Format 6.6 ins.  
Page 9.  
Black and red printed on yellow. The text  
and layout are similar to those shown in  
Pl. 34. The word RADIO has its graphic  
counterpart in the lightning-effect of the  
crossed black lines.

33  
Revue du groupement avant-gardiste BLOK  
«BLOK» numéro 5. Pages 10 et 11. Varsovie,  
juillet 1924. 23,5 x 15,5 cm.  
La typographie du côté gauche est identique  
aux principes appliqués par «Reklamo Me-  
chano». Le côté droit est une démonstration  
du graphisme fonctionnel et fait ressortir en  
même temps la différence entre la nouvelle  
et l'ancienne typographie.

34  
Henryk Berlewi (typo-montage) et Aleksan-  
der Wat (texte)  
Prospectus de l'usine Plutos à Varsovie,  
1925. 15 x 15 cm. Page 5.  
Imprimé en noir-rouge sur fond jaune. Cette  
page fait l'éloge des merveilles chocolatières  
en se servant de superlatifs exagérés et de  
métaphores audacieuses. Composition gra-  
phique inspirée du suprématisme, appuyée  
sur deux axes se croisant perpendiculairement.  
Ne tenant pas compte de l'utilitarisme  
du texte, cette typographie constitue un ta-  
bleau abstrait constructif.

35  
Henryk Berlewi (typo-montage) et Aleksan-  
der Wat (texte)  
Prospectus de l'usine de chocolat Plutos à  
Varsovie, 1925. 15 x 15 cm. Page 9.  
Noir et rouge imprimé sur fond jaune. Com-  
position typographique et littéraire analogue  
à celle du tableau 34. Le mot RADIO a inspiré  
ici un croisement de lignes noires évoquant  
un éclair.



35

of the degree of aesthetic and intellec-  
tual development reached there. Richard P. Lohse dealt with this connection  
between typography and the arts in his  
article "The influence of modern art  
on contemporary Graphic Design"  
which appeared in this journal. Today  
this influence is greater than ever for a  
sense of plastic values and a knowledge  
of the discoveries of the great revolu-  
tionary pioneers in the arts is begin-  
ning to penetrate to every sphere of  
life.

The origins of Polish functional design  
go back to the year 1923 when the  
abstract movement reached Poland.  
In 1917, when the "formist" move-  
ment came into being in Cracow, various  
attempts had been made to liberate  
the plastic and graphic arts from the  
bonds of a sterile romanticism, but  
there were no designs to which the  
term functional could truly be applied  
earlier than the memorable years 1923  
to 1925. The same revolutionary spirit  
which informed the early expressions  
of abstract art in Poland also inspired  
the typography of the period. The study  
of abstract art in Poland presupposes  
a knowledge of another avantgarde  
movement which preceded the actual  
appearance of abstract art by a number  
of years. This avantgarde movement,  
the headquarters of which were in  
Cracow, was called "Formism" by  
those who founded it and it exercised  
great influence on the younger gener-

WYSZUKANE I WYKWINTNE BONBONIERKI PLUTOS, SŁODKIE, SUBTELNE BATONY PLUTOS, NAJMILSZE KOCIE JEZYCZKI PLUTOS, PASTYLKI DESEROWE I ŚMIETANKOWE, PASTYLE MAŁE I DUŻE DESEROWE PLUTOS DLA NASZYCH MILUSIENKICH; NEAPOLITANKI, KTÓRYCH SMAKOWITOŚĆ RÓWNA SIĘ PIĘKNOŚCI NEAPOLITANEK, — DESEROWE GORZKIE, MLECZNE, MLECZNE MOKKA PLUTOS; BARDZIEJ SZAMPAŃSKIE OD WIN KOSTKI SZAMPAŃSKIE I BUTELCZKI LIKIEROWE PLUTOS; MARMELADKI OWOCOWE PLUTOS I KARMEŁKI Z MASY CZEKOLADOWEJ

P L U T O S  
S A

## BEZSPRZECZNIE

NAJPRZEDNIEJSZEMI GATUNKAMI WYROBÓW CUKROWYCH I CZEKOLADOWYCH, Z JAKICH SŁYNIE W KRAJU I ZAGRANICĄ

# PLUTOS

FABRYKA CUKRÓW I CZEKOLADY  
W WARSZAWIE

NAGRODZONA NA WYSTAWIE W PARYŻU I RZYMIE ZŁOTEMI MEDALAMI  
GRAND PRIX

BIURO I SKŁADY: SENATORSKA 17, TEL. 35-34 i 404-31  
ODDZIAŁ W ŁODZI, 6-go SIERPNIĄ № 1, TEL. 49-28  
SPRZEDAŻ DETALICZNA: TRĘBACKA 1, TEL. 261-67  
MARSZAŁKOWSKA 117, T. 48-46  
NOWY ŚWIAT 49, TEL. 241-88  
W BIAŁYMSTOKU, KRASZEWSKIEGO № 6.

36  
Henryk Berlewi (Typomontage) und Aleksander Wat (Text)  
Prospekt der Schokoladenfabrik Plutos in Warschau, 1925. 15 × 15 cm. Die zwei letzten Seiten.  
Die linke Seite stellt ein Muster der integralen funktionellen Grafik dar. Das rotgedruckte Viereck zählt alle Produkte und ihre Eigenschaften auf und kontrastiert mit dem Schwarz der Worte Plutos und SA. Dieser lange Satz geht auf der nächsten Seite weiter.

37  
Władysław Strzemiński  
Titelblatt eines Gedichtbandes von Julian Przybos, «Sruby» (Schrauben), 1921–1924 geschrieben. Krakau 1925. 23 × 18,3 cm.  
Schwarz, Ockerrot und Grün auf Weiß gedruckt.  
Strzemiński hat seiner Phantasie freien Lauf gelassen, indem er abstrakte Formen, abstrakte Zeichen und Buchstaben und Schablonenschriften nebeneinander setzte. Das Spiel der Kontraste verleiht diesem Titelblatt einen dynamischen Aspekt von großer Vitalität.

38  
Henryk Berlewi  
Umschlag eines Gedichtbandes in Hebräisch. «Legion» von Gabriel Talfir. Warschau 1925. 27,5 × 20,5 cm.  
Dies ist die erste Anwendung der Mechano-Faktur-Prinzipien für den Umschlag eines hebräischen Buches. Schwarz-Rot auf Weiß gedruckt, stellt dieser Umschlag eine Demonstration grafischer Verwandtschaft zwischen den Buchstaben der Heiligen Schrift und den mechanischen Formen dar. Es ist eine Symbiose von Archaismus und Modernismus.

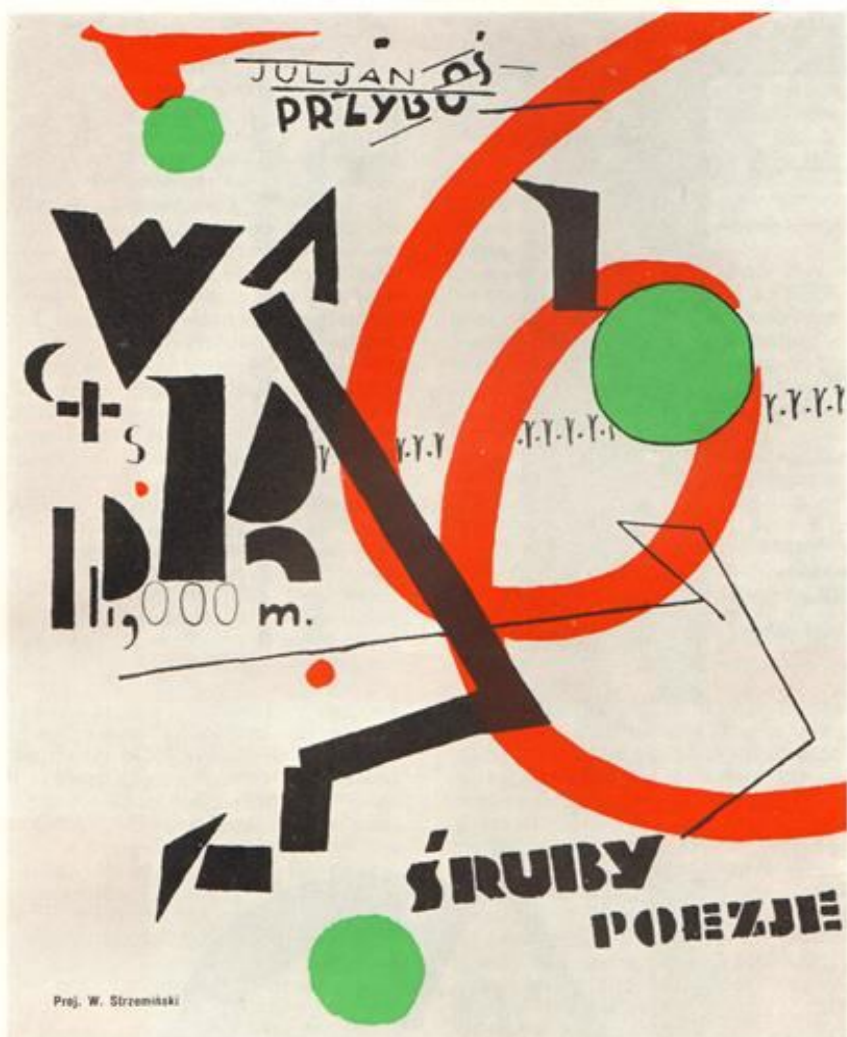
39  
Tytus Czyzewski  
Robespierre Rapsod, Paris-Warschau 1927. Vom Romantismus zum Zynismus. 27,5 × 21 cm.  
Dieser Umschlag, Schwarz auf Rot gedruckt, ist ein schlagender Beweis dafür, daß der abstrakte Konstruktivismus, der der funktionellen Typografie den Anstoß gab, nicht bis zum Bewußtsein der verhärteten, in ihrer veralteten Konzeption steckengebliebenen Formisten dringen konnte. Trotz seines avantgardistischen Geistes blieb Czyzewski von künstlerischen Strömungen wie Suprematismus, Konstruktivismus, Mechano-Faktur usw. unberührt.

36  
Henryk Berlewi (layout) and Aleksander Wat (text)  
Brochure for the Plutos chocolate manufacturers, Warsaw, 1925. Format 6.6 ins. The last two pages.  
The left hand side is a model of integrated functional graphic design. The rectangle printed in red sums up all the products and their specialities and is contrasted with the black of the words Plutos and SA. This long sentence is continued on the next page.

37  
Władysław Strzemiński  
Title page of a volume of poems by Julian Przybos, «Sruby» (Screws), written 1921–24, Cracow 1925. Format 9¼ × 7¼ ins.  
Black, red ochre and green printed on white. Strzemiński has given free reign to his imagination, mingling abstract forms, abstract symbols, letters and stencils. The play upon contrast imparts great vitality to this title page and gives it a dynamic quality.

38  
Henryk Berlewi  
Cover of a volume of Hebrew poetry, «Legion» by Gabriel Talfir, Warsaw 1925. Format 11.4¼ ins.  
This is the first instance of the application of the principles of Mechano-Faktur to the cover of a work in Hebrew. Printed in red and black on white this cover illustrates the graphic connection between the letters of the holy script and mechanical forms. It is a fusion of the archaic and the modern.

39  
Tytus Czyzewski  
Robespierre Rapsod. Paris-Warsaw 1927. From Romanticism to Cynicism. Format 11.8¼ ins.  
This cover, printed in black on red is a striking proof of the fact that the abstract constructivism from which functional typography derived its impulse, was unable to penetrate the closed minds of the Formists who clung to their outmoded ideas. Despite his avant-garde outlook Czyzewski remained quite untouched by such artistic movements as Suprematism, Constructivism, Mechano-Faktur, etc.



Proj. W. Strzemiński

37

ation of creative artists in Poland. All the chief tendencies in the plastic arts of Europe at that time are to be found in "Formism", French Cubism, Italian Futurism and German Expressionism. The members of the movement at first referred to themselves as a "group of Polish expressionists". The protagonists of Formism were Leon Chwistek, Tytus Czyzewski, the brothers Andrzej and Zbigniew Proszko, Tymon Niesiolowski, Konrad Winkler, August Zamojski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Henryk Gotlib, Jacek Mierzejewski and Jan Hrynkowski. In 1920 the movement spread to Warsaw and attracted the following artists to its ranks: Roguski, Rutkowski, Wasowicz, Witkowski, Zaruba and Zyznowski. Geographically Poland stood at the crossroads of east, west and south and had always been the meeting place of intellectual currents from those directions; and owing to their peculiar receptivity Polish artists soon assimilated the achievements of 20th century European art. But it would be quite unjust, however, to deny them all originality on account of their power of assimilation. A tendency to revolt against the existing order was deeply rooted in the Polish spirit independently of all outside influences. This psychological characteristic is of great importance in understanding the rôle played by Poland in the intellectual avantgarde movements of the twenties. An avantgarde movement, moreover, is not a commodity such as an export or import article which can be transplanted at will and it would be false to maintain that the Polish avantgarde movements owed everything to foreign influences. It cannot be denied that

ideas tend to emerge at the same time in places which are geographically separated by vast distances. Despite a firmly rooted inclination for romanticism and the traditional the Poles possess to a high degree the ability to make radical changes which may involve the boldest revolutionary action. A placid exterior cloaks the most belligerent temperament. It is not therefore surprising that at the time when the Cabaret Voltaire was being founded in Zurich, Dadaists and Surrealists already existed in Poland even if they were not known by those names. Whenever a revolution has taken place in the plastic arts the pioneers have always included writers (theorists, critics, philosophers and poets) as well as artists. It is not indeed clear whether art or literature played the part of the "violin d'Ingres" in the Polish avantgarde movement. The first attempts at experimental writing in Poland actually date from 1919 and the authors, who at the time were only twenty years of age, must have experienced a psychological and intellectual change earlier than this in order to come forward with works such as "Namopaniki", "Wolken auf der Platte" or "Kreski i Futureski". The overthrow of the traditional rules of orthography and syntax, proclaimed by Bruno Jasienski, was inevitably followed by changes in typography. The reform of orthography alone constituted a revolutionary act and did more than anything else to shatter the phlegmatic bourgeois. It must be stressed that quite apart from their desire to reorganize Polish orthography the reformers had every intention of administering a psychological shock. The experimental period in poetry and graphic design, which had been in-



38



39

36  
Henryk Berlewski (typo-montage) and Aleksander Wat (texte)  
Prospectus de l'usine de chocolat Plutos à Varsovie, 1925. 15 x 15 cm. Les deux dernières pages.  
Celle de gauche présente un échantillon du graphisme fonctionnel intégral. Le quadrilatère imprimé en rouge énumère tous les produits et leurs qualités et contraste avec le noir des mots Plutos et SA; la lecture de cette longue phrase continue sur la page suivante.

37  
Władysław Strzemiński  
Couverture d'un recueil de poèmes de Julian Przybos «Sruby» (vis) écrits entre 1921 et 1924. Cracovie 1925. 23 x 18,3 cm. Imprimée en noir, ocre-rouge et vert sur blanc.  
Strzemiński a donné libre cours à sa fantaisie juxtaposant des formes abstraites libres, des lettres et des signes abstraits ainsi que des caractères de pochoir. Le jeu de contrastes confère à cette couverture un aspect dynamique d'une grande vitalité.

38  
Henryk Berlewski  
Couverture d'un recueil de poèmes en hébreu «Légion» de Gabriel Talfir. Varsovie 1925. 27,5 x 20,5 cm.  
C'est la première application de la mécanofacture pour une couverture d'un livre en langue hébraïque. Imprimé en noir-rouge sur blanc, cette couverture constitue une démonstration de parenté graphique entre les caractères de l'écriture sainte et les formes mécaniques. C'est une symbiose de l'archaïsme et du modernisme.

39  
Tytus Czyzewski  
Robespierre Rapsod, Paris-Varsovie 1927, Du Romantisme au Cynisme. 27,5 x 21 cm.  
Cette couverture, imprimée noir sur rouge, est une preuve éclatante que le constructivisme abstrait - engendrant la typographie fonctionnelle - n'a pas pu se frayer un chemin jusqu'aux formistes endurcis dans leur conception surannée. Malgré son esprit avant-gardiste, Czyzewski a été réticent aux courants artistiques tels que suprématisme, constructivisme, mécanofacture et autres qui ont laissé une empreinte profonde sur la création plastique et graphique de l'époque.

40

Anatol Stern und Mieczysław Szczuka  
«Europa». Verlag F. Hoesick, Warschau 1929.  
29,5 × 27,5 cm.

Gedicht von Anatol Stern, Vorwort von Jan  
Nepomucen Miller, Illustrationen und Typo-  
montage von Mieczysław Szczuka, Umschlag  
von Teresa Zarnower.

Zwei innere Seiten.

Dieser Gedichtband von großem Format,  
zweisprachig (polnisch-französisch, über-  
setzt von B. Gorie), Schwarz und Rot auf  
Weiß gedruckt, ist ein wertvolles Dokument  
und zeigt, was die enge Zusammenarbeit  
eines Dichters und eines Plastiker-Grafikers  
bedeutet. Schon zwei Jahre vor der Ver-  
öffentlichung dieses Gedichtes (also 1927)  
hatte Szczuka ihm diese grafische Form  
gegeben. Die gewagten Metaphern, das außer-  
gewöhnliche Vokabular von ungeheurer sug-  
gestiver Kraft, das in lapidarem Stil einen  
Film über Größe und Elend Europas inmitten  
der Krise (1929) entrollt, finden ihre Äqui-  
valenz in Szczukas grafischer Komposition.  
Die Typografie: eine Mischung von Funktio-  
nalismus, (Dada) und Surrealismus.

41

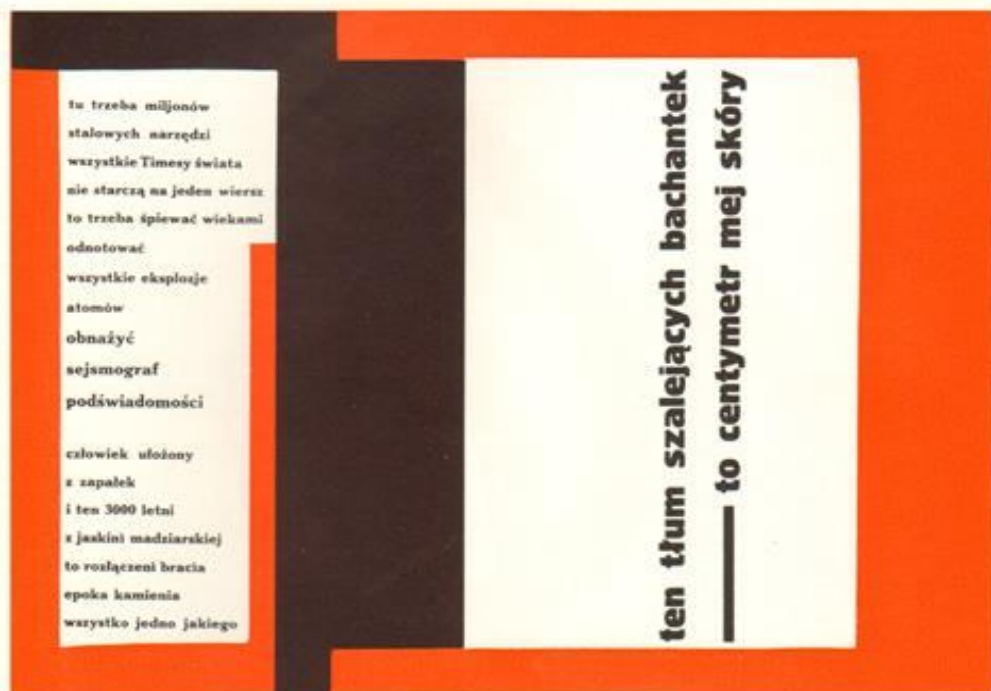
Anatol Stern und Mieczysław Szczuka  
«Europa». Verlag F. Hoesick, Warschau 1929.  
29,5 × 27,5 cm.

Gedicht von Anatol Stern, Vorwort von Jan  
Nepomucen Miller, Illustrationen und Typo-  
montage von Mieczysław Szczuka, Umschlag  
von Teresa Zarnower.

Zwei innere Seiten.



40



40

Anatol Stern und Mieczysław Szczuka  
«Europe», Verlag F. Hoesick, Warsaw 1929.  
Format 11 3/4/11 ins.

Poem by Anatol Stern, Foreword by Jan  
Nepomucen Miller, Illustrations and layout  
by Mieczysław Szczuka. Cover by Teresa  
Zarnower.

Two inside pages.

This volume of poetry with its large format,  
printed in two languages, Polish and French,  
translated by B. Gorie, in black and red on  
white, is a valuable document and shows  
what can be achieved by the close collabora-  
tion of a poet and a graphic designer. Two  
years before the publication of this poem  
(1927) Szczuka had already decided on its  
graphic design. The bold metaphors, the  
extraordinary vocabulary with its immense  
powers of suggestion together create a con-  
cise picture of the greatness and misery of  
Europe at a time of crisis (1929) and this is  
perfectly reflected by Szczuka's graphic  
design. The typography is a mixture of Funk-  
tionalism, Dada and Surrealism.

41

Anatol Stern und Mieczysław Szczuka  
«Europe», Verlag F. Hoesick, Warsaw 1929.  
Format 11 3/4/11 ins.

Poem by Anatol Stern, Foreword by Jan  
Nepomucen Miller, Illustrations and layout  
by Mieczysław Szczuka. Cover by Teresa  
Zarnower.

Two inside pages.



41

40  
Anatol Stern et Mieczysław Szczuka  
«Europa». Editions F. Hoesick. Varsovie 1929.  
29,5 × 27,5 cm.

Poème d'Anatol Stern, préface de Jan Ne-  
pomucen Miller, illustrations et typo-  
montage de Mieczysław Szczuka, couverture de  
Teresa Zarnower.  
Deux pages intérieures.

Cette plaquette de grand format, bilingue  
(polonais-français, traduction de B. Gorie),

imprimée en noir et rouge, est un document  
précieux de ce qui peut être la collaboration  
étroite entre un poète et un plasticien-  
graphiste. C'est deux ans avant la parution  
de ce poème (donc en 1927) que Szczuka lui  
avait donné cette forme graphique. Les mé-  
taphores osées, le vocabulaire insolite d'une  
force suggestive inaccoutumée du poème  
qui, dans un style lapidaire, déploie un film  
sur les grandeurs et misères de l'Europe en  
plaine crise (1929), trouvent leur équivalent  
dans la composition graphique de Szczuka.

La typographie: un mélange de fonctionna-  
lisme, «Dada» et surréalisme.

41  
Anatol Stern et Mieczysław Szczuka  
«Europa». Editions F. Hoesick. Varsovie 1929.  
29,5 × 27,5 cm.

Poème d'Anatol Stern, préface de Jan Ne-  
pomucen Miller, illustrations et typo-  
montage de Mieczysław Szczuka, couverture de  
Teresa Zarnower.

Deux pages intérieures.

augurated by the Formists in 1917 and advanced by the Futurists in Warsaw reached its zenith in the years 1919-1921 with Bruno Jasienski's manifesto and the combined work of Stern and Wat. The ground was therefore prepared for the germination of new ideas and for the systematization of the values which had been established by the Formists and Futurists in the course of six experimental years. Warsaw was the destined centre of all the Polish avantgarde movements and the year 1925 can be regarded as the date of the birth of functional design in Poland. I returned to my native Warsaw in the autumn of 1923 after two years of intensive application to experimental painting and graphic design in Berlin. My close intimacy with the members of "Sturm" and the "Novembergruppe", especially with painters like Lissitzky, van Doesburg, Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Hans Richter and Viking Eggeling had made an indelible impression on me. The heightened atmosphere engendered by this circle had impelled each one of us to strive for new inventive ways of expressing our personalities. It became a veritable competition for invention in the sphere of art. It was in 1922 that I developed the theory of "Mechano-Faktur". The first picture to be constructed according to the principles of Mechano-Faktur appeared in the same year. It was shown in the great Berlin exhibition in the section devoted to the Novembergruppe where it attracted the attention of all my friends, particularly of Lissitzky and Eggeling. When I found myself in Poland in the following year, laden with work and bursting with ideas and youthful enthusiasm, the abstract movement had hardly begun to get a footing there. The few young avantgarde artists such as Szczuka, Zarnower and Stazewski were still vacillating between abstract and anecdotal painting or were still tied to Cubism or Expressionism. My colleagues in Warsaw had not as yet envisaged a radical break with figurative art. The only exception was Wladyslaw Strzeminski, a strong artistic personality, who had just come back from Russia where he had been working with Kazimierz Malewicz. In my young colleagues, however, I found an audience ready to listen with lively interest when I expounded my theories, especially my theory of Mechano-Faktur:

1. The new method of mechanizing the mediums of the plastic arts and graphic design.
2. The idea of constructive abstraction.
3. Mechanization, which is in key with the demands of our age, with its social and economic life and its universal industrialization.
4. The theory of finding equivalents in "fakturist" terms.
5. The abolition of the third dimension and the introduction of a two-dimensional system of painting and graphic design.

Towards the end of 1923 after many meetings and much discussion of our

work we decided to form the first group of abstract constructivist artists in Poland and to publish an organ of our own. At the same time I was preparing for the press my theory of Mechano-Faktur which I had already worked out in Berlin. This pamphlet with a foreword by Aleksander Wat came out at the beginning of March 1924, at precisely the same time, therefore, as the periodical BLOK; and the main ideas in my theory of Mechano-Faktur served as the basis for the policy of the magazine. The influence of these ideas was apparent not only in the introductory matter but in the whole design of the periodical. It was obvious that Mechano-Faktur represented the boldest advance made by our group.

It was at that time that I conceived the notion, in harmony with the principles of mechanization, of organizing exhibitions of our work in the saloon of a car instead of in an ordinary art gallery. Actually my first Mechano-Faktur exhibition (which incidentally was the first exhibition of abstract art of any kind in Poland) opened on March 14th, 1924 in Warsaw in the saloon of an Austro-Daimler.

The poster for this exhibition of Mechano-Faktur in Warsaw (March 14-25, 1924) was a striking example of functional design. It broke with all the old traditions of graphic design, suppressed every trace of the conscious desire to please and may be regarded as the starting point of a whole series of graphic designs in Poland. The poster thus played the rôle of a kind of functional manifesto. It is a composition in black, red and white, fully expressive of the determination to organize the surface entirely in typographical terms. All purely decorative features are rigorously excluded. Dynamic contrasts are enhanced by the use of mechanical devices. The use of stencilled lettering was an important factor in the achievement of an anti-art effect. The influence of the theory and practice of Mechano-Faktur soon made itself felt in the typographical design of other publications.

Among the pioneers of the reform of typographical design may be included Mieczyslaw Szczuka, whose typographical layouts and photomontages show traces of Futurist and Dadaist influence. Szczuka was especially distinguished in the field of photomontage where he evinced a great power of imagination and an unusual feeling for plastic values. His colleague Teresa Zarnower was also the author of various experimental graphic designs, though these were less austere conceived.

A decisive contribution to the new aesthetic ideology was made by a man who was outstanding for his enthusiasm and ability and for his subtlety as an artist, Stazewski. Wladyslaw Strzeminski, whose name has already been mentioned, and his wife Katarzyna Kobro, were responsible for the design of works of great significance both constructively and plastically. The theory of Unism propounded at that time

by Strzeminski distinctly heralds the monochromism of 1960. In this connection mention must also be made of Rafalowski who joined our group a little later on and who made a definite contribution to the development of the Polish avantgarde movement.

It was the aim of all of us to make our ideas part of life. To me advertising seemed to be one of the most effective and far-reaching means of propagating our ideas. It is owing to advertising, that powerful propaganda agent of commerce, that the dividing line between the artist and society can be abolished. However great the reluctance of society to embrace new aesthetic forms it will nevertheless admit them when they appear to have a useful objective. The bourgeois consumer who is inclined to reject the purely aesthetic works of the avantgarde will be more ready to accept them when they appear in a utilitarian guise. A Suprematist picture that has been ridiculed and despised will find a ready response when it assumes the form of an advertisement.

It was reflections such as these which led to the establishment in Warsaw in 1924 of an advertising office which we called "Reklama Mechano". My colleagues were the most important of the avantgarde poets, Aleksander Wat and Stanislaw Brucz. It was thus that our dream of changing the face of the world began to take shape. We were now able to advance from the stage of theoretical speculation to that of realization. We drew up an original prospectus based on the typographical achievements of Dadaism, Suprematism and Mechano-Faktur as well as on European experimental literature and we sent this out to a large number of industrial and commercial firms. Although 36 years have passed since these events, this prospectus has lost none of the force of its impact as a true manifesto of functional design. Despite its small format, 5,4 1/4 ins, its bold typographical layout and the contributions by Wat and Brucz make it an important document in the history of avantgarde art in Poland. Our Reklama Mechano office was no intellectual ivory tower: we had not long to wait for inquiries and orders and our staff, consisting of two poets and one graphic designer, had to exert all their creative ability to cope with the problems before them. One piece of work of which we were particularly proud was the brochure we designed in 1925 for the well-known chocolate manufacturers "Plutos" of Warsaw. If the meaning of the text is ignored, the page design has the effect of a pure Suprematist composition. The forms appear to shape themselves according to movements which start up as at the touch of an invisible press button of the creative will. The 16 page Plutos brochure describes miracles of chocolates as pertaining to a world of fantasy which is suggested by a hint of Dada and of the finest typographical inventions of Futurism. It was soon out of print, yet it was not looked upon as

ordinary printed matter but rather as an anthology of poetry and visual images. The typographical layout, which was precisely related to the text on each page gives the reader a pleasure which has both a visual and a phonetic quality and is at the same time stimulating to the palate. I was responsible for the arrangement of the type matter while the text was by Aleksander Wat.

In addition to purely graphic work such as the design of posters, book jackets and various publications, our advertising office was also asked to design stands for large exhibitions. In collaboration with the architect Szymon Syrkus I constructed several stands for the firms of Plutos, Pawel Hoffman, etc. This was the first time that any attempt had been made in architecture to combine functionalism with a Suprematist and Mechano-Faktur aesthetic. Apart from their commercial aspect these stands were three dimensional polychrome works of art.

Mechano-Faktur and BLOK struck Poland like a meteor, illuminating the gloom in which the official art of the period was steeped and firing it with new creative energy. The years 1924 to 1925 will always seem like beacons in the history of Polish art in the 20th century. During these years Poland was in the avant-garde of the artistic revolution. She made an important contribution to the regeneration of art and played her part in changing the face of the world.

## Le Graphisme Fonctionnel Polonais des Années Vingt

Henryk Berlewi, Paris

Avant qu'une systématisation des Arts Graphiques devienne possible, un processus du développement préalable des Arts Plastiques en général est indispensable. Cette dépendance (ou interdépendance) entre le graphisme et l'art plastique est un fait indéniable. Et dans ce sens, la Pologne ne fait pas exception.

Là, comme dans tous les pays d'Europe, les Arts Graphiques ont toujours été tributaires du niveau artistique général. Ils ont été le reflet des courants qui se sont frayés un chemin dans la vie intellectuelle, sociale et politique.

Cela est vrai non seulement pour les Arts Graphiques traditionnels où la personnalité de l'artiste se manifeste aisément (le cuivre, la pierre, le bois, etc.), mais aussi pour la typographie — domaine qui a été et est encore, à tort, considéré par la plupart des partisans de «l'art pour l'art» ou de «l'art pur», comme un genre mineur, comme quelque chose qui fait partie de l'industrie mécanique, donc, appartenant à la catégorie inférieure dans la hiérarchie des arts.

Contrairement à ces rêves de «l'art pur» et malgré ses apparences mécaniques et industrielles, la typographie accuse chaque jour davantage son lien étroit avec l'évolution des Arts Plastiques actuels, en est tributaire et exprime de multiples tendances qui se font jour à présent. Et inversement, la typographie, plus qu'un autre genre de graphisme, joue parfois le rôle d'un test du niveau général de l'art et même de la culture, sur le fond de laquelle elle se développe. En jetant un coup d'œil sur la typographie d'un pays, nous pouvons presque deviner l'état dans lequel se trouve son art, son niveau intellectuel.

Richard P. Lohse, dans son article «L'influence de l'art moderne sur le graphisme contemporain» (No 1 de cette revue) avait mis en relief cette interdépendance entre la typographie et l'art. Surtout à l'heure actuelle où les valeurs plastiques et les expériences issues de laboratoires des grands novateurs révolutionnaires commencent à pénétrer dans la vie, devenant accessibles à la collectivité, cette interdépendance s'accroît de plus en plus.

Les débuts du graphisme fonctionnel polonais dans l'esprit constructiviste doivent être situés à l'époque de la naissance du mouvement abstrait en Pologne, c'est-à-dire dans l'année 1923. Bien que déjà auparavant, lors de la mise en marche du mouvement «formiste» à Cracovie (1917), certains essais d'émancipation des arts plastiques et graphiques du romantisme traditionnel peuvent être enregistrés, nous pouvons constater avec certitude que ce n'est que dans les années mémorables de 1923 à 1925 que sont apparues les premières œuvres graphiques fonctionnelles. Le même esprit révolutionnaire, inhérent aux incunables de l'art abstrait en Pologne, anima aussi la typographie.

Toute étude de l'histoire de l'art abstrait en Pologne implique nécessairement, a priori, une connaissance d'un

autre mouvement d'avant-garde qui précéda de quelques années la naissance de l'art abstrait proprement dit, c'est-à-dire l'art dégagé de tout lien avec le passé. Ce mouvement avant-gardiste dont le siège principal était à Cracovie a été baptisé par ses promoteurs du nom de «Formisme». Il exerça une grande influence sur les jeunes esprits créateurs de l'époque. Dans le Formisme se sont rejointes les tendances principales ayant cours dans les arts plastiques en Europe: le Cubisme français, le Futurisme italien et l'Expressionnisme allemand. D'ailleurs, au début, ce mouvement s'appelait «groupe des expressionnistes polonais». Les protagonistes du Formisme étaient: Léon Chwistek, Tytus Czyzewski, les frères Andrzej et Zbigniew Pronaszko, Tymon Niesiolowski, Konrad Winkler, August Zamojski, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Henryk Gotlib, Jacek Mierzejewski et Jan Hrynkowski. En 1920, le mouvement formiste atteignit dans son expansion la capitale, Varsovie, attirant dans ses rangs des artistes tels que: Roguski, Rutkowski, Wasowicz, Witkowski, Zaruba et Zyznowski.

De par sa position géographique, la Pologne a toujours été le carrefour où les courants spirituels venant de l'est, de l'ouest et du midi se sont croisés et amalgamés. Grâce à un don spécial de réceptivité, les artistes polonais ont toujours vite adopté les conquêtes de l'art européen du XX<sup>e</sup> siècle. Mais on serait injuste si on leur refusait la qualité nationale, voire une particularité slave qu'ils savent imprimer à chaque œuvre malgré son apparence d'universalisme. Car, indépendamment des influences de l'extérieur, il a toujours existé, profondément enracinée dans l'âme polonaise, une disposition à la révolte contre l'ordre établi. Ce détail d'ordre psychologique est de haute importance pour justifier le rôle que joua la Pologne dans l'avant-garde internationale des années vingt.

D'ailleurs, le modernisme avant-gardiste ne peut jamais se transplanter comme un article d'exportation ou d'importation, et il serait faux d'affirmer que l'avant-garde polonaise se forma uniquement sous les influences étrangères.

Il existe un phénomène qu'on ne peut nier, à savoir: la simultanéité de certaines idées dans différents lieux géographiques, même les plus éloignés. Or, les Polonais, malgré un certain romantisme séculaire et un penchant vers un traditionalisme national, possèdent en même temps à un haut degré la faculté de brusques changements, de révolte, de conspiration, allant jusqu'aux actes révolutionnaires les plus audacieux. Sous les apparences pacifiques couve un esprit batailleur.

Il n'y a donc rien d'étonnant si à la même époque où à Zurich naissait le Cabaret Voltaire, il existait en Pologne des Dadaïstes et plus tard des Surréalistes «avant la lettre» qui s'ignoraient. Au fond, il ne s'agit pas de la terminologie mais de l'esprit dont tel ou tel mouvement avant-gardiste est animé.

Comme cela est arrivé partout où une révolution artistique se faisait jour, les pionniers étaient en même temps des écrivains (théoriciens, critiques, philosophes, poètes). On se demande même laquelle de ces deux principales occupations: l'exercice d'un métier d'art ou la littérature, doit être considéré comme leur «violon d'Ingres».

Les premiers essais de la littérature expérimentale en Pologne datent, il est vrai, de 1919, mais déjà auparavant, leurs auteurs, âgés à peine de vingt ans, devaient subir cette métamorphose d'ordre psychologique et intellectuel pour être en mesure de se manifester par des œuvres comme «Namopaniki», «Les nuages sur le plat» ou «Kreski i Futuresski».

La destruction des vieilles règles d'orthographe et de syntaxe proclamée par Bruno Jasienski et Anatol Stern entraîna nécessairement un changement de l'aspect typographique des œuvres imprimées. Plus qu'ailleurs, la réforme orthographique constituait à elle seule un acte révolutionnaire, plongeant dans la consternation les paisibles bourgeois, habitués à penser selon les catégories passivistes. Il faut le souligner: outre la volonté de modernisation de l'orthographe polonaise, les réformateurs ont cherché à atteindre un autre but: provoquer un choc psychologique. Ces détails sont d'une haute importance pour l'histoire du graphisme typographique fonctionnel en Pologne.

L'époque d'effervescence, d'expérimentation poético-graphique, inaugurée en 1916 par les formistes, continuée par les futuristes de Varsovie, atteignit son point culminant dans les années 1919-1921 (manifestes de Bruno Jasienski et du duo Stern-Wat).

Le terrain était donc propice à une cristallisation des idées, une plus grande systématisation des valeurs élaborées par les formistes et les futuristes au cours de six années de recherches. C'est Varsovie, la capitale polonaise, à qui échet le rôle de devenir le centre de tous les mouvements avant-gardistes de Pologne. L'année 1923 doit être considérée comme le début du graphisme fonctionnel dans ce pays.

Après deux ans de séjour à Berlin, où j'exerçais une intense activité expérimentale dans les domaines de la peinture et de l'art graphique, je suis retourné en 1923 dans ma ville natale, Varsovie.

Mes rapports étroits et amicaux avec «Der Sturm», le «Novembergruppe» et surtout avec des artistes tels que: Lissitzki, Van Doesburg, Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Hans Richter et Viking Eggeling, ont laissé dans ma mémoire un souvenir ineffaçable. Dans cette ambiance extraordinaire, chacun de nous cherchait à dégager sa propre personnalité. C'était une véritable course aux inventions. En effet, c'est à Berlin que j'ai élaboré ma théorie de la «Mécano-Facture». Le premier tableau dans lequel j'ai introduit les éléments de la facture mécanique date de 1922. Exposé à la Grosse Berliner Kunstausstellung dans la section du November-

groupe, ce tableau attira l'attention de mes amis, surtout celle de Lissitzki et de Viking Eggeling.

Muni donc d'un lourd bagage d'idées et d'œuvres et surtout avec un élan juvénile et dynamique, je suis arrivé vers l'automne 1923 dans la capitale polonaise.

A cette époque-là, le mouvement abstrait commençait à poindre en Pologne. Les quelques jeunes artistes d'avant-garde (Szczuka, Zarnower, Stazewski) vacillaient encore entre l'abstraction pure et l'anecdote littéraire ou restaient tributaires du cubisme et de l'expressionnisme. Une cristallisation dans le sens d'une rupture radicale avec le figuratif n'existait pas encore chez mes collègues de Varsovie. Une exception à cette situation: Wladyslaw Strzeminski, homme d'une forte personnalité artistique qui venait d'arriver de Russie où il était assiaté de Kazimierz Malewicz. C'est donc avec un vif intérêt que mes jeunes collègues ont écouté mes déclarations théoriques. Je leur ai exposé ma théorie de la Mécano-Facture: 1) la nouvelle méthode de la mécanisation des moyens de l'expression plastique et graphique, 2) les idées de l'abstraction constructive, 3) la mécanisation qui est en unisson parfait avec les postulats de notre temps, avec la vie sociale et économique des grandes masses et avec l'industrialisation générale, 4) la théorie de l'équivalence facturiste, 5) la suppression de la troisième dimension et la création du système bi-dimensionnel dans la peinture et le graphisme.

Après des fréquentes réunions, d'échanges d'idées et de confrontations de nos œuvres au cours des longs mois de l'année 1923 et du début de 1924, nous avons décidé de constituer le premier groupement de l'art abstrait constructif en Pologne ainsi que la fondation de notre propre revue. Simultanément, je préparais l'édition de ma théorie de la Mécano-Facture dont le texte a été élaboré à Berlin (juin 1923). Ainsi, en même temps que le premier numéro de la revue BLOK, a paru au début de mars 1924 en langue polonaise ma brochure intitulée «Mechano-Faktura» avec une préface d'Aleksander Wat.

Les thèses principales de ma théorie de la Mécano-Facture ont servi de base au programme de BLOK. Aussi bien l'éditorial que la conception générale de cette revue démontrent l'influence de mes idées. Il était évident que la Mécano-Facture constituait une pointe des plus avancées de notre groupe.

En unisson avec mes principes mécanistiques, il m'est venu l'idée d'organiser des expositions de nos œuvres non comme c'est l'habitude dans des galeries d'art, mais dans un salon d'automobiles. En effet, ma première exposition de la Mécano-Facture, qui était en même temps la première exposition de l'art abstrait en Pologne, a été inaugurée dans le salon d'automobiles «Austro-Daimler» le 14 mars 1924 à Varsovie.

La première œuvre du graphisme fonctionnel fut l'affiche de cette exposition de la Mécano-Facture à Varsovie (14-25



mars 1924). Rompant radicalement avec toute tradition graphique, abolissant la joliesse, cette affiche doit être considérée comme la pierre angulaire de toute une succession d'œuvres graphiques fonctionnelles. Inspirée de principes mécano-facturistes, elle constitue une sorte de manifeste graphique. Composée en noir, rouge et blanc, elle démontre le souci d'organisation de l'espace par des éléments exclusivement typographiques. Tout ce qui relève de la décoration, de l'ornement, a été éliminé. Le rythme est mécanique, basé sur les «contrastes dynamiques». L'emploi de pochoirs pour les lettres a été un facteur déterminant pour créer une optique nouvelle «anti-artistique».

Les influences de la mécano-facture se sont vite répercutées sur l'aspect typographique de maintes revues et de livres imprimés à l'époque. Cette influence est nettement visible dans la composition typographique de la revue BLOK.

Il faut toutefois rendre hommage à l'esprit révolutionnaire de Mieczysław Szczuka qui, à son tour, s'est appliqué à réformer la typographie dans le sens du fonctionnalisme. On y décèle cependant dans certaines de ses œuvres graphiques (typo- et photomontages) un penchant vers le dadaïsme. Szczuka se distingue comme promoteur du photomontage qu'il a exercé avec beaucoup d'imagination et un sens plastique peu commun.

Sa collaboratrice, Teresa Zarnower, expérimenta également dans le domaine graphique, créant des œuvres de moindre rigueur, mais animées du même esprit avant-gardiste.

Quant à Henryk Stazewski, cet artiste fin et cultivé a apporté toute son ardeur en même temps que son grand sens de l'équilibre dans la transformation esthétique et idéologique de l'art.

Władysław Strzemiński, mentionné plus haut, ainsi que sa femme Katarzyna Kobro, bien que moins actifs extérieurement, créaient cependant dans le calme des œuvres impérissables d'une grande rigueur constructive, plastique et graphique. La théorie «uniste» de Strzemiński, conçue à cette époque-là, est une véritable anticipation du monochromisme de 1960.

Il faut également mentionner ici le nom d'Aleksander Rafalowski qui adhéra plus tard à notre groupe; grâce à son activité et son dévouement, il contribua sensiblement au développement de l'art avant-gardiste polonais.

Notre but était de faire pénétrer nos idées dans la vie. J'ai considéré alors la publicité comme le meilleur moyen de «contrebande» de ces idées dans la société. La ligne de démarcation qui sépare l'artiste de cette société peut, grâce à la publicité – ce puissant moyen de propagande industrielle et commerciale – être facilement franchie. Autant la société était réticente aux formes nouvelles dans l'art, autant accepterait-elle ces mêmes formes sous les apparences utilitaires. La publicité nous permet, en outre, de multiplier nos créations. L'homme de la rue, le paisible

bourgeois tournant le dos à nos œuvres, s'y adapterait facilement lorsqu'elles seront revêtues d'utilitarisme. Un tableau suprématisiste qui est hué et repoussé, trouvera audience sous forme de réclame.

Ces idées m'ont amené à créer en 1924 à Varsovie un bureau de publicité sous le nom «Reklama Mechano». Y ont collaboré les meilleurs poètes d'avant-garde: Aleksander Wat et Stanisław Bruz. Ainsi, notre rêve de «transformer la face du monde» commença à se réaliser. Nous avons pu passer du stade des spéculations théoriques à la réalité.

En se basant sur les conquêtes typographiques du futurisme, du dadaïsme, du suprématisisme et de la Mécano-Facture ainsi que sur des expériences littéraires européennes, nous avons publié un prospectus en un grand nombre d'exemplaires que nous avons distribués à des milliers de firmes industrielles et commerciales. Ce prospectus, bien qu'il soit déjà vieux de 36 ans, n'a rien perdu de son actualité en 1960! C'est un véritable manifeste du graphisme fonctionnel. Aussi bien par sa composition typographique osée que par son texte élaboré par Wat et Bruz, ce prospectus de petit format, 13,8 x 12,2 cm, restera pour longtemps un document d'une valeur impérissable pour l'histoire de l'avant-garde polonaise.

Notre bureau Reklama Mechano n'est pas resté une tour d'ivoire. Les commandes ne tardèrent pas à affluer et notre trio, deux poètes et un plasticien-graphiste, devait faire face à de nombreux problèmes mobilisant toutes nos forces créatrices.

Une des réalisations dont nous étions fiers était le prospectus de la grande usine de chocolat «Plutos» à Varsovie. Certaines pages, si on fait abstraction du contenu des textes, se présentent à nous comme de pures compositions suprématisistes où les formes suivent des mouvements actionnés par un invisible presse-bouton de notre volonté créatrice. Ce prospectus «Plutos» qui, sur 16 pages, décrit dans un langage qui frise le Dada et les performances typographiques du futurisme, les merveilles chocolatières issues d'un monde fantastique, a été enlevé dans un court laps de temps non comme un simple prospectus, mais comme une plaquette de poèmes et d'images – malgré l'absence totale de dessins figuratifs. La composition typographique, strictement en fonction du texte de chaque page, attira le regard de chacun, lui procurant une délectation optico-phonétique qui, à son tour, présageait d'autres délectations, en l'occurrence celles de la gourmandise. Ce prospectus a paru en 1925. Le typomontage était exécuté par moi et le texte rédigé par Aleksander Wat.

En dehors des œuvres purement graphiques (affiches, couvertures de livres, montages de textes) notre bureau se chargea également d'exécutions de stands publicitaires pour de grandes expositions.

Ainsi, en collaboration avec l'architecte Szymon Syrkus, j'ai pu réaliser plusieurs stands (Plutos, Pawel Hoffman,

etc.). C'étaient les premiers essais architecturaux à l'époque où le fonctionnalisme rivalisait avec l'esthétique suprématisiste et mécano-facturiste. Dissimulées sous les apparences commerciales, ces stands constituaient des œuvres d'art tridimensionnelles et polychromes.

L'époque de la Mécano-Facture et du BLOK a traversé la vie polonaise comme un météore illuminant l'obscurité générale dans laquelle était plongé l'art officiel. Les années 1924–1925 resteront à jamais comme des phares dans l'histoire de l'art polonais du XX<sup>e</sup> siècle, mettant la Pologne, grâce à ses conquêtes artistiques, au rang des précurseurs qui ont contribué au renouveau de l'art, au «changement de la face du monde».

#### Biografie von Henryk Berlewi

1894 geboren in Warschau.

1904–09 Auf Anraten von Prof. Stabrowski Besuch der Kunstschule Warschau. Gleichzeitig Besuch des Gymnasiums.

1909–11 Studium der Malerei an der Académie des Beaux-Arts in Antwerpen (Prof. De Vriendt). Neigung zur Schematisierung und Konstruktion der Flächen von Gegenständen. Geistige Lehrer: Dürer, Holbein, vor allem Leonardo da Vinci.

1911–12 Ecole des Beaux-Arts, Paris (Studium der Lithografiertechnik unter Prof. Maurou). Interesse für kubistische Experimente, vor allem Picassos und Braques.

1913 Rückkehr nach Warschau. Regelmäßige Ausstellungen in der «Zacheta». Während und nach dem Ersten Weltkrieg geistiger Kontakt mit den Bewegungen des Dadaismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus. Fühlt sich hauptsächlich vom italienischen Futurismus angezogen. Später Freundschaft mit Marinetti, den er lebhaft bewunderte.

1921 Begegnung mit El Lissitzky. Berührung mit dem Suprematismus von Malewicz (Freund von Lissitzky) und «Proun», der Erfindung Lissitzkys, einer Art von dreidimensionalem Suprematismus. Die gleichzeitige Beschäftigung mit jüdischer Grafik und dem Wiederaufleben der Folklore der großen jüdischen Bevölkerung in der Ukraine und in Polen (Plakate für die Uraufführung von «Dibbouk» 1920, «Jüdische Hochzeit» 1921, «Romantisches Portrait» 1921 usw., inspiriert vom Mystizismus der Chassidim) führte zur engen Freundschaft mit dem um vier Jahre älteren Lissitzky.

1922–23 Berlin. Ausarbeitung der Theorie über die «Mechano-Faktur», d. h. Schaffung eines universellen Systems für Malerei und Grafik.

1922 Erstes Bild mit mechanofakturistischen Elementen. Ausstellung mit der Novembergruppe in der «Großen Berliner Kunstausstellung». Begegnungen mit Pougny, Charchoune, Marc Chagall, Lazar Segal, Arthur Segal, Rudolf Belling, Moritz Melzer, Hilbersheimer, Herwart Walden, Georg Grosz, Moholy Nagy, Otto Freundlich. Enge Beziehungen zur Gruppe der Zeitschrift «G» (Gestaltung) mit Hans Richter, Werner Graeff, Sacha Stone, Mies van der Rohe. Freundschaft mit Viking Eggeling, dem Berlewi einen Essay in jiddischer Sprache in der Zeitschrift «Albatros» widmet.

Teilnahme am Internationalen Kongreß für Fortschrittliche Kunst in Düsseldorf. Zusammentreffen mit van Doesburg und Raoul Hausmann.

1923 Im Herbst Rückkehr nach Warschau. Mit Szczuka, Zarnower, Stazewski und Strzemiński Gründung einer avantgardisti-

schen Gruppe, die später «BLOK» benannt wurde.

Anfang März 1924 Herausgabe der polnischen Broschüre «Mechano-Faktura» mit Vorwort von Aleksander Wat.

14.–25. März 1924 Erste Einzelausstellung der Mechano-Faktur im Automobilsalon «Austro-Daimler» (erste Ausstellung abstrakt-konstruktiver Kunst in Polen).

1924 Gründung des Büros für mechanische Reklame «Reklama-Mechano» mit Mitarbeitern Wat und Bruz. Zusammen mit Architekt Szymon Syrkus Erstellung der ersten Reklame-Stände. Ausstellung in der Galerie «Der Sturm», Berlin. Übersetzung des Manifestes über die Mechano-Faktur für die Zeitschrift «Der Sturm».

1926 Unterbrechung der experimentellen Arbeiten. Beschäftigung mit Szenographie. März 1927 Begegnung mit Kazimierz Malewicz (Vortrag von M. am 25. März über die «Analyse der gegenwärtigen Strömungen in der Kunst» im polnischen Künstlerklub.)

1928 Übersiedlung nach Paris.

1928–38 Zahlreiche Reisen nach Belgien. Malen von mehreren Portraits.

1937 Veröffentlichung des Albums «Portraits und Masken» mit Vorwort von Jules Destrée, Verlag «De Sikkel», Antwerpen.

Während des Zweiten Weltkrieges Unterbrechung der künstlerischen Tätigkeit. 1947–56 Ausarbeitung der Theorie der Reintegration des Objektes.

1950 Ausstellung gegenständlicher Bilder in der Galerie Petrides, Paris (Stilleben mit metaphysischer Transzendenz, Betonung der Konstruktion und Hervorhebung der malerischen «valeurs»).

1957 Nach 31 Jahren Unterbrechung Rückkehr zur abstrakten Kunst, Wiederaufnahme der Forschungen über die Mechano-Faktur. Im Mai–Juni Teilnahme an der Ausstellung «50 Jahre abstrakte Kunst» in der Galerie Creuze (anlässlich des Erscheinens von Michel Seuphors «Dictionnaire de l'Art Abstrait»).

Bild «Hommage à Brancusi» wird in Réalités Nouvelles ausgestellt.

Organisation der Ausstellung «Pioniere der abstrakten Kunst in Polen» in der Galerie Denise René, mit Werken von Berlewi aus den Jahren 1923/24, Malewicz, Kobro, Strzemiński, Stazewski.

1960 Teilnahme an der Ausstellung «50 Jahre konkrete Kunst» im Helmhaus, Zürich. Gründung von «Les Archives de l'Art Abstrait et de l'Avant-garde Internationale».

Parallel zu seinem Hauptberuf als Maler und Grafiker widmet sich Berlewi seit 40 Jahren der Kunstkritik. Zahlreiche Artikel und Essays über alte und moderne Kunst erschienen in mehreren Sprachen. Mitglied des «Syndicat de la Presse Artistique».

Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre  
in Polen  
Functional Design of the Twenties  
in Poland  
Le Graphisme Fonctionnel Polonais  
des Années Vingt

Henryk Berlewi, Biographical Notes

1894 Born in Warsaw.  
1904-09 On the advice of Prof. Stabrowski became a pupil at the Warsaw art school, attending the grammar school at the same time.  
1909-11 Studied painting at the Antwerp Académie des Beaux-Arts (Prof. De Vriendt). Showed predilection for schematic design and compositions based on the planes of objects. Influenced by Dürer, Holbein and above all Leonardo.  
1911-12 Ecole des Beaux-Arts, Paris (studied lithography under Prof. Maurou). Interested in experimental Cubist work, especially that of Picasso and Braque.  
1913 Returned to Warsaw. Exhibited regularly in "Zacheta". During and after the first world war in touch with current movements, Dadaism, Expressionism, Cubism and Futurism. Main inclination towards Italian Futurism. Later friendship with Marinetti whom he admired fervently.  
1921 Met Lissitzky and came into contact with Suprematism through Malewicz, a friend of Lissitzky, and with "Proun", a kind of three dimensional Suprematism invented by Lissitzky. Berlewi's preoccupation with Jewish graphic art on the one hand and with the revival of the folklore of the large Jewish populations in the Ukraine and in Poland on the other (posters for the first performance of "Dibbouk" 1920, "The Jewish Wedding" 1921, "Romantic Portrait" 1921, etc., inspired by the mysticism of Chassidim) led to a close friendship with Lissitzky, his elder by 4 years.  
1922-23 Berlin. Worked out the theory of Mechano-Faktur, the creation of a universal method for painting and graphic design.  
1922 First picture composed according to the principles of Mechano-Faktur. Exhibited with the November group in the "Grosse Berliner Kunstausstellung". Met Pougny, Charchoune, Marc Chagall, Lazar Segal, Arthur Segal, Rudolf Belling, Moritz Melzer, Hilbersheimer, Herwart Walden, Georg Grosz, Moholy Nagy, Otto Freundlich. Closely connected with the group represented by the periodical "G" (Gestaltung, Design) with Hans Richter, Werner Graeff, Sacha Stone, Mies van der Rohe. Friendship with Viking Eggeling, to whom Berlewi dedicated an essay in Yiddish in the periodical "Albatros". Took part in an international congress for progressive art in Düsseldorf. Met Van Doesburg and Raoul Hausmann.  
1923 Returned in the autumn to Warsaw. Formed an avantgarde group together with Szczuka, Zarnower, Stazewski and Strzeminski which was later known as "Blok". Beginning of March 1924 Publication of the treatise in Polish on Mechano-Faktur with a foreword by Aleksander Wat.  
14-25 March 1924 First exhibition devoted entirely to Mechano-Faktur, held in the saloon of an "Austro-Daimler". (First exhibition of abstract-constructivist art in Poland.) Establishment of the office for mechanised advertising, "Reklama-Mechano" with Wat and Bruz as collaborators. The first advertising stands set up with the help of the architect Szymon Syrkus. Exhibition in the gallery of "Der Sturm", Berlin. Translation of the Mechano-Faktur treatise published in the periodical "Der Sturm".  
1926 Experimental work interrupted by interest in perspective.  
March 1927 Met Kazimierz Malewicz. (Malewicz lectured at the Polish art centre on March 25th on "Trends in Contemporary Art".)  
1928 Moved to Paris.  
1928-38 Many journeys to Belgium, painted several portraits.  
1937 Publication of the album "Portraits and Masks" with a foreword by Jules Destrée, published by "De Sikkel", Antwerp.

All artistic activities suspended during the second world war.  
1947-56 Worked out the theory of the re-integration of the object.  
1950 Exhibition of figurative pictures at the Galerie Petrides, Paris (still lifes with symbolic meaning, emphasis on construction and conspicuously painterly "valeurs").  
1957 Return to abstract art after an interval of 31 years. Resumed research on Mechano-Faktur.  
In May and June took part in the exhibition "50 years of abstract art" at the Galerie Creuze (on the occasion of the publication of Michel Seuphor's "Dictionnaire de l'Art Abstrait").  
The picture "Hommage à Brancusi" was exhibited in Réalités Nouvelles.  
Organised the exhibition "Pioneers of Abstract Art in Poland" at the Galerie Denise René with works by Berlewi dating from 1923-24, Malevitch, Kobro, Strzeminski, Stazewski.  
1960 Took part in the exhibition "50 Years of Concrete Art" in the Helmhaus, Zurich. Establishment of "Les Archives de l'Art Abstrait et de l'Avant-garde Internationale". Berlewi is first and foremost a painter and a graphic designer but for 40 years he has also devoted himself to art criticism. His numerous articles on the old and modern masters have appeared in several languages. Member of the "Syndicat de la Presse Artistique".

Biographie de Henryk Berlewi

1894 Né à Varsovie.  
1904-09 Sur le conseil du prof. Stabrowski, suit l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie, tout en étant élève du lycée.  
1909-11 Etude de la peinture à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers (prof. De Vriendt). Tendance à la schématisation et à la construction de la surface des objets. Maîtres spirituels: Dürer, Holbein et, surtout, Léonard de Vinci.  
1911-12 Ecole des Beaux-Arts, Paris (étude de la technique de la lithographie auprès du prof. Maurou). S'intéresse aux expériences cubistes, surtout à Picasso et Braque.  
1913 Retour à Varsovie. Expose régulièrement à la "Zacheta". Pendant et après la première Guerre mondiale, entre spirituellement en contact avec le dadaïsme, l'expressionnisme, le cubisme et le futurisme. Berlewi se sentit surtout attiré vers le futurisme italien. Plus tard il se lia d'amitié avec Marinetti, dont il était un fervent admirateur.  
1921 Fait la connaissance d'El Lissitzky. Entre en contact avec le suprématisme de Malevitch (ami de Lissitzky) et avec le "Proun", sorte de suprématisme tridimensionnel créé par Lissitzky. Un commun intérêt pour l'art graphique juif et la revivication du folklore de la nombreuse population juive de l'Ukraine et de la Pologne (Affiches pour la première de "Dibbouk", 1920, les "Noces juives", 1921, le "Portrait romantique", 1921, inspirées du mysticisme des "chassidim"), engendra une étroite amitié avec Lissitzky, de quatre ans plus âgé.  
1922-23 Berlin. Elaboration de la théorie de la "mécanofacture", équivalant à la création d'un système universel pour la peinture et l'art graphique.  
1922 Premier tableau à éléments mécanofacturés. Participation, avec le "Groupe de Novembre", à la "Grande Exposition d'Art de Berlin". Rencontre de Pougny, Charchoune, Marc Chagall, Lazar Segal, Arthur Segal, Rudolf Belling, Moritz Melzer, Hilbersheimer, Herwart Walden, Georg Grosz, Moholy Nagy, Otto Freundlich. Etroits rapports avec le groupe de la revue "G" (Gestaltung), Hans Richter, Werner Graeff, Sacha Stone, Mies van der Rohe. Amitié avec Viking Egge-

ling, à qui Berlewi consacre un article en yiddish dans la revue "Albatros". Participation au Congrès international de l'Art progressiste de Düsseldorf. Fait connaissance de van Doesburg et de Raoul Hausmann.  
1923 En automne, retour à Varsovie. De concert avec Szczuka, Zarnower, Stazewski et Strzeminski, fondation du groupe d'avant-garde appelé plus tard "Blok".  
Début mars 1924 Publication de la brochure polonaise "Mechano-Faktura", préfacée par Aleksander Wat.  
14-25 mars Première exposition individuelle de Mécano-facture au salon automobile "Austro-Daimler" (1re exposition d'art abstracto-constructiviste en Pologne).  
1924 Fondation du bureau de publicité mécanique "Reklama-Mechano", avec la collaboration de Wat et de Bruz. De concert avec l'architecte Szymon Syrkus, construction des premiers stands publicitaires. Exposition à la galerie "Der Sturm", Berlin. Traduction du manifeste sur la mécano-facture pour la revue "Der Sturm".  
1926 Interruption des recherches expérimentales. Travaux de scénographie.  
Mars 1927 Rencontre avec Kazimierz Malewicz (conférence de M. intitulée "Analyse des tendances actuelles dans l'art" et prononcée le 25 mars au Club des Artistes Polonais).  
1928 Elit domicile à Paris.  
1928-38 Nombreux voyages en Belgique; nombreux portraits.  
1937 Publication de l'album "Portraits et masques", avec préface de Jules Destrée, éditions "De Sikkel", Anvers.  
Pendant la seconde Guerre mondiale, interruption de toute activité artistique.  
1947-56 Elaboration de la théorie de la ré-intégration de l'objet.  
1950 Exposition de toiles figuratives à la galerie Petrides, Paris (natures mortes à transcendance métaphysique, importance soulignée de la construction et des "valeurs").  
1957 Après une interruption de 31 ans, retour à l'art abstrait. Reprise des recherches sur la mécanofacture.  
En mai-juin, participation à l'exposition "Cinquante ans d'art abstrait" à la galerie Creuze (organisée lors de la publication du "Dictionnaire de l'Art abstrait" de Michel Seuphor).  
La toile "Hommage à Brancusi" est exposée aux Réalités nouvelles.  
Organisation de l'exposition "Pionniers de l'art abstrait en Pologne" à la galerie Denise René et comportant des œuvres de Berlewi réalisées en 1923-24, de Malewicz, Kobro, Strzeminski, Stazewski.  
1960 Participation à l'exposition "Cinquante ans d'Art concret" organisée au Helmhaus, Zurich.  
Fondation de "Les Archives de l'Art abstrait et de l'Avant-garde internationale".  
Parallèlement à son activité principale de peintre et d'artiste graphique, Berlewi se consacre depuis quarante ans à la critique d'art. A publié en diverses langues, sur l'art ancien et moderne, de nombreux articles et essais. Membre du Syndicat de la Presse artistique.

Alle hier reproduzierten Dokumente stammen aus den persönlichen Archiven von Henryk Berlewi. Sie sind Bestandteile der "Archives de l'Art Abstrait et de l'Avant-garde Internationale, Paris".  
Die Reproduktionsrechte sind in den Händen des Autors und der Redaktion "Neue Grafik".

All the documents reproduced here belong to Henryk Berlewi. They form part of the "Archives de l'Art Abstrait et de l'Avant-garde Internationale, Paris".  
All reproduction rights are owned by the author and the editors of New Graphic Design.

Tous les documents reproduits ici proviennent des archives personnelles de Henryk Berlewi. Elles sont incluses aux "Archives de l'Art Abstrait et de l'Avant-garde Internationale, Paris".  
Tous les droits de reproductions et d'adaptations sont réservés à l'auteur et à la rédaction "Graphisme actuel".

