

KONSTRUKTYWIZM w POLSCE 1923-1936

Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy

kwiecień
1978



**KONSTRUKTYWIZM
W POLSCE
1923-1936
ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi**



Redakcja katalogu i opracowanie wystawy: Janusz Zagrodzki
Współpraca: Joanna Bojarska, Janusz Głowacki
Projekt plakatu i okładki: Wiesław Karolak
Układ graficzny katalogu: Andrzej Budnik, Kazimierz Julga
Projekt ekspozycji: Janina Sawicka-Julga, Janusz Zagrodzki

KONSTRUKCYJNYM
MBOFSCF
1053-1030
se spiorow Museum wiodis es



K 7427

c
P
r
n
je
la
o
to
r
w
d
k
t
a
r
tu
cz
sz
K
wi
ut
na
ka
z
ret
ma
wa
dyc
wy
sta
ryc
S
sytr
czn
bie
do
—
sytu

KONSTRUKTYWIZM W POLSCE*

W szeroko zakrojonej rekapitulacji, dotyczącej tradycji artystycznej ostatniego 50-lecia, podejmowanej obecnie systematycznie przez różne muzea i ośrodki naukowe, wystawa obecna ma zadanie przedstawić stosunkowo mało jeszcze znany rozdział tej tradycji — działalność awangardy artystycznej w Polsce w okresie między pierwszą i drugą wojną światową. Polscy artyści owego okresu, ci, których dorobek stanowi przedmiot nimejszej wystawy, a także inni, jak choćby malarz, dramaturg i filozof, Stanisław Ignacy Witkiewicz — stworzyli wartości w dziedzinie twórczości i teorii, bez których obraz życia artystycznego Europy XX wieku byłby niepełny.

Ślady działań artystycznych, które prezentujemy na wystawie nie w pełni ukazują ówczesny dorobek poszczególnych artystów, a w szczególności Mieczysława Szczuki, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego. Niemal całkowite zniszczenie ich obrazów, projektów, rzeźb, utworów graficznych w czasie wojny zmusza nas do tym uważniejszego zatrzymania się nad każdą reprodukcją i wzmianką pochodzącymi z tamtych czasów. Aby dowieść kontekstu teoretycznego, aby przedstawić gorącą atmosferę manifestów, aby zaprezentować np. podejmowane doświadczenia w dziedzinie programów dydaktycznych — zamieszczamy w katalogu wybór tekstów teoretycznych artystów oraz zestaw historycznych materiałów ikonograficznych.

Specyficzna, trudna i ciekawa, porywająca sytuacja polskiej awangardy konstruktywistycznej — przyjmujemy ten termin, zdając sobie sprawę z niepełnej jego przystawalności do wszystkich działań wówczas podejmowanych — wynikała z wielu rozmaitych przyczyn. Na sytuację tę składało się między innymi bez-

pośrednie poprzedzenie pierwszych wystąpień konstruktywistów (1922—1923) przez aktywne w latach 1917—1923 środowisko poetów, które nazywało siebie futurystami oraz artystów, którzy przyjęli nazwę „formistów”. Manifesty nowatorskiej sztuki, świadomej zaistnienia futuryzmu, kubizmu i antysztuki Duchampa (Witkiewicz), kontrowersje wokół nieuniknionych kulturalnych przeobrażeń, wynikłych z urbanizacji życia i domniemanego zagrożenia sztuki w jej podstawowym bycie — ożywiającej futurystów i formistów polskich, wydawały się wszakże konstruktywistom dość przedawnione i bezprzedmiotowe, a lansowane przez tamtych prognozy — zweryfikowane już przez przyspieszony bieg historii. Strzebiński, Stażewski, Kobro czy Berlewi startowali niejako bez obciążenia, z pozycji świadomie zdeklarowanych i faktycznie nowatorskich, polemicznych wobec poprzedników.

Sytuację tego środowiska uwarunkowała w dużej mierze świadomość rewolucyjnego charakteru ich wystąpienia, oparcie się wyłącznie na własnych siłach, podjęcie inicjatywy w środowisku obojętnym, więcej — nieprzygotowanym i nieprzychylnym wobec nowatorskich poczynań, co zresztą w Europie nie było wówczas niczym wyjątkowym, żeby przypomnieć choćby osamotnienie „Cercle et Carré” we Francji. W nieco odmiennej sytuacji niż malarze czy rzeźbiarze znaleźli się architekci związani z tym ruchem, którzy doczekali się, szczególnie w latach trzydziestych, wielu interesujących realizacji urbanistycznych i architektonicznych oraz wywalczyli sobie znaczną pozycję w międzynarodowej opinii architektonicznej.

A jednak, mimo niesprzyjających warunków polska grupa „a.r.” (artystów rewolucyjnych), której sama nazwa rzucała już na nią odium, potrafiła w tamtej epoce zyskać tak poważny

autorytet, że jej właśnie zawierono, gdy podjęła akcję organizacyjną na rzecz powstania muzealnej kolekcji współczesnej abstrakcyjnej sztuki europejskiej w Łodzi, kolekcji, która jest modelowym pomnikiem zrozumienia i bezinteresownego współdziałania artystów polskich i zagranicznych oraz postępowych, socjalistycznych w owym czasie władz robotniczego miasta.

Wiele z zamierzeń polskiego ruchu artystycznego, skupionego wokół Strzemińskiego, Szczuki, Stażewskiego, Hillera, Kobro nie mogło być wcielonych w życie. Poza pewnymi sformułowaniami np. Strzemińskiego interpretującego raz po raz architekturę raczej jako koncepcję kształtowania życia współczesnego, niż jako konkretny program budowy, oraz poza Stażewskim, który powstrzymywał się od omawiania celów sztuki utylitarnej — znaczna liczba wypowiedzi programowych dotyczyła dziedzin, których przeznaczeniem było wcielenie w życie w wielkiej skali, w wielkiej liczbie wysiłkiem wyspecjalizowanych ekip: urbanistyki, architektury, meblarstwa, typografii, a ponadto np. propagandy wizualnej, filmu i teatru. W każdej z tych dziedzin powstały wprawdzie dzieła wybitne, zrealizowane, jak choćby np. układy książek i czasopism Strzemińskiego, Szczuki, Podsadeckiego, dekoracje teatralne Hillera, filmy Themersona i Kurka ale były to dzieła rozproszone nie mające charakteru akcji ciągłych, powszechnie angażujących, jak tego pragnęli autorzy.

Odniesienia międzynarodowe tego środowiska miały swą własną specyfikę. Koncepcje takie, jak mechanofaktura Berlewiego, heliografia Hillera, fotomontaż Szczuki, typografia i nowe liternictwo Strzemińskiego, a nade wszystko koncepcja „unizmu” Strzemińskiego i „kompozycji przestrzeni” Kobro, a w dziedzinie poezji — program „konstruktywistyczny” Peipera, stanowią oryginalny wkład do sztuki światowej, wyznaczający zarazem swoiste oblicze awangardy w naszym kraju. Unizm jest integralnym, generalizującym, bo rzutowanym na dzieje sztuki najnowszej w kontekście nawet pryncypiów sztuki traktowanej ontologicznie) — systemem myślowym, którego spójność jest godna podkreślenia i którego egzemplifikacja w obrazach unistycznych jest pasjonująca.

Teoria unizmu uderza nas dziś jeszcze jedną istotną właściwością. Jest nią przyjęta przez Strzemińskiego zasada operowania dwoma modelowymi pojęciami, które leżą u podstaw przyjętego przezeń systemu binarnego, jak bryśmy dziś powiedzieli. Można by rzec, że przeciwieństwo barok — unizm ma swój rodowód w teorii sztuki Woelfflina, ale przecież wiemy, że wiek XX stworzył niejedną taką oryginalną i nowatorską modelową antynomię, czy to w dziedzinie nauk ścisłych, filozofii czy teorii sztuki. Problem ten podnosi między innymi Michel Seuphor w swej znakomitej książce „Le style et le cri”, określając już w samym tytule choć w innym kontekście, działanie dwóch żywiołów powołujących sztukę do istnienia. Problem ten w podobnej do Strzemińskiego tonacji normatywnej pojawia się w programie artystycznym Ad Reinhardta. Warto pomyśleć też, że np. Robert Morris na swój użytek posługuje się

antynomią między „arbitrary” i „non-arbitrary”.

Myślenie podług systemów binarnych — aczkolwiek w programie unizmu Strzemińskiego wyraźnie normalizujące, absolutyzujące — nie musi oznaczać sztywnej doktryny. Sam Strzemiński był — poza autorstwem unizmu — propagatorem także i innych zasad kształtowania, dynamicznego stylu w typografii, „inżynierskiego” traktowania urbanistyki, szkolnictwa artystycznego przygotowującego do wykonywania przez młodzież zawodów uwzględniających nowoczesne technologie i nowoczesne zamówienie społeczne. Co więcej, w późnych swych latach propagował w malarstwie biologizm, odnosząc się do reakcji oka na bodźce świetlne. Wydaje się, że i dziś np. twórcy „minimal art” równie szeroko pojmują swoje interwencje w rzeczywistości otoczenie — począwszy od eksperymentów teatralnych po kształtowanie krajobrazu. Wszystko to nie są przejawy ustępstw czy luk w założonym programie, lecz objaw dopuszczenia myśli, że poza neutralnością jednostajnej płaszczyzny obrazu unistycznego, czy neutralnością zawartą w ogólnej koncepcji „minimal art” pozostają strefy domagające się świadomego, przemyślanego działania tego samego artysty, na zasadzie jak gdyby koniecznego dopełnienia.

Zbieżność czy nawet genetyczna zależność, a ponadto w pewnych wypadkach polemiki polskich artystów z pionierami sztuki awangardowej (postawa Szczuki wobec Tatłina, Strzemińskiego wobec Tatłina i Malewicza, Stażewskiego wobec kontrowersji Mondrian-van Doesburg, stosunek programu dydaktycznego Strzemińskiego wobec Bauhausu, twórczość architektów z grupy „Praesens” wobec Le Corbusiera itp.) — splatają polską awangardę z pancrną sztuką europejskiej w sposób logiczny i organiczny. Jest to zrozumiałe w sytuacji osobowych więzów, które łączyły jednych artystów polskich bardziej z rewolucyjną awangardą radziecką, a innych z awangardą berlińską oraz paryską. Szczególnie interesujący jest tu przykład teorii unizmu Strzemińskiego, stanowiący z jednej strony swego rodzaju konsekwencję, a z drugiej całkowite przeciwstawienie programu suprematyzmu Malewicza. Innym przykładem jest niezwykle oryginalna twórczość Katarzyny Kobro, której doświadczenia matematyczne w zastosowaniu do organizacji przestrzeni nie mają równych sobie odpowiedników.

Dałoby się ponadto wskazać na zbieżności niejako antycypowane: tak dziś rozumiemy na przykład deklaracje Szczuki o stosunku sztuki do zespołu zjawisk, które dziś nazywamy „mass media” — malarstwo sztalugowe winno ustąpić pola nowym gatunkom sztuki przeznaczonej nie tyle do reprodukcji o działaniu wtórnym, dydaktycznym, co do bezpośredniego, masowego nakładu samego dzieła, co dziś urzeczywistniło się w formie multipli. Pobrzmiewa tu wyraźnie nuta znana z późniejszej o lat kilka teorii Waltera Benjamina z jego stwierdzeniem, że sztuka dzisiejszej doby będzie musiała rozliczyć się z „aurą” towarzyszącą dziełom unikalnym i wziąć pod uwagę warunki mechanicznej reprodukcji, która sekularyzuje obcowanie mas z dziełami artystów. W tym kontek-

ście Szczuka, zmarły w 1927 roku w wieku 29 lat, jawi się jako nie tylko propagator „piękna użytecznego”, i głosiciel sztuki przydatnej społecznie, ale i człowiek zainteresowany konsekwencjami przyszłego rozwoju sztuki, wynikającymi ze wzrastającej roli środków przekazu.

Pomimo historycznego charakteru wystawy przemawia ona głosem aktualnym. Program artystyczny uczestników awangardy pobudza do przemyśleń nad problemami, które nie tracą na aktualności, są bowiem stale otwarte. Podejmowane są one wciąż na nowo w zmieniających się okolicznościach, które wyznacza postęp kultury materialnej i dojrzewanie coraz to nowych koncepcji w dziedzinie kultury humanistycznej.

Przykładów dostarczają artyści, kształtujący krajobraz naszego życia: założenia wielkich przestrzeni urbanistycznych, otoczenie wizualne systemów komunikacyjnych, propagandę reklamową i typografię, aż po scenografię widowisk masowych czy programów telewizyjnych. Jeśli w tych kategoriach rozpatrujemy osiągnięcia i zamierzenia tamtych polskich artystów — często niestety, nie zrealizowane ze względu na ich pionierski charakter i ówczesne okoliczności — oraz dokonania dzisiejsze, dostrzegamy pewną ważną wspólną cechę: aktywny stosunek do świata, dążenie do konstruktywnej zmiany rzeczywistości, będące przejawem poczucia odpowiedzialności za dzień dzisiejszy i jutrzejszy.

Ten rodzaj twórczości aktywnej, zaangażowanej dałoby się zdefiniować tym wyraźniej, jeśli by ją przeciwstawić pasywnemu tworzeniu wartości tylko estetycznych, które — w swoim rodzaju też godne szacunku — poprzestają na odzwierciedlaniu refleksu świata.

Kształtujący, czynny, konstruktywny typ umysłowości, który charakteryzował uczestników polskiej awangardy, usprawiedliwia, jak sądzę, objęcie tych, których na wystawie niniejszej prezentujemy — wspólnym mianem konstruktywistów. Ich oryginalne koncepcje wykraczają nieraz poza ortodoksyjne ograniczone pojęcie historyczne tego terminu, ale to rozszerzenie zakresu słowa pozwoliło nam uwypuklić tym bardziej moralny, głęboki sens słowa „konstruować”. Konstruować — oznacza tu proces formujący pozytywne, zaangażowane wartości w poezji, w malarstwie, w sztuce pojętej jako laboratorium i w sztuce dającej początek nowym wyobrażeniom i nowym postulatom. Konstruować coś, czego nie było, czy to w sferze duchowej, czy w zakresie przedmiotów, coś, co jest otwarte i otwartej postawy się domaga.

RYSZARD STANISŁAWSKI

*) Wstęp do katalogu wystawy „Constructivism in Poland 1923—1936”, 1973.

KONSTRUKTYWIZM POLSKI

TEKSTY WYBRANE

MIECZYSLAW SZCZUKA

Ruch artystyczny w Polsce

(„Pismo, Międzynarodni moderni letak, 1921 nr 4)

1. Zasadniczą cechą sztuki polskiej jest uczuciowość, nadmiernie rozwinięta kosztem zagadnień czysto formalnych.
2. W Polsce przedwojennej sztuka była jedyną ostoją ducha narodowego. Artysty dawali zjawy dawno minionej przeszłości: z upadków i triumfów robili „ludowość” — „swojskość” — podtrzymując poczucie narodowe w społeczeństwie pozbawionym samodzielniego bytu państwowego.
3. Wielkie odkrycia impresjonistów znaleźli swój chwilowy odgłos i w Polsce, lecz szybko uległy modyfikacji: albo wyrodziły się w naturalizm, albo powierzchownie przyjęte przeobraziły się w poszukiwanie nastrojów i sentymentu polskiego krajobrazu. Dopiero ostatnie lata przedwojenne i okres samodzielnego bytu państwowego przyniosły zmiany zasadnicze.

Jednocześnie w dwóch centrach kulturalnych Polski, w Krakowie i w Warszawie powstają grupy modernistów objęte później wspólnym imieniem „Formiści”. Formiści krakowscy skrajniejsi hołdują futuro-ekspresjonizmowi (Czyżewski, Chwistek i inni), warszawscy zatrzymują się na kubo-ekspresjonizmie (Witkowski i inni). Do roku 1920 formiści rozwijają żywą działalność: wydawnictwa, odczyty, wystawy itd. sypią się jedno po drugim, nieomal gorączkowo. Społeczeństwo reaguje na to rozmaicie: wrogo, obojętnie, nieraz przychylnie, lecz powoli hasła modernistów wsiąkają między szersze masy, popularyzują się.

Od roku 1921 ruch słabnie. Przychodzą nowe prądy, powrót do koloryzmu. Formiści

tracą wpływy i zajęte placówki. Zaczyna się masowa dezercja.

Jedni nie mogąc znieść nieprzychylniej atmosfery wyjeżdżają za granicę. (Niestety, udziałem polskich artystów jest to, że rozwój swój i uznanie zawdzięczają zagranicy. W Polsce miejsca dla nich nie ma. Tak stało się i obecnie z całym szeregiem wielkich artystów cieszących się w Europie sławą i wpływami — K. Malewicz: powrotowi jego do kraju sprzeciwił się departament sztuki i kultury). Reszta rozplywa się wraz z wyznawcami klasycyzmu, cezanimu i umiarkowanego neo-impresjonizmu w stowarzyszeniu „Rytm”. Po roku 1922 obrazy i rzeźby formistów należą do rzadkich okazów na wystawach warszawskich. „Rytm”, przygodne zbiorowisko różnokierunkowe nadaje ton w stolicy swoimi wystąpieniami (jedynie silne indywidualności: rzeźbiarz — klasyk prof. E. Wittig i malarz formista K. Witkowski).

Ruch formistyczny mimo swych braków i wad dał społeczeństwu dużo nowego: om pierwsi otwierali oczy publiczności na problemy formalne w sztuce.

Grzechem ich było: brak głębszego zainteresowania się budową, brak porządku, umiarkowanie, brak zdecydowanego programu i nadmierna uczuciowość (było to właściwie mniej lub więcej skrajni ekspresjonismi).

BLOK jest czasopismem awangardy polskiej w Warszawie. Program BLOKU był zupełną nowością dla społeczeństwa polskiego i był wręcz czymś odmiennym od tego, co publiczność nauczyła się sądzić o sztuce. BLOK rzucił hasła: świadoma silna wola i metodyczna, myślowa, kolektywna praca.

W programie na pierwszym miejscu postawiono: nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych.

Opowiedzieliśmy się za skrajną lewicą społeczną. Już za czasów wystąpień formistów członkowie BLOKU stali wobec nich w ostrej opozycji, zarzucając im umiarkowanie.

Ścisłjsza jednak organizacja zawiązała się dopiero w roku 1923 dzięki inicjatywie Teresy Żarnowerówny i Mieczysława Szczuki. Do nich przyłączają się W. Strzeмиński, H. Stażewski i inni.

Organizuje się wystawy... T. Żarnowerówna podaje projekt pisma i zakreśla jego plan. Przystępuje się do jego wykonania. Dziś już są widoczne rezultaty pracy młodej awangardy polskiej.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

„To co się prawnie nazywa Nową Sztuką...”
(„Blok”, 1924 nr 2)

1. To co się prawnie nazywa Nową Sztuką dąży do doskonałości formy plastycznej.
2. Do analizy dziedziny plastyki nie możemy stosować uniwersalnej metody badań, zacierającej różnicę istniejącą pomiędzy plastyką a innymi dziedzinami
3. Doskonałość dzieła sztuki musi być samą treścią — nie odbitką i opowiadaniem o innej treści, przeżytej gdzie indziej i następnie znajdującej swój ślad i odzwierciedlenie w postaci dzieła sztuki. N. B. Dzieło sztuki plastycznej nie powinno być również opowiadaniem o treści dnia dzisiejszego. Niech miarą teraźniejszości jego będzie miara doskonałości, możliwa do osiągnięcia dopiero dziś.
4. Sztuka klasyczna osiągnęła pewien poziom doskonałości. Rozwojowi dalszemu stały na przeszkodzie: zapędy literackie, zasada symetrii i tzw. „szlachetna okrągłość” kształtów.
5. Dzieło sztuki musi być „budowane według swoich własnych praw. Nie może być wzorem, ani doskonałością fotografii, ani próbką wyrobów industrialnych, ani jakakolwiek bądź rzecz inna.
6. Dzieło sztuki plastycznej nie wyraża nic. Dzieło sztuki nie jest znakiem czegokolwiek. Ono jest (istnieje) samo przez się.
7. Dzieło sztuki plastycznej jest organicznością zjawiska przestrzennego.
8. Dynamizm jest akcją czaso-przestrzenną, a więc nie należy do sztuki plastycznej.
9. Dzień dzisiejszy przekroczył kierunki sztuki tzw. nowej: kubizm, futurizm, supermatyzm, ugruntowane na pierwiastku dynamicznym.
10. Kubizm, wychodząc z jednolitego systemu kontrastów, wynalazł — wprowadził różnicę fakturowania i różnicę kształtów.

11. Dawniej chciano osiągnąć organiczność dzieła sztuki przez naśladowanie hiero-matematyki Pitagorasa (w zdobnictwie — zasada symetrii, trójkąt Leonarda da Vinci, przekątna Tintoretta). To się nie dało zrobić. Praw sztuki nie da się pogodzić z prawami przyrody. Albo logika sztuki, albo logika przedmiotu. Również bezwzględne schematy Pitagorasa, nie wynikające z istoty sztuki, lecz w sposób gwałtowny wtłoczone w nią — zbankrutowały już od czasów fresków Rafaela. Od tego czasu datujemy początek zgonu zasad symetrii.
12. Wyprowadzając dzieło sztuki z obrazu techniki obecnej, artysta jest nieco bliższy swego celu, gdyż jedno, jak i drugie jest tworem rąk ludzkich. Lecz tu winien stary pogląd literacko-naturalistyczny („obraz opowiada”, „obraz wyraża”, „obraz odtwarza”) — tymczasem, gdy obraz nic nie opowiada, nic nie wyraża, nic nie odtwarza — on jest, istnieje. Zatarło różnicę celu, a więc i systemu budowy. Maszyna jest całością organiczną, mającą na celu doskonałość wytwarzania. Jako całość może być piękna, chociaż do tego nie dąży. Dzieło sztuki zaś jest całością organiczną wzrokową i jako całość może być piękne, chociaż również do tego nie dąży.

MANIFEST PROGRAMOWY GRUPY „BLOK”

„Co to jest konstruktywizm”
(„Blok”, 1924 nr 6—7)

1. Nie poszczególny odłam sztuki (np. obraz lub wiersz), lecz sztuka jako całość.
2. Nie wypowiadanie swych osobistych przeżyć i nastrojów, lecz szukanie praktycznego zastosowania dla popędu twórczego, wypływającego z pierwotnego instynktu sztuki, który przejawia się w każdym wytworze pracy ludzkiej.
3. Budowanie rzeczy z pomocą wszelkich rozporządzalnych środków, stawiając na pierwszym planie praktyczną celowość tej rzeczy. Nie znaczy to, żeby program konstruktywizmu przekreślał i bezinteresowną twórczość w sztuce.
4. System metodycznej, kolektywnej pracy, regulowanej przez świadomą siebie wolę, mający na celu udoskonalanie wyników zbiorowo osiągniętego dorobku pracy i wynalazczość.
5. Mechanizacja środków pracy. Formy wykonane ręcznie dają grafologiczne odchylenia charakterystyczne dla poszczególnych artystów — wykonanie mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy (Blok, Nr 1).
6. Ekonomiczne użycie materiału. Ścisłe tylko tyle materiału, ile go koniecznie potrzeba.

7. Uzależnienie charakteru tworzonej rzeczy od użytego materiału. Konstrukcyjne wartości materiału — charakter występowania powierzchni materiału — barwa materiału — odmiennosc cech powierzchni materiału w zależności od obrobienia — swoiste własności materiału w reakcji na światło etc.

O barwie, jako własnościach materiału w zastosowaniu do budownictwa mówi T.v. Doesburg: „Nowa architektura posługuje się barwą (nie malarstwem), rzuca ją w światło, ukazuje w niej przemiany kształtu i przestrzeni. Bez barwy nie otrzymalibyśmy gry kształtów.

Jedynie za pomocą barwy możemy osiągnąć wyraźną, optyczną równowagę i równowartościowe scalkowanie poszczególnych części w nowym stylu architektonicznym. Barwą szarmonizować całość (w znaczeniu przestrzeni i czasu, a nie dwuwymiarowości) — oto zadanie malarza”.

„W dalszym stadium rozwoju barwa ta da się zastąpić przez przetworzony materiał (zadanie chemii)... Barwa (niechaj zrozumieją to architekci — przeciwnicy barwy) nie jest ozdobą, zdobnictwem — to żywioł, podobnie jak szkło i żelazo, organicznie z architekturą zrośnięty”. („Odnowienie architektury”, Blok, Nr 5).

8. Budowanie rzeczy według jej własnych zasad.

Konstruktywizm nie naśladowuje maszyny, lecz znajduje swój równoważnik w prostocie i logice maszyny.

9. Dyscyplina ładu i porządku.
10. Zagadnienie budowy, a nie zagadnienie formy.

Budowa decyduje o formie. Forma wpływa z budowy.

11. Zużycie zdobyczy techniki dla rozszerzenia zakresu możliwości.

12. Skierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na budownictwo — kino — drukarstwo i tzw. świat mody.

Architekci ze względów estetycznych częstokroć pomijali zagadnienia higieny i wygody — budowniczy konstruktywizmu pojmują je jako problemy pierwszorzędne.

13. Wprowadzenie sztuki w życie na zasadach czynnika współdziałającego w ogólnym rozwoju i współzależnego od zmian zachodzących w innych dziedzinach twórczości ludzkiej, przede wszystkim od techniki.
14. Nierozdzielność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych.

Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu, jako niezmiennego szablonu, oparteo na raz wynalezionych i przyjętych formach — lecz podejmuje zagadnienie budowy, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom pod wpływem coraz to nowych i coraz bardziej skomplikowanych wymogów jakie narzuca ogólny rozwój.

K. KOBRO, W. STRZEMIŃSKI

„Nowa architektura”

(Komunikat grupy „a. r.” nr 2, 1932)

— Wskutek standaryzacji przemysł może wytwarzać masowo, tanio i dobrze. Stąd zwycięstwo standaryzacji, jako logiki przemysłu.

— Dlatego zdawalioby się, że najprostszym wyjściem jest pewien zespół kształtów (fragment architektoniczny, mebel) powtarzać n razy. Tak też robi większość architektów.

— Ten prymitywizm rozwiązania kwestii standaryzacji w architekturze wywodzi się z epoki i myśli futurystycznej z jej biernym poddaniem się maszynie i jej kultem dynamizmu. Dla zdynamizowania swych obrazów futuryści często stosowali wielokrotne powtarzanie jakiegokolwiek fragmentu formy.

— Skostnienia formy, jej bezkrytyczne nałogi często przeżywają swą epokę i, jako anachronizmy, dostają się do następnej. Stąd pochodzą przeżytki formy futurystycznej, istniejące w architekturze nowoczesnej.

— Główną zasadą organizacyjną w architekturze nowoczesnej była dotychczas zasada funkcjonalizmu, polegająca na selekcji funkcji życiowych i takiemu rozmieszczeniu odpowiadających im części architektury, by przejście od funkcji poprzedniej do życiowo następnej — było najkrótsze.

— Ta metoda nie obejmowała jednak całości kształtu stosunków człowieka wobec architektury, sprowadzając je do biernego pełnienia samych tylko funkcji. Obok biernego poddawania się funkcji istnieje moment czynny przejścia od poprzedniej do następnej, moment ruchu w przestrzeni.

— Ten jednolity rytm ruchów powinien być związany z wymiarami człowieka, jako podstawowego czynnika architektury. Jednym z takich szeregów wymiarów może być:

2,80	1,05
1,75	0,66
1,09	0,41
0,68	0,26
0,42	

wychodząc z wzrostu 1,75 m i wysokości w pasie 1,09 m. Ten szereg określony jest stosunkiem wielkości poprzedniej do następnej $n = \frac{8}{5}$

— Ponieważ każdy kształt w tym rytmie czasoprzestrzennym przeznaczony jest do przyspieszania lub do zatrzymywania człowieka (w miejscu spełniania funkcji), i ponieważ każda funkcja życiowa wymaga innej intensywności, nie może być mowy o mebli jednostajnym niezależnie od jego miejsca. Każda część architektury powinna być skomponowana zgodnie z wymaganiami, jakie w danym miejscu stawia rytm organizowanych ruchów.

KRONIKA KONSTRUKTYWIZMU

1913 — III Wystawa Niezależnych w Krakowie. Biorą w niej udział przyszu Formiści, m. in. T. Czyżewski, A. Pronaszko, Z. Pronaszko

- Pierwsze reliefy W. Tatlina.
- K. Malewicz tworzy oprawę sceniczną opery „Zwycięstwo nad słońcem”, wystawionej w Petersburgu.
- M. Duchamp pracuje nad przygotowaniem kompozycji „Wielka szyba”.
- Bocioni wystawia w Paryżu rzeźby iutury-styczne.

1915 — T. Czyżewski i bracia Pronaszko — kontynuują swoje doświadczenia kubistyczne.

- W. Tatlin wystawia w Petersburgu swoje reliefy a K. Malewicz „Czarny kwadrat na białym tle”.

1916 — Z. Pronaszko tworzy rzeźby formistyczne, T. Czyżewski obrazy wielopłaszczyznowe.

- Aktywna działalność dadaistyczna J. Arpa i T. Tzary w Zurychu.

1917 — I Wystawa Ekspresjonistów Polskich w Krakowie. Biorą w niej udział m. in. T. Czyżewski, A. i Z. Pronaszko, L. Chwistek, J. Hrynkowski, T. Niesiołowski.

- W Holandii powstaje grupa „De Stijl”. Należą do niej m. in. T. van Doesburg, V. Hulszar, P. Mondrian, G. Vantongerloo.
- Pierwsze konstrukcje przestrzenne A. Rodcenki w Moskwie.

1918 — I wystawa grupy „Bunt” w Poznaniu. Biorą w niej udział m. in. S. Kubicki, S. Szmał, A. Zamojski.
— II Wystawa Ekspresjonistów Polskich w Krakowie, którzy przyjmują nazwę „Formiści”. Ukazuje się pierwszy numer czasopisma grupy.

- K. Malewicz wystawia w Moskwie cykl obrazów „Białe na białym”, A. Rodcenko odpowiada serią „Czarne na czarnym”.
- Pierwsza wystawa purystyczna A. Ozenfanta i Le Corbusiera w Paryżu.

- 1919 — St. I. Witkiewicz publikuje „Nowe formy w malarstwie i wynikające z nich nieporozumienia” oraz „Wstęp do teorii czystej formy w teatrze”.
- L. Chwistek maluje swój pierwszy obraz streficzny „Szermierka”.
 - W Weimarze W. Gropius zakłada Bauhaus
 - W. Tatlin pracuje nad projektem pomnika III Międzynarodówki.
 - Na zaproszenie M. Chagalla K. Malewicz rozpoczyna wykłady w witebskich Wolnych Pracowniach.
 - W. Strzemiński uczestniczy w wystąpieniach awangardy radzieckiej. Wystawia w Moskwie i Witebsku.
 - W Witebsku El Lissicki maluje swój pierwszy „Proun”
-
- 1920 — Rozprzestrzenianie się idei formistycznych w Warszawie i Lwowie. W Warszawie wystawa prac M. Szczuki.
- W Witebsku, w kręgu Malewicza, powstaje organizacja UNOVIS (Utwierdzający Nowe w Sztuce)
 - W. Strzemiński i K. Kobro prowadzą w Smoleńsku IZO — studio, filię witebskiego ugrupowania UNOVIS.
 - N. Gabo i A. Pevsner wydają „Manifest realistyczny”.
-
- 1921 — W Zakopanem St. I. Witkiewicz ogłasza jednodniówkę „Papierek lakmusewy”.
- Wystawa M. Szczuki, E. Millera i H. Stażewskiego w Warszawie.
 - L. Chwistek publikuje rozprawę „Wielość rzeczywistości”
 - W Berlinie V. Eggeling tworzy film „Symfonia diagonalna”, a L. Moholy-Nagy konstruuje swoją pierwszą rzeźbę z materiałów gotowych.
-
- 1922 — W. Strzemiński i K. Kobro przyjeżdżają do Polski.
- W Krakowie T. Peiper wydaje czasopismo „Zwrotnica”.
 - Strzemiński publikuje w „Zwrotnicy” artykuł o konstruktywizmie rosyjskim
 - K. Malewicz organizuje w Leningradzie GINCHUK (Państwowy Instytut Kultury Artystycznej).
 - H. Berlewi uczestniczy w Międzynarodowym Kongresie Sztuki Awangardowej w Düsseldorfie, delegatami na kongres są m. in.: El Lissicki i H. Richter.
 - T. van Doesburg wydaje czasopismo „Mecano” związane z „De Stijl”.
-
- 1923 — M. Szczuka na łamach „Zwrotnicy” ogłasza manifest konstruktywizmu.
- Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie, początek wspólnych wystąpień przyszłych członków grupy „Blok”: W. Kajruksztisa, K. Kryńskiego, M. Szczuk, H. Stażewskiego, W. Strzemińskiego, T. Żarnowerówny.
 - W. Majakowski organizuje w Moskwie „Lewicowy Front Sztuki” z udziałem m. in.: S. Eisensteina, A. Ławńskiego, W. Meyerholda, L. Popowej, A. Rodcenki, W. Stiepanowej, D. Wiertowa.
 - Wychodzi czasopismo „LEF”.
 - K. Schwitters wydaje w Hanowerze czasopismo „Merz”, H. Richter i El Lissicki w Berlinie czasopismo „G□”.
 - W berlińskiej galerii „Der Sturm” wystawia M. Szczuka i T. Żarnowerówna.
-
- 1924 — Powstanie grupy „Blok”. Wystawa grupy w salonie samochodowym Laurin-Clement, w której biorą udział: W. Kajruksztis, K. Kobro, K. Kryński, N. Nicz-Borowiakowa, A. Rafałowski, W. Strzemiński, M. Szczuka, T. Żarnowerówna.
- A. Breton publikuje „Manifest surrealizmu”.
 - W Paryżu F. Leger i A. Ozenfant zakładają Académie Leger.
 - P. Mondrian odchodzi od grupy „De Stijl”.

<ul style="list-style-type: none"> — Na łamach czasopisma „Blok” ukazuje się programowy artykuł ugrupowania „Co to jest konstruktywizm”. — H. Berlewi wystawia w salonie samochodowym Austro-Daimler, wydaje teorię „Mechanofaktury”, wraz z literatami S. Bruczem i A. Watem zakłada biuro „Reklama-Mechano”. 	
<p>1925</p> <ul style="list-style-type: none"> — Rozłam w grupie „Blok”, Strzeziński i Szczuka zajmują odrębne stanowiska. — Kobro realizuje pierwszą „Kompozycję przestrzeni”. 	<ul style="list-style-type: none"> — J. Arp i El Lissicki publikują rozprawę „Die Kunstismer” (Izmy w sztuce). — Le Corbusier i A. Ozenfant wydają książkę — „La peinture moderne” teorię puryzmu. — Bauhaus instaluje się w Dessau.
<p>1926</p> <ul style="list-style-type: none"> — Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej w Warszawie. — Powstanie grupy „Praesens” skupiającej artystów i architektów, m. in.: K. Kobro, B. Lachert, H. Stażewski, W. Strzeziński, S. Syrkus, J. Szanajca. — Pierwszy numer czasopisma „Praesens” z artykułem Malewicza „Świat jako bezprzedmiotowość”. — Wystawa grupy „Praesens” w Warszawie. 	<ul style="list-style-type: none"> — T. van Doesburg ogłasza w czasopiśmie „De Stijl” manifest elementaryzmu.
<p>1927</p> <ul style="list-style-type: none"> — Retrospektywna wystawa K. Malewicza w Warszawie w Polskim Klubie Artystycznym. — Strzeziński w miesięczniku „Droga” ogłasza teorię unizmu. — M. Szczuka redaguje pismo „Dźwignia”, publikuje artykuł „Sztuka a rzeczywistość”. — Śmierć M. Szczuki podczas wspinaczki w Tatrach. 	<ul style="list-style-type: none"> — Wystawa K. Malewicza w Berlinie. Bauhaus wydaje jego rozprawę „Die Gegenstandslose Welt” (Świat jako bezprzedmiotowość). — W. Majakowski wydaje czasopismo „Nowy LEF” — Wystawa Międzynarodowej Architektury Nowoczesnej w Moskwie, w której biorą udział S. Syrkus, M. Szczuka. — Wystawa „Machine Age” w Nowym Jorku zorganizowana przy współpracy „Praesensu” z udziałem wielu członków grupy.
<p>1928</p> <ul style="list-style-type: none"> — W bibliotece grupy „Praesens” ukazuje się rozprawa W. Strzezińskiego „Unizm w malarstwie”. — Wystawa „Salon modernistów” w Warszawie — przegląd polskiej awangardy, w którym biorą udział m. in.: H. Berlewi, T. Czyżewski, K. Hiller, K. Kobro, K. Malewicz, H. Stażewski, W. Strzeziński. Wystawa obejmuje architekturę wnętrz, przedmioty użytkowe, malarstwo, rzeźbę i grafikę. 	<ul style="list-style-type: none"> — Powstanie Międzynarodowego Zrzeszenia Nowoczesnej Architektury (CIAM). — Kierownictwo Bauhausu obejmuje H. Meyer. — W. Gropius i L. Moholy-Nagy opuszczają Bauhaus. — Grupa „Praesens” wystawia w Salonie Jeziennym w Paryżu. — Członkowie grupy „Praesens” uczestniczą w oficjalnych wystawach sztuki polskiej w Brukseli, Hadze i Amsterdamie.
<p>1929</p> <ul style="list-style-type: none"> — Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, ostatnie wspólne wystąpienie „Praesensu”. — K. Kobro ogłasza manifest „Rzeźba i bryła”. 	<ul style="list-style-type: none"> — A. Breton wydaje „Drugi manifest surrealizmu”. — W Paryżu wychodzi czasopismo „L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna” pod redakcją J. Brzękowskiego i N. Chodasiewicz-Grabowskiej.

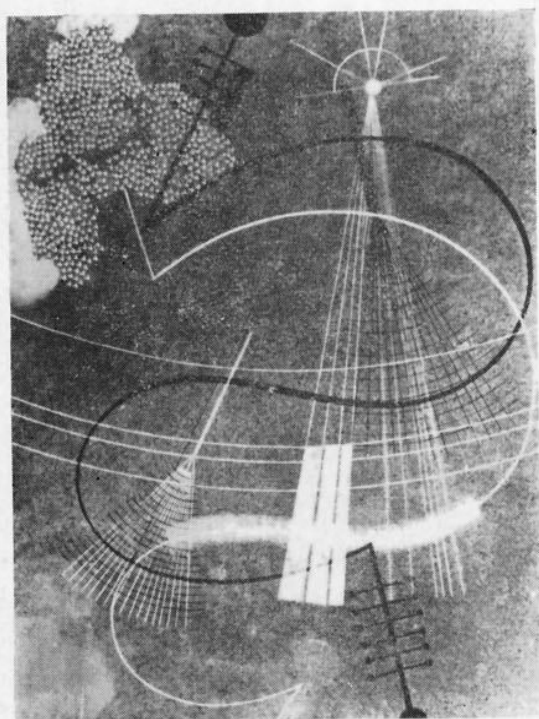
- | | |
|---|--|
| <p>— Z inicjatywy W. Strzemińskiego powstaje grupa „a.r.”. W skład jej weszli plastycy i poeci: J. Brzękowski, K. Kobro, J. Przyboś, H. Stażewski, W. Strzemiński.</p> | <p>— L. Moholy-Nagy publikuje rozprawę „Von Material zu Architektur” (Od Materiału do Architektury). W Berlinie wystawa „Film und Foto”.</p> |
| <p>1930 — W. Strzemiński publikuje „Komunikat grupy »a.r.« nr 1, opracowuje typograficznie tom wierszy J. Przybosia „Z ponad”.</p> <p>— Ukazuje się drugi numer czasopisma „Praesens”.</p> <p>— Grupa „a.r.” tworzy Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej.</p> <p>— K. Kobro i W. Strzemiński osiedlają się w Łodzi.</p> | <p>— M. Seuphor i J. Torres-Garcia tworzą w Paryżu grupę „Cercle et Carre”, w wystawie grupy biorą udział m. in.: J. Arp, W. Baumeister, P. Mondrian, K. Schwitters, H. Stażewski, G. Vantongerloo.</p> <p>— Moholy-Nagy konstruuje „Modulator światła i przestrzeni”.</p> <p>— T. van Doesburg tworzy pojęcie „sztuka konkretna”</p> <p>— H. Stażewski przywozi z Paryża obrazy i rzeźby — dary artystów dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej.</p> |
| <p>1931 — Otwarcie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w łódzkim Muzeum Historii i Sztuki.</p> <p>— K. Kobro i W. Strzemiński wydają rozprawę „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”.</p> <p>— W. Strzemiński organizuje w Łodzi szkołę nowoczesnego drukarstwa.</p> <p>— Międzynarodowa Wystawa Fotografii Modernistycznej w Krakowie z udziałem, m. in.: J. Brzeskiego, L. Moholy-Nagy, K. Podsadeckiego, Man Ray’a i H. Richtera.</p> | <p>— W Paryżu A. Herbin i G. Vantongerloo tworzą międzynarodowe stowarzyszenie „Abstraction-Creation”, wśród członków znajdują się m. in.: J. Arp, N. Gabo, K. Kobro, P. Mondrian, A. Pevsner, K. Schwitters, H. Stażewski, W. Strzemiński.</p> <p>— W Davos umiera T. van Doesburg.</p> |
| <p>1932 — Komunikat grupy „a.r.” nr 2.</p> <p>— W Łodzi „a.r.” przygotowuje wystawę „Drukarnstwo nowoczesne” z udziałem m. in. H. Berlewiego, K. Hillera, L. Moholy-Nagy, K. Podsadeckiego, H. Richtera, K. Schwittersa, H. Stażewskiego, W. Strzemińskiego i J. Tscholda. Wystawiono również prace T. van Doesburga i M. Szczuki. W. Strzemiński laureatem Nagrody Miasta Łodzi.</p> <p>— Powstaje „Grupa Krakowska”.</p> <p>— K. Hiller wystawia w Łodzi kompozycje heliograficzne.</p> | <p>— W nr 1 pisma „Abstraction — Creation” publikują swoje wypowiedzi H. Stażewski i W. Strzemiński.</p> <p>— K. Schwitters wydaje ostatni numer czasopisma „Merz”.</p> |
| <p>1933 — „a.r.” organizuje wystawę Grupy Plastyków Nowoczesnych w Warszawie i Łodzi — nowy przegląd polskiej awangardy, udział biorą m. in.: L. Chwiśtek, T. Czyżewski, K. Hiller, K. Kobro, H. Stażewski, W. Strzemiński.</p> <p>— Ukazuje się czasopismo łódzkiego ZPAP „Forma”.</p> <p>— W. Strzemiński publikuje teorię druku funkcjonalnego.</p> <p>— Pierwsza wystawa „Grupy Krakowskiej” we Lwowie.</p> | <p>— W nr 2 pisma „Abstraction-Creation” publikują swoje wypowiedzi K. Kobro, H. Stażewski, W. Strzemiński.</p> <p>— Zamknięcie Bauhausu.</p> |

- 1934 — W Łodzi ukazuje się praca zbiorowa J. Brzękowskiego, L. Chwistka, P. Smolika, W. Strzemińskiego „O sztuce nowoczesnej”.
- L. Chwistek i W. Strzemiński na łamach „Formy” prowadzą dyskusję na temat funkcji społecznej nowej sztuki.
 - Strzemiński wydaje pracę „Druk funkcjonalny”
 - K. Hiller publikuje artykuł „Helografia jako nowy rodzaj techniki graficznej”.

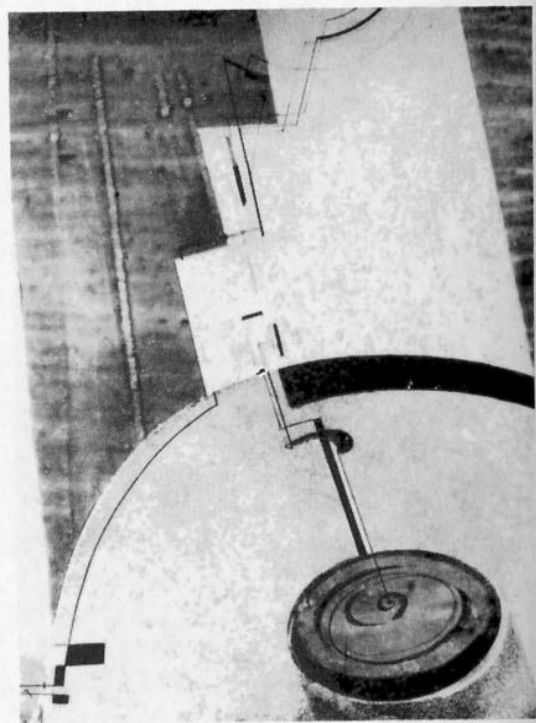
- 1935 — W Krakowie ostatniej wystawie „Grupy Krakowskiej” towarzyszą indywidualne wystawy K. Kobro i W. Strzemińskiego.
- W. Strzemiński drukuje artykuł „Hasło przeciwko stabilizatorom sztuki”.

— K. Malewicz umiera w Leningradzie.

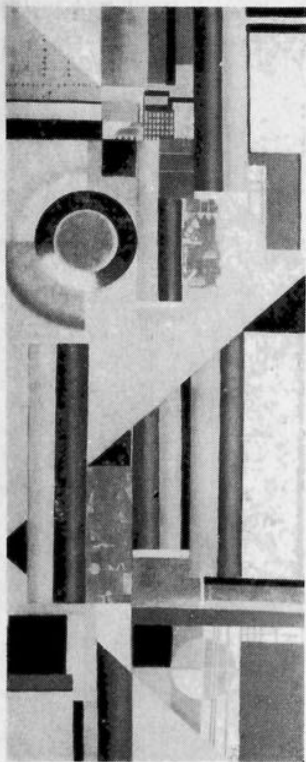
- 1936 — W. Strzemiński przygotowuje album „Kazimierz Malewicz” hommage dla artysty.
- W Łodzi wystawa „Drukarstwo funkcjonalne”.
 - K. Kobro ogłasza w „Formie” artykuł „Funkcjonalizm”.



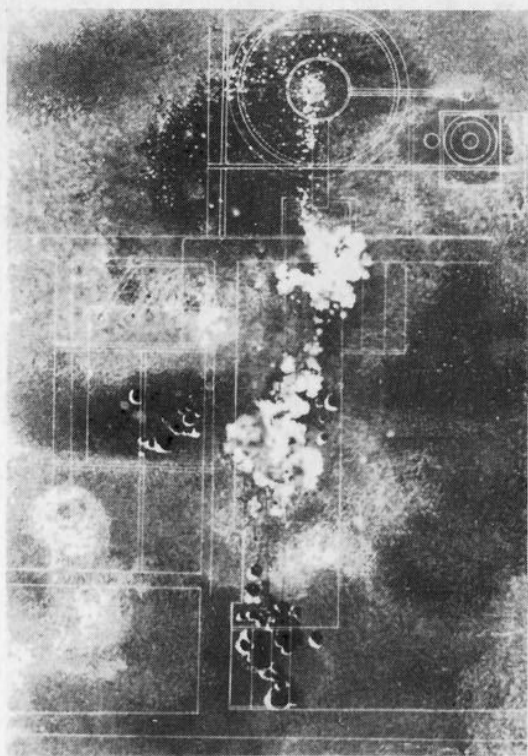
K. Hiller, Kompozycja heliograficzna XI,
ok. 1935, kat. 8



K. Hiller, Kompozycja heliograficzna XIV,
ok. 1937, kat. 11



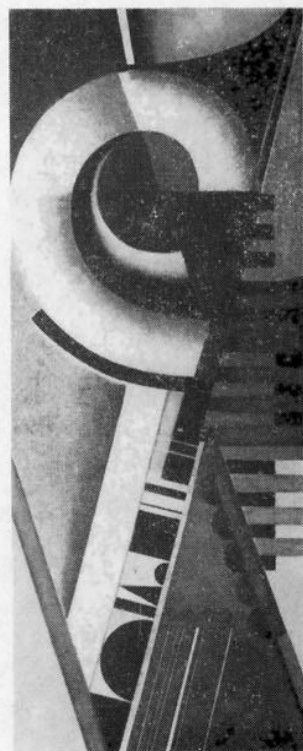
K. Hiller, Kompozycja O, 1928, kat. 3



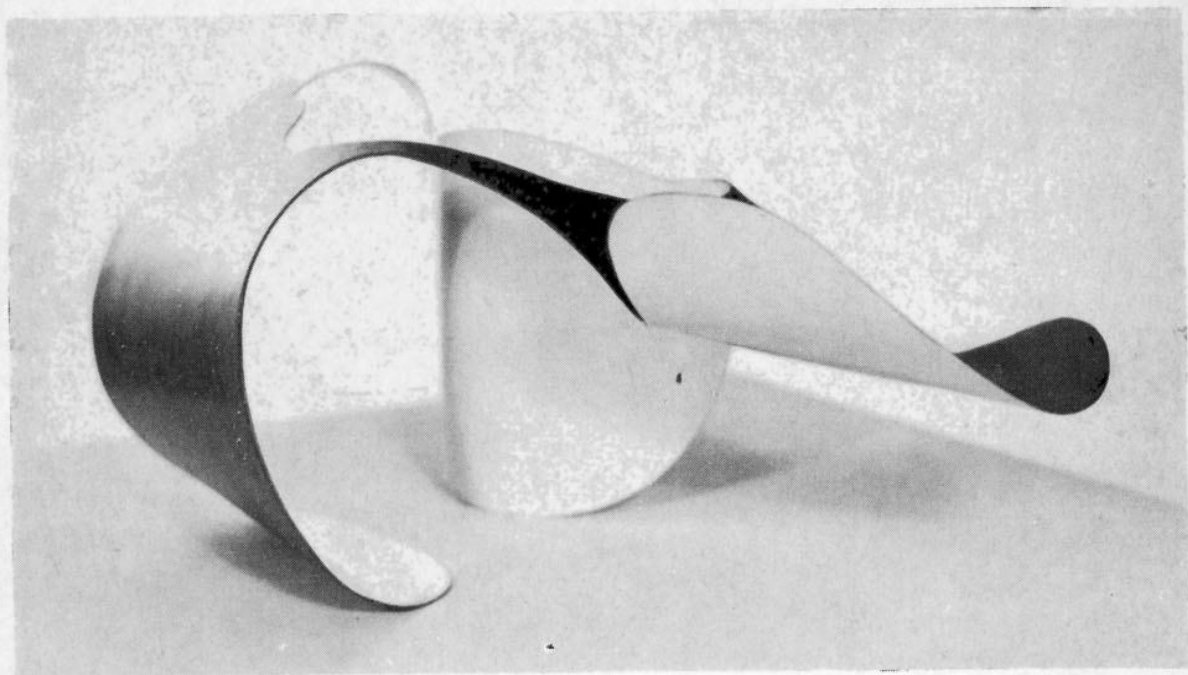
K. Hiller, Kompozycja heliograficzna XIII,
ok. 1937, kat. 10



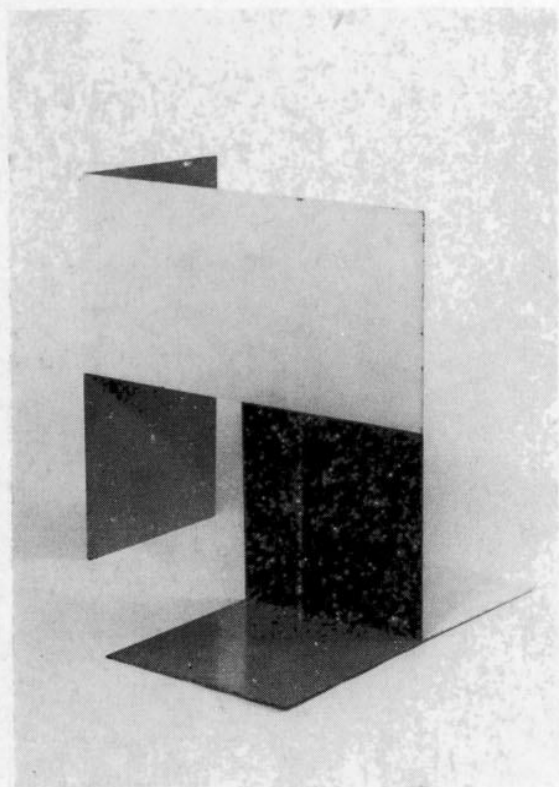
K. Hiller, Kompozycja heliograficzna XIX,
ok. 1938, kat. 13



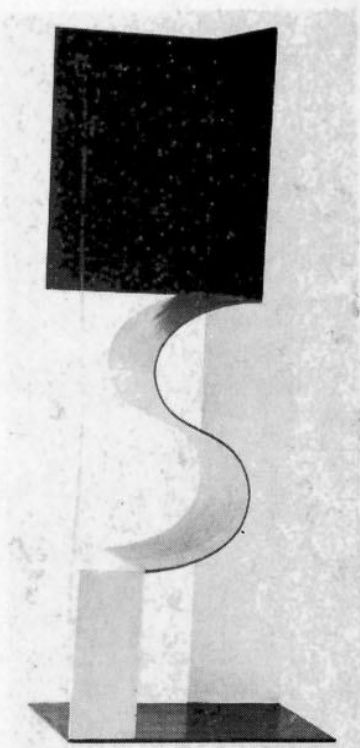
K. Hiller, Kompozycja ze spiralą, 1928, kat. 4



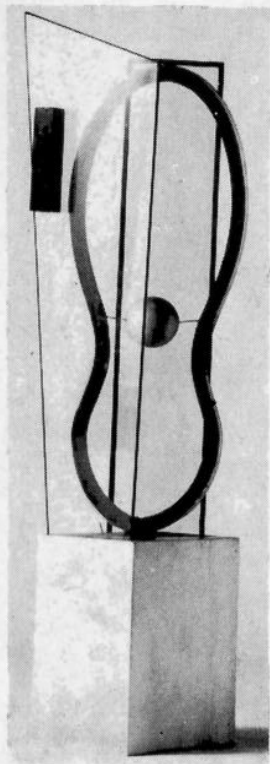
K. Kobra, Kompozycja przestrzenna 9, 1933, kat. 29



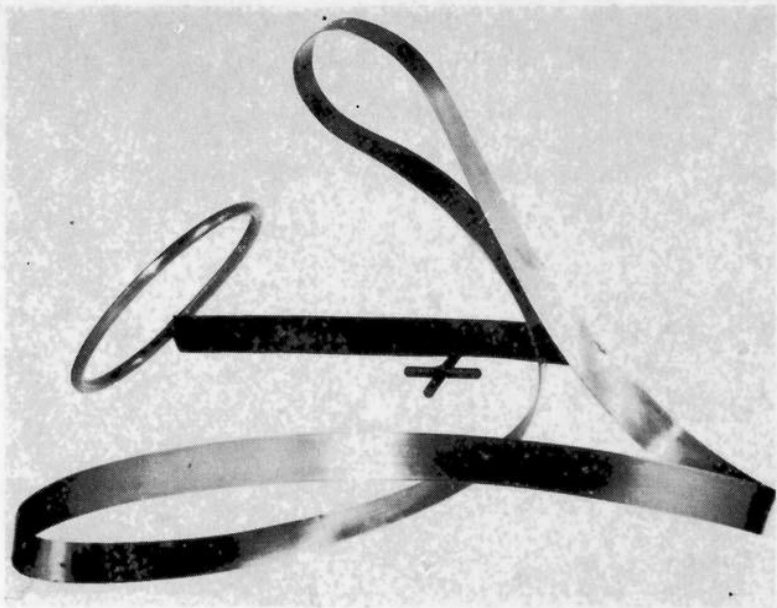
K. Kobra, Kompozycja przestrzenna 2, 1928, kat. 23



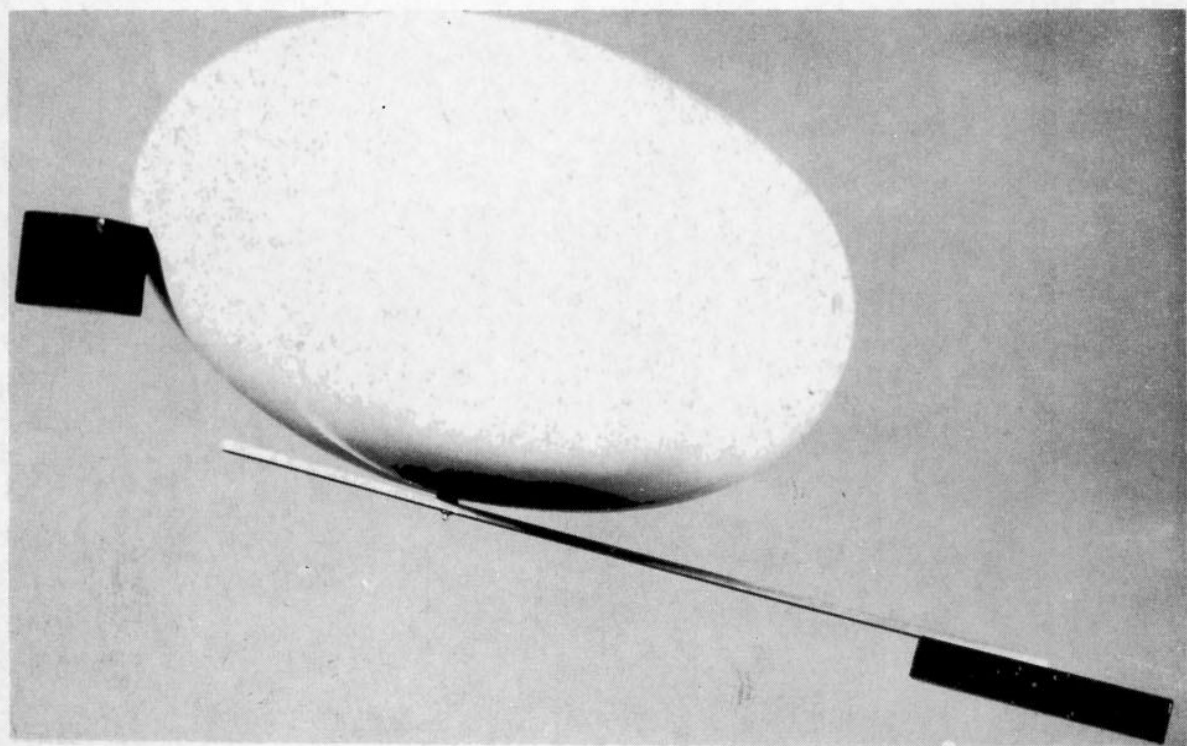
K. Kobra, Kompozycja przestrzenna 6, 1931, kat. 26



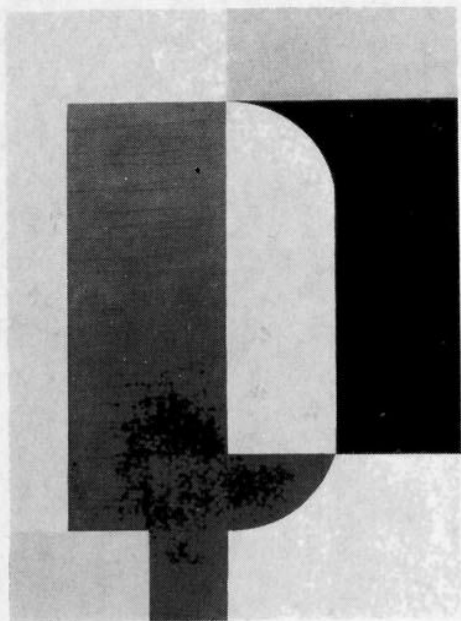
K. Kobra, Konstrukcja wisząca II, 1921/22 (1971), kat. 19



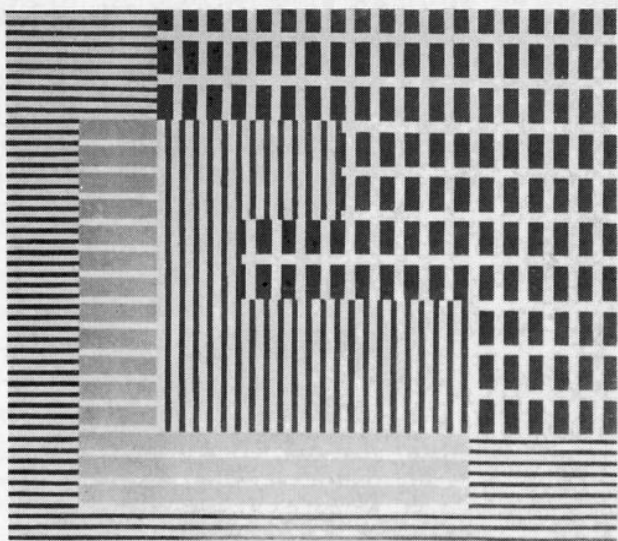
K. Kobra, Rzeźba abstrakcyjna I,
ok. 1924, kat. 20



K. Kobra, Konstrukcja wisząca I, 1921 (1972), kat. 18



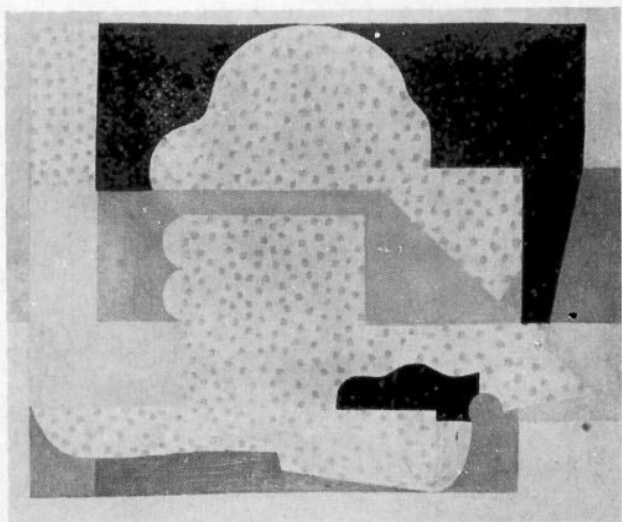
H. Stażewski, Kompozycja, 1930, kat. 30



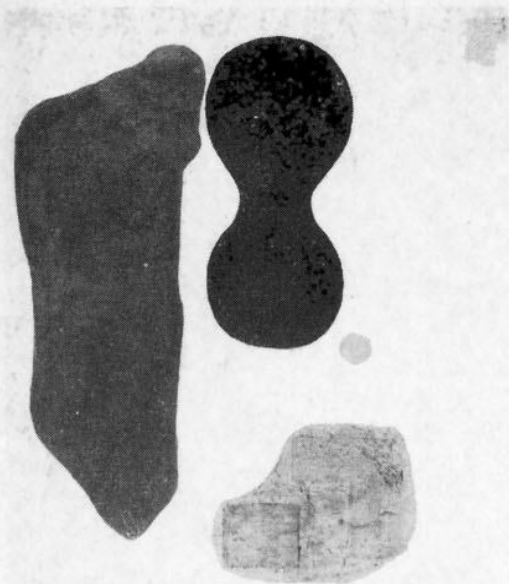
H. Stażewski, Kompozycja fakturowa, 1930/31, kat. 31



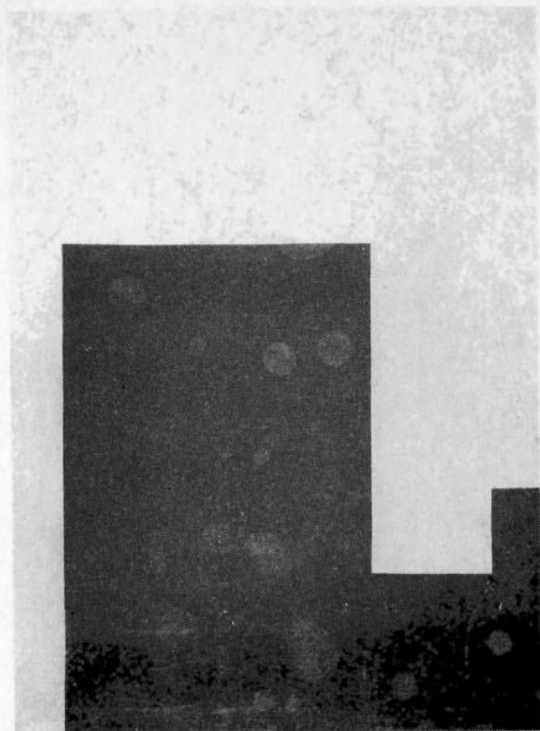
W. Strzemiński, Kompozycja architektoniczna
14d, 1929/30, kat. 51



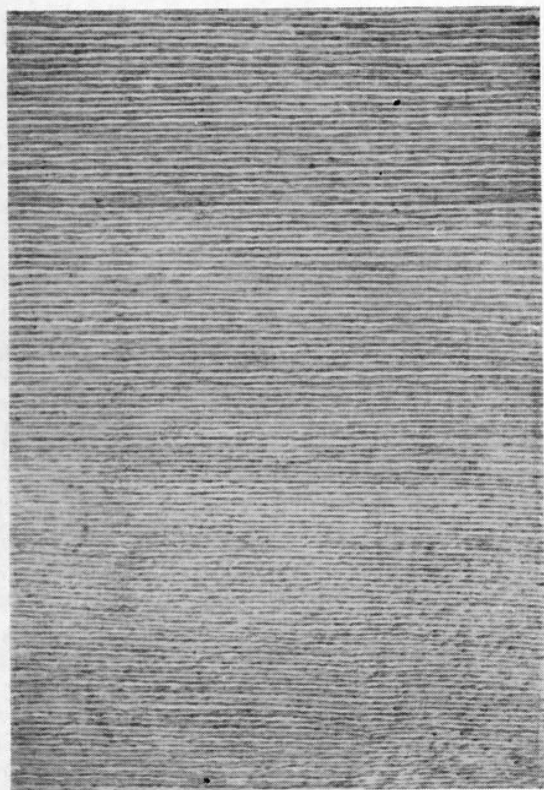
W. Strzemiński, Martwa natura 3, 1925, kat. 37



W. Strzemiński, Kompozycja syntetyczna 1,
1923, kat. 35



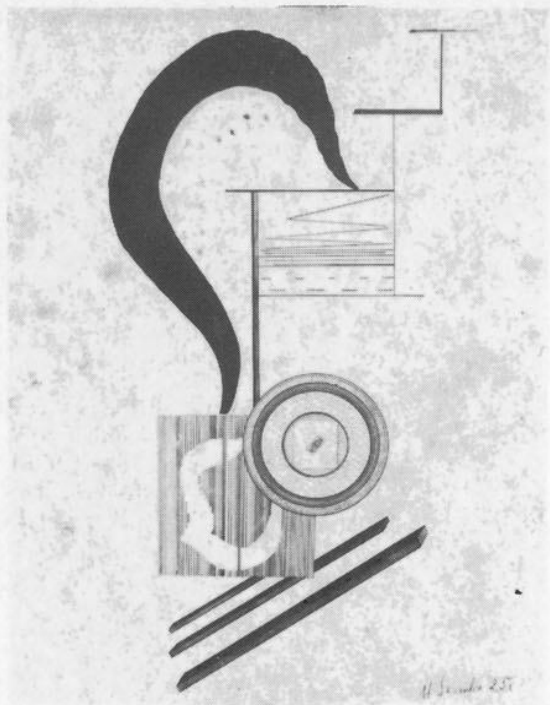
W. Strzemiński, Kompozycja architektoniczna 1,
1926, kat. 44



W. Strzemiński, Kompozycja unistyczna 9,
1931, olej, płótno, 48x32 cm, nr inw. MS/SN, M/43



W. Strzemiński, Kompozycja unistyczna 12,
1932, kat. 42

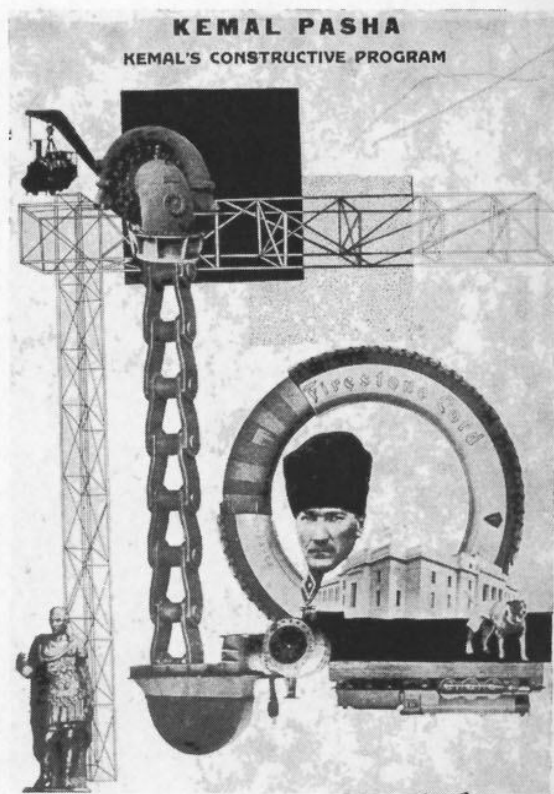


M. Szczuka, Rysunek, 1925, kat. 77

M. Szczuka, Kemal Pasha, Kemal's constructive program. 1924 kat. 76



M. Szczuka, Projekt okładki do książki
Wł. Broniewskiego: „Dymy nad miastem”,
ok. 1926, kat. 79





HENRYK BERLEWI

Urodził się 30 października 1894 roku w Warszawie, zmarł 2 sierpnia 1967 roku w Paryżu. Studia w paryskiej Ecole des Beaux Arts (1911—1912). Wówczas zainteresował się kubizmem, a po powrocie do Warszawy (1913) futuryzmem i dadaizmem. Przełomowy okres jego twórczości to lata 1921—1926. W 1921 roku poznał przebywającego wtedy w Warszawie El. Lissickiego. W latach 1921—23 przebywa w Berlinie, gdzie jako członek „Novembergruppe” bierze udział w „Grosse Berliner Kunstausstellung” oraz w Międzynarodowym Kongresie Sztuki Postępowej. Na łamach pisma „Albatros” zamieszcza artykuł o Viking Eggelingu. W tym czasie formuje się jego koncepcja sztuki abstrakcyjnej — „Mechano-Faktura”. Powstałe w latach 1923—24 kompozycje skonstruowane są z zestawionych dynamicznie lub statycznie prostokątów, kwadratów, kół — jednolitych lub mających strukturę rastru. Teoretyczne założenie „Mechano-Faktury” zostało wydane w Warszawie w 1924 roku z przedmową Aleksandra Wata, oraz na łamach czasopisma „Der Sturm”. „Mechano-Faktura” głosiła hasła afirmujące praktycyzm codziennego życia, kuł maszyny, obiektywną wartość i precyzję form geometrycznych. W 1924 roku Berlewi współpracował z grupą „Blok”. W marcu 1924 roku przedstawił swe kompozycje mechanofakturowe na indywidualnej wystawie w salonie samochodowym firmy Austro-Daimler w Warszawie, oraz na pierwszej wystawie grupy „Blok”. W tym samym roku Berlewi wraz ze Stanisławem Bruczem i Aleksandrem Waterą zakłada biuro nowoczesnej reklamy „Reklama-Mechano”. Plakaty i prospekty reklamowe tej firmy z lat 1924—26 stanowią jeden z ważniejszych przejawów polskiej typografii funkcjonalnej tego okresu. Berlewi zajmował się również scenografią i małymi formami architektonicznymi.

W 1928 roku wyjechał do Francji i tam uprawiał wyłącznie malarstwo figuratywne. W latach 1947—1956 powrócił do zagadnień mechano-faktury, prowadził doświadczenia nac. formami zrytmizowanymi, sztuką optyczną. Uczestniczył w międzynarodowych wystawach sztuki wizualnej, m. in. „Responsive Eye” w Nowym Jorku w 1965 roku.

1. Mechano-faktura, 1924, gwasz, papier, 98×81 cm nr inw. MS/SN(Rys.)122
2. Henryk Berlewi: Mechano-faktura. Warszawa 1924, Wydawn. „Jazz” Druk Litogr. pi. „Jan Cotty” 17,5×17 cm s. 15, nrb. 1



KAROL HILLER

Urodził się 24 listopada 1891 roku w Łodzi. Zginął zamordowany przez hitlerowców 7 grudnia 1939 roku w Łodzi. Studiował chemię w Wyższej Szkole Technicznej w Darmstadt, a od 1912 roku budownictwo w Instytucie Politechnicznym w Warszawie, potem w Moskwie. Od 1917 roku w Kijowie studiował malarstwo pod kierunkiem ukraińskiego malarza Michała Bojczuka. Interesowały go problemy technik malarzkich, a także sztuka wschodnia. W 1921 roku powrócił ze Związku Radzieckiego do Łodzi. Był wybitnym działaczem kulturalnym w środowisku łódzkim, współpracował z poetą i dramaturgiem lewicowym, Witoldem Wandurkim. Uprawiał poza malarstwem także grafikę użytkową w dziedzinie plakatu, ilustracji książkowej, exlibrisu. W 1933 roku został redaktorem nowo powstałego, awangardowego pisma piastów „Forma”, na łamach którego publikował prace teoretyczne. Od 1926 roku uwidocznił się w jego twórczość malarzkiej i graficznej nurt bliski postkubizmowi, z początku figuratywny, a stopniowo coraz bliższy abstrakcji. W 1923 roku powstały jego geometryczne kompozycje abstrakcyjne, sugerujące przestrzenność form. Około 1932 roku pojawił się drugi nurt w jego malarstwie o wyraźnych aluzjach do form biologicznych, w pewnym sensie prekursorski w stosunku do malarstwa informel. Około 1930 roku Hiller opracował własną technikę graficzną, którą nazwał „heliografiką”. Technika ta polegała na odbijaniu metodą fotograficzną, na materiale światłoczułym, kompozycji rysowanych poprzednio na przezroczystych płytach celuloidowych spełniających rolę negatywu. W technice tej osiągnął bardzo ciekawe rezultaty, m. in. dzięki zaanektowaniu zjawisk przypadkowych, wynikających z samego tylko inicjowania przebiegu określonych reakcji.

Wszystkie ważniejsze dzieła Hillera znajdują się w posiadaniu Muzeum Sztuki w Łodzi.

3. Kompozycja O, 1928, olej, deska, 120×47 cm nr inw. MS/SN(M)15
4. Kompozycja ze spiralą, 1928, olej, deska, 120×47 cm nr inw. MS/SN(M)33
5. Kompozycja heliograficzna VII, 1934, heliografika, papier fotograficzny, 40×30 cm nr inw. MS/SN(GR)104
6. Kompozycja heliograficzna IX, ok. 1934, heliografika, papier fotograficzny, 40×30 cm nr inw. MS/SN(GR)106
7. Kompozycja heliograficzna X, 1935, heliografika, papier fotograficzny, 23×17 cm nr inw. MS/SN(GR)105
8. Kompozycja heliograficzna XI, ok. 1935, heliografika, papier fotograficzny, 32,5×29,5 cm nr inw. MS/SN(GR)108
9. Kompozycja heliograficzna XII, ok. 1935, heliografika, papier fotograficzny, 40×30 cm nr inw. MS/SN(GR)109
10. Kompozycja heliograficzna XIII, ok. 1937, heliografika, papier fotograficzny, 40×29 cm nr inw. MS/SN(GR)110
11. Kompozycja heliograficzna XIV, ok. 1937, heliografika, papier fotograficzny, 39,5×29,5 cm, nr inw. MS/SN(GR)111
12. Kompozycja heliograficzna XVI, ok. 1937, heliografika, papier fotograficzny, 40×30 cm nr inw. MS/SN(GR)113
13. Kompozycja heliograficzna XIX, ok. 1938, heliografika, papier fotograficzny, 39,5×29,5 cm, nr inw. MS/SN(GR)116

14. Kompozycja heliograficzna XXX, 1939, heliografia, papier fotograficzny, 40x30 cm nr inw. MS/SN(GR)126
15. Dźwignia. Miesięcznik. Red. Witold Wandurski. Warszawa 1928, nr 8, Druk. „Rola” J. Burian, 24,5x17 cm, ilustr.
16. Forma. Czasopismo Związku Zawodowego

17. Kultura Łodzi. Pismo poświęcone życiu kulturalnemu Łodzi. (Miesięcznik) Red. Ludwik Stolarzewicz. Łódź 1938 nr 1, Druk. R. Tytko, 31,5x24 cm.



Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej przekazana przez grupę „a.r.” do Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi. Sala ekspozycyjna otwarta w roku 1930.



Strona 2 „Komunikatu grupy »a. r.« nr 1, 1930.



KATARZYNA KOBRO

Urodziła się 26 stycznia 1898 r. w Moskwie, zmarła 26 lutego 1951 r. w Łodzi. Studiowała w Moskwie od 1917 do 1920 r. W latach 1920—22 przebywała w Smoleńsku, gdzie zawarła związek małżeński z Władysławem Strzemińskim. Brała czynny udział w rewolucyjnych wystąpieniach awangardy radzieckiej, utrzymywała kontakt z konstrukcyjno-produktywistycznym moskiewskim ugrupowaniem OBMOCHU (m. in. Kazimierzem Miedunieckim i Aleksandrem Rodczenko), była członkiem utworzonej przez Kazimierza Malewicza witebskiej grupy UNOWIS. W 1922 roku wraz ze Strzemińskim przybyła do Polski. Z prac wykonanych jeszcze w ZSRR znana jest kompozycja fakturowa z 1920 roku sporządzona z gotowych materiałów. Bliskie suprematyzmowi, kinetyczne konstrukcje wiszące oraz rzeźby abstrakcyjne stanowiące studia nad prawami działania sił i napięć kierunkowych w określonym układzie fornu powstały w latach 1921—24. Równoległe do nich tworzyła studia kubistyczne i futurystyczne. Od 1925 roku rozpoczęła pracę nad „Kompozycją przestrzeni”, postulowała nierozdzielność zagadnień rzeźby i architektury, konstruowała rzeźby architektoniczne zbudowane z otwartych płaszczyzn, wykonane z metalu, będące rezultatem obliczeń opartych o zasadę wielokrotności modułu lub określonych relacji liczbowych — wszystkie wymiary rzeźb pozostawały w jednolitym systemie proporcji. Podstawy teoretyczne tych kompozycji wyłożone zostały w pracy napisanej wspólnie ze Strzemińskim pt. „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” wydanej w 1931 roku. Ostatnia z zachowanych kompozycji przestrzennych — układ miękko zespolonych płaszczyzn z zastosowaniem przestrzeni paraboliczno-hyperbolicznej powstała w 1933 roku, stanowi początek nowej drogi poszukiwań, które przerwała woj-

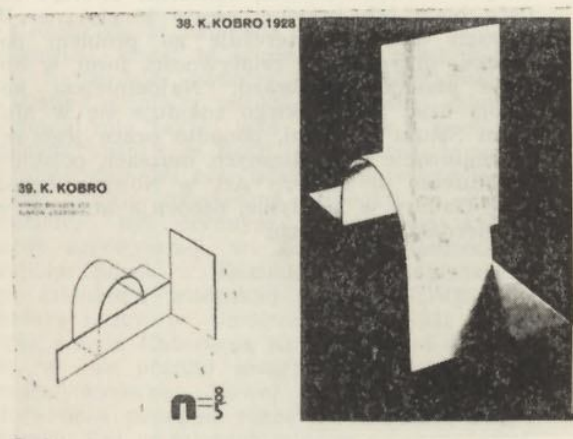
na. Katarzyna Kobro była aktywnym członkiem powstających kolejno w Polsce grup awangardowych: w 1924 roku — grupy „Blok”, w 1926 — „Praesens” oraz w 1929 roku — „a. r.” („artyści rewolucyjni”). W 1932 roku wstąpiła do ugrupowania „Abstraction-Creation”, w czasopiśmie grupy zamieściła artykuł o nowej koncepcji rzeźby. Wypowiedzi swoje publikowała w pismach: „Europa” (1929), „Forma” (1934 i 1936) i „Głos Plastyków” (1937).

Niemal wszystkie zachowane dzieła Kobro znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

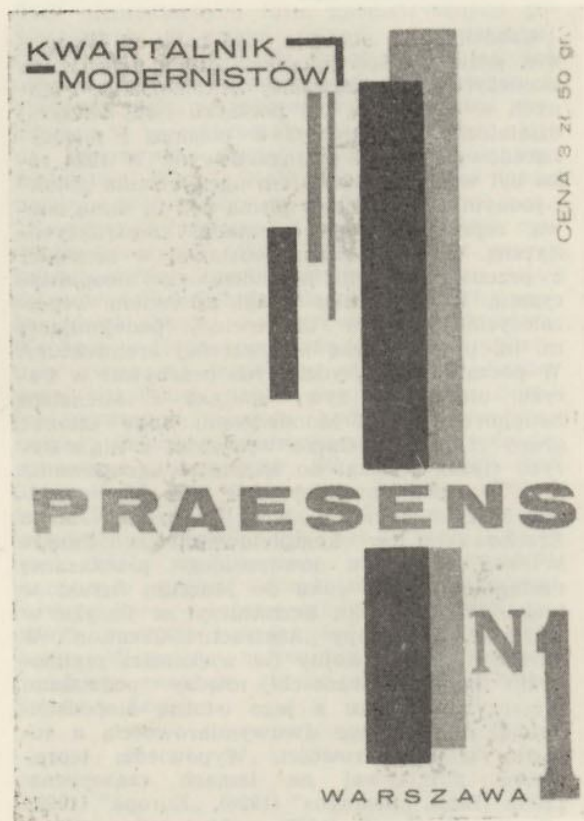
18. Konstrukcja wisząca I 1921 (1972), żywica epoksydowa, włókno szklane, metal, 20×40×40 cm, nr inw. MS/SN(R)156
19. Konstrukcja wisząca II, 1921/22 (1971), taśma metalowa, 43×28 cm, nr inw. MS/SN(R)142
20. Rzeźba abstrakcyjna 1, ok. 1924, szkło, metal, drewno, 72×17,5×15,5 cm, nr inw. MS/SN(R)6
21. Rzeźba abstrakcyjna 3, ok. 1924 (1972), drewno, metal, plastik, szkło, 65×24×22 cm, nr inw. MS/SN(R)167
22. Kompozycja przestrzenna 1, 1925, stal malowana, 14×53,5×9×39,5 cm, nr inw. MS/SN(R)15
23. Kompozycja przestrzenna 2, 1928, stal malowana, 50×50×50 cm, nr inw. MS/SN(R)16
24. Kompozycja przestrzenna 4, 1929, stal malowana, 40×64×40 cm, nr inw. MS/SN(R)18

25. Kompozycja przestrzenna 5, 1929/30, stal malowana, 25×64×40 cm
nr inw. MS/SN(R)19
26. Kompozycja przestrzenna 6, 1931, stal malowana, 64×25×15 cm
nr inw. MS/SN(R)1
27. Kompozycja przestrzenna 7, 1931, (1973), stal

- malowana, 12×64×16 cm
nr inw. MS/SN(R)169
28. Kompozycja przestrzenna 8, ok. 1932, stal malowana, 10×24×15 cm
nr inw. MS/SN(R)42
29. Kompozycja przestrzenna 9, 1933, stal malowana, 15,5×35×19 cm
nr inw. MS/SN(R)43



Wykres obliczeń stosunków liczbowych rzeźb K. Kobra z rozprawy K. Kobra i W. Strzemińskiego „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”, Łódź 1931. Układ W. Strzemiński.



Okladka czasopisma „Praesens”, 1926 nr 1
Układ H. Stażewski.



HENRYK STAŻEWSKI

Urodził się 9 stycznia 1894 roku w Warszawie, gdzie do dziś mieszka. Studia artystyczne ukończył w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1920 roku. Od początku swej twórczej działalności uczestniczył w polskim i międzynarodowym ruchu awangardowym. W 1924 roku był współorganizatorem ugrupowania „Blok” : jednym z redaktorów pisma pod tą samą nazwą, reprezentującego orientację konstruktywistyczną. Od 1924 roku pozostawał w łączności z przedstawicielami holenderskiego neoplastycyzmu. W 1926 roku został członkiem współzałożycielem grupy „Praesens”, podejmującej m. in. problematykę nowoczesnej architektury. W początku lat trzydziestych przebywał w Paryżu, utrzymując żywy kontakt z Michelelem Seuphorem i Piet Mondrianem. Jako członek grupy „Cercle et Carré” wystawiał z nią w Paryżu (1930). Należał do łódzkiego ugrupowania „a.r.” (artyści rewolucyjni) i jako jego przedstawiciel uczestniczył wraz z poetą Janem Brzękowskim, w kompletowaniu w Paryżu kolekcji malarstwa nowoczesnego, przekazanej następnie w 1931 roku do Muzeum Sztuki w Łodzi. W 1932 roku uczestniczył w Paryżu w wystąpieniach grupy „Abstraction-Creation”. W obrazach sprzed wojny (w większości zaginionych) badał zależności między podziałami płaszczyzny obrazu a jego istotną niepodzielnością, między jego dwuwymiarowością a sugestią trójwymiarowości. Wypowiedzi teoretyczne publikował na łamach czasopism: „Blok (1924), „Praesens” (1926), „Europa” (1929), „Cercle et Carré (1930), „Abstraction Creation” (1933). Jego wystawa indywidualna w Warszawie w 1955 roku stała się po wojnie punktem wyjścia dla nowych poszukiwań sztuki abstrakcyjnej lat sześćdziesiątych w Polsce. Po okresie obrazów czarno-białych lub

białych o zróżnicowanej fakturze, tworzył reliefy białe lub barwne, często kinetyczne. W nowych dziełach interesuje go problem porządku, przypadku i relatywności form w obrębie płaszczyzny obrazu. Najpełniejsza kolekcja dzieł Stażewskiego znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi, ponadto prace jego reprezentowane są w licznych muzeach polskich, w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie, Stedelijk Museum w Amsterdamie i innych.

30. Kompozycja, 1930, olej, płótno, 73×54 cm nr inw. MS/SN(M)41
31. Kompozycja fakturowa, 1930/31, olej, płótno, 70×80 cm nr inw. MS/SN(M)40
32. Praesens. Kwartalnik modernistów. Wyd. Grupa „Praesens” Red. H. Stażewski, S. Syrkus. H. Niemirowska. Warszawa 1926 nr 1, Druk. „Rola” J. Burian, 30,5×23,5 cm s. 64
33. Albert Gleizes: Posłannictwo twórcze człowieka w dziedzinie plastyki. Tłum. S. Baczyński. Biblioteka „Praesens” nr 2, Warszawa 1927. Druk. Zakł. Graf. F. Wyszyński pod zarządkiem B. Lemana, skł. H. Zbucki, 22×15,5 cm s. 16
34. Władysław Strzemiński: Unizm w malarstwie. Red. liter. S. Baczyński. Biblioteka „Praesens” nr 3, Warszawa 1928 Druk. Zakł. Graf. F. Wyszyński pod zarządkiem B. Lemana, 23×15 cm, s. 16, tabl. 5, ilustr.



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

Urodził się 21 listopada 1893 roku w Mińsku (Białoruś), zmarł 26 grudnia 1952 roku w Łodzi. Najbardziej twórczy i najradykałniejszy w Polsce animator sztuki nowoczesnej, odegrał wybitną rolę także jako teoretyk i pedagog. Młodość spędził w Rosji, jako oficer saperów w armii carskiej brał udział w I wojnie światowej. Studia artystyczne rozpoczął w okresie rewolucji, był czynnym uczestnikiem awangardy artystycznej w Związku Radzieckim. Współpracował z Kazimierzem Malewiczem, był członkiem witebskiej grupy UNOVIS. Po okresie pracy w Smoleńsku, w 1922 roku wraz z żoną Katarzyną Kobro przybył do Polski, w rok później zorganizował pierwszą w Polsce wystawę „Nowej Sztuki” w Wilnie, która dała początek ruchowi konstruktywistycznemu. Był współorganizatorem awangardowej grupy „Blok” (1924). Współpracował z grupą „Praesens 1926). W 1929 roku utworzył w Łodzi wraz z Henrykiem Stażewskim, Katarzyną Kobro i poetami — Janem Brzękowskim i Julianem Przybosiem, grupę „a. r.” („artystycy rewolucyjni”). Prócz działalności artystycznej i edytorskiej zasługą tej grupy było m. in. zgrupowanie w latach 1930—1931 kolekcji dzieł międzynarodowej sztuki nowoczesnej we współpracy z artystami zamieszkałymi w Paryżu, skupionymi głównie w ugrupowaniach „Cercle et Carré” i „Abstraction Creation”. Kolekcja tych obrazów została przekazana do Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi. Strzemiński odgrywał ważną rolę w życiu artystycznym Łodzi, które to miasto, w uznaniu zasług, przyznało mu nagrodę artystyczną (1932). Między 1923 a 1927 rokiem prace teoretyczne Strzemińskiego oscylowały wokół sformułowania teorii unizmu, wydanej drukiem w 1927 r. Prowadził doświadczenia nad budową obrazów kubistycznych. W latach 1926—29 powstała seria obra-

zów tzw. „architektonicznych”, o prostych układach elementarnych form geometrycznych pozostających w ściślejszej relacji matematycznej. Około 1929 roku znów nawiązał do założeń unizmu. Tworzył kompozycje zbudowane z drobnych logicznie uszeregowanych części: wtopionych w monochromatyczną płaszczyznę płótna. Propagował organiczność i strukturalizm malarstwa. Wraz z Kobro pracował nad teorią rzeźby i architektury wydanej w 1931 roku pt.: „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”. Wielokrotnie dawał wyraz zainteresowaniu problematyką społeczną sztuki, prowadził doświadczenia nad typografią, zorganizował szkołę nowoczesnego drukarstwa. Wspólnie z Kobro opracował projekt architektury związanej wspólnym stosunkiem liczbowym wszystkich części elementarnych. Stworzył koncepcję rozwoju Łodzi jako funkcjonalnego miasta podporządkowanego społecznym potrzebom mieszkańców. W latach 1945—1950 Strzemiński był profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Plonem jego doświadczeń pedagogicznych jest „Teoria widzenia”, dzieło opublikowane pośmiertnie (1957), stanowiące próbę interpretacji historycznego rozwoju form, rozpatrywanych z punktu widzenia ewolucji świadomości wzrokowej człowieka. Wszystkie najcenniejsze prace Strzemińskiego znajdują się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi.

35. Kompozycja syntetyczna 1, 1923, olej, płótno 62×52 cm, nr inw. MS/SN(M)160
36. Kompozycja syntetyczna 2, 1923, olej, płótno, 65×6 cm, nr inw. MS/SN(M)157

37. Martwa natura 3, 1925, olej, płótno, 50×61 cm, MS/SN(M)175
38. Kompozycja unistyczna 4, ok. 1925 olej płótno, 64×64 cm, nr inw. MS/SN(M)156
39. Kompozycja unistyczna 8, 1931/1932, olej, płótno, 60×36 cm, nr inw. MS/SN(M)72
40. Kompozycja unistyczna 10, 1931, olej, płótno, 74×50 cm, nr inw. MS/SN(M)154
41. Kompozycja unistyczna 11, 1931/1932, olej, płótno, 50×38 cm, nr inw. MS/SN(M)152
42. Kompozycja unistyczna 12, 1932, olej płótno, 50×38 cm, nr inw. MS/SN(M)151
43. Kompozycja unistyczna 13, 1934, olej, płótno, 50×50 cm, nr inw. MS/SN(M)150
44. Kompozycja architektoniczna 1, 1926 olej, płótno, 90×64 cm, nr inw. MS/SN(M)161
45. Kompozycja architektoniczna 2a, 1927, olej, płótno, 73×78 cm, nr inw. MS/SN(M)162
46. Kompozycja architektoniczna 3a, 1927, olej, płótno, 62×62 cm, nr inw. MS/SN(M)155
47. Kompozycja architektoniczna 5b, 1928, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)167
48. Kompozycja architektoniczna 9c, 1929, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)170
49. Kompozycja architektoniczna 10c, 1929, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)174
50. Kompozycja architektoniczna 11c, 1929, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)165
51. Kompozycja architektoniczna 14d, 1929/30, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)164
52. Kompozycja architektoniczna 15d, 1929/30, olej, płótno, 96×60 cm, nr inw. MS/SN(M)173
53. Katalog wystawy nowej sztuki. Red.: nadzór nad stroną graficzną katalogu W. Kajruksztis, W. Strzemiński. Wilno 1923. Druk. „LUX”, 17×12,5 cm, s. 23, nlb. 1, ilustr.
54. Julian Przyboś. Śruby. Poezje. Kraków 1925 Wydawn. czas. „Zwrotnica”, Druk. „Związkowa”, 23×18 cm, s. 29, nlb. 3
55. Tadeusz Peiper: Szóstka! Szóstka! Utwór teatralny w 2 częściach. Pisany we wrześniu i październiku 1925. Wydawn. czas. „Zwrotnica” Kraków 1925, Druk. „Związkowa”, 22×17,5 cm, s. 45, nlb. 3
56. Julian Przyboś: Oburącz. Poezje. Wydawn. czas. „Zwrotnica”, Kraków 1926, Druk. „Związkowa”, klisze „Zorza”, 23,5×16 cm, k. nlb. 8
57. Tablica reklamowa „Zwrotnicy” — strony ogłoszeniowe, 1927, collage, papier, tempera, 70×98 cm, nr inw. MS/SN(Rys)37
58. Blankiet firmowy. „Grupa a.r.”, Łódź 1930 Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 20×14 cm k. 1
59. Komunikat grupy „a.r.” nr 1. Cieszyn 1930 Druk. Zakł. Druk. i Wydawn. K. Prochaski, 19×19 cm s. nlb. 2
60. Przyboś Julian: Z ponad. Biblioteka „a.r.” T. 1. Cieszyn 1930. Druk. Zakł. Druk. i Wydawn. K. Prochaski, 21,5×19 cm, s. 30
61. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Biblioteka grupy „a.r.”, T. 2. Łódź 1931. Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, klisze R. Borkenhagen, farby firmy „Atra”, 23×15,5 cm, s. 79, nlb. 1, tabl. 16
62. Ulotka reklamowa. Dodana do T. 2 Biblioteki „a.r.”: „Biblioteka „a.r.” — 1. Julian Przyboś: Z ponad; 2. K. Kobro, W. Strzemiński: „Kompozycja przestrzeni”. Łódź, 1931. Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 17,5×10,5 cm k. 1
63. Plakat „Grupa sztuki nowoczesnej. Odczyt z przeżroczkami W. Strzemińskiego członka grupy art. „a.r.”: „Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne”... 31 październik 1931 Instytut Propagandy Sztuki (Park Sienkiewicza)...”, Łódź 1931, Nakł. W. Strzemiński, Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 49,5×35,5 cm, k. 1
64. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Collection Internationale Art Nouvelle. (Katalog nr 2). Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. K. Bartoszewiczów w Łodzi. Depozyt grupy „a.r.” Łódź 1932 Magistrat m. Łodzi Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, zdjęcia Wl. Pfeifer, klisze Zakł. Fotochem. R. Borkenhagen, 23,5×16 cm, s. nlb. 24, ilustr.
65. Katalog wystawy drukarstwa nowoczesnego „a.r.” grupa sztuki nowoczesnej. Łódź maj 1932. Łódź 1932 Instytut Propagandy Sztuki. Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 49,5×35,5 cm, k. 1 29×21,5 cm, k. nlb. 4
66. Przyboś Julian: W głąb las. Poezje. Biblioteka „a.r.” T. 3, Cieszyn 1932, Druk P. Mitreğa, 21×16 cm, s. 47, nlb. 1
67. Komunikat grupy „a.r.” nr 2. Łódź 1932 Grupa Sztuki Nowoczesnej „a.r.”, Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 31,5×23 cm s. nlb. 4, ilustr.
68. Brzękowski Jan: W drugiej osobie. Poezje. Z rysunkami Jeana Arpa. Układ Euzebiusz Waczyński, Tadeusz Merzec, Stanisław Gromiec, Wojciech Brzeziński. Biblioteka „a.r.” T. 4. Łódź 1933, Druk. Artystyczne Zakł. Graf., wykonali uczniowie Publicznej Szkoły Doksztalającej Zawodowej nr 10 w Łodzi, Bolesław Leduchowski, Józef Klinger, 16×19 cm s. 25, nlb. 3 ilustr.
69. Jan Brzękowski: Poezja integralna, elementy i struktura, budowa. Poezja stosowana a poezja proletariacka. Biblioteka „a.r.” T. 5, Warszawa 1933 Druk. P. Mitreğa, Cieszyn, 21×16,5 cm s. 60, nlb. 5.
70. Druk funkcjonalny. Red. i kier. artystyczne W. Strzemiński. Biblioteka „a.r.” T. 6, Łódź 1934, Druk. Publicznej Szkoły Doksztalającej Zawodowej nr 10 w Łodzi, 30×21 cm k. nlb. 16.
71. Jan Brzękowski: Zaciśnięte dookoła ust. Z rysunkami Maxa Ernsta. Biblioteka „a.r.”, T. 7, Warszawa 1936, Druk. P. Mitreğa, Cieszyn. 21×17 cm s. 38, nlb. 2, ilustr.
72. Władysław Strzemiński: Druk funkcjonalny. Łódź 1934, Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz (?), 29,5×11 cm s. 4.
73. Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przeclaw Smolik, Władysław Strzemiński: O sztuce nowoczesnej. Łódź 1934, Towarzystwo Bibliofilów w Łodzi, Druk. Zakł. Graf. „Dru-

- karnia Polska" L. Mazurkiewicz, 22×15 cm s. nlb. 7, 93, nlb. 1.
74. Budowa. Czasopismo literacko-artystyczne. Wyd. Helena Godlewska. Red. Kazimierz Sowiński. R 1: Łódź 1936 nr 1, Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 31,5×23,5 cm.

75. Wymiary. Miesięcznik społeczno-literacki. Wyd. Towarzystwo Artystyczno-Literackie w Łodzi. Red. T. Sarnecki, Grzegorz Timofiejew. R. 1: Łódź 1938, nr 1, Druk. Zakł. Graf. „Drukarnia Polska” L. Mazurkiewicz, 34,5×24,5 cm.



Okladka tomiku poezji J. Przybosia „Śruby”, Kraków 1925. Układ W. Strzemiński.



Okladka rozprawy W. Strzemińskiego „Unizm w malarstwie”, Warszawa. 1923. Układ H. Stażewski.



MIECZYŚLAW SZCZUKA

Urodził się 19 października 1898 roku w Warszawie, zginął w Tatrach 13 sierpnia 1927 roku. Studia ukończył w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w roku 1920. Podsumowaniem okresu studiów była I wystawa indywidualna w roku 1920, na której ekspozował prace pozostające pod wpływem ekspresjonistycznej deformacji. Lata 1921—1923, to okres krystalizowania się konstruktywistycznej orientacji młodego artysty. W tym czasie wystawiał wspólnie z H. Stażewskim, E. Millerem, brał udział w „Wystawie Nowej Sztuki” w Wilnie, a także razem z T. Żarnowerówną w berlińskiej galerii „Der Sturm”. W 1923 roku, na łamach „Zwrotnicy” ukazuje się programowa wypowiedź artysty, w której obok postulatów formalnych postawił kluczowy problem: „o nierozdzielności zagadnień sztuki i zagadnień społecznych”. Konkretnymi rozwiązaniami niektórych z tych problemów były projekty pomników: „Wolności” Stirnera, Liebknechta, pozostające pod wpływem tatlinowskiego „Pomnika III Międzynarodówki”. Lata współpracy z awangardową grupą „Blok”, której był współtwórcą, to okres rozbudowy zasad utylitaryzmu w ramach programu konstruktywistycznego, co znalazło swój wyraz w licznych jego wypowiedziach publikowanych na łamach czasopisma. Rysem charakterystycznym dokonujących się przemian było porzucenie sztuki sztalugowej na rzecz projektów typograficznych, fotomontażu, filmu abstrakcyjnego, kompozycji wewnątrz architektonicznych, koncepcji nowej architektury, widząc jedyne miejsce nowoczesnego twórcy w dosłownie rozumianej pracy produkcyjnej. W praktyce jednak postulat tego nigdy nie zrealizował w pełni. Po rozłamie w grupie „Blok”, wraz z lewicowymi publicystami, podjął redakcję nowego pisma o profilu społeczno-politycznym — „Dźwignia”,

na którego łamach prowadził walkę o nową sztukę utylitarną. Jego kluczową wypowiedzią z tego okresu był artykuł „Sztuka a rzeczywistość”, w którym sformułował zasadę dwóch kategorii artystycznych: Konstrukcji utylitarnej i piękna utylitaryzmu. Większość dzieł M. Szczuki zaginęła w czasie wojny. Nieliczne zachowały się w Muzeum Sztuki w Łodzi.

76. Kemal Pasha. Kemal's constructive program. 1924, papier fot., fotografia fotomontażu, 30×40 cm.
77. Rysunek, 1925, papier, akwarela, tusz, 60×48 cm, nr. inw. MS/SN (Rys.) 44.
78. Dwa kadry filmu pt. „Zabił, Zabiłeś, Zabiłem”, nr 15, 16, 1925, papier, akwarela, tusz, 61×48 cm. nr inw. MS/SN (Rys.) 43
79. Projekt okładki do książki Wł. Broniewskiego: „Dymy nad miastem”, ok. 1925, papier, tusz, fotomontaż, 41×31,5 cm nr inw. MS/SN (Rys.) 45
80. Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Wyd. Grupy „Blok”. (Własne wypowiedzi opracowali graficznie poszczególni autorzy) Red. H. Stażewski, T. Żarnowerówna, M. Szczuka, E. Müller. Red. odpow. H. Stażewski, Warszawa 1924 nr 2, Druk. Tow. Straży Kresowej, 34,5×25 cm k. nłb. 4, ilustr.
81. Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Wyd. Grupy „Blok”. (Własne wypowiedzi opracowali graficznie poszczególni auto-

- rzy). Red. H. Stażewski, T. Żarnowerówna, M. Szczuka, E. Müller. Warszawa 1924 nr 3/4, Druk. Tow. Straży Kresowej, skl. Leon Sosnowski, druk. Aleksander Gorączko, 24,5×25 cm. k. nlb. 8, ilustr.
82. Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Wyd. Grupy „Blok”. Kurier Bloku. Revue Internationale. (Własne wypowiedzi opracowali graficznie poszczególni autorzy). Red. M. Szczuka, T. Żarnowerówna. Warszawa 1924 nr 8/9, Druk. Tow. Straży Kresowej, skl. Z. Ziolkowski, druk. A. Gorączko, 35×25 cm. k. nlb. 16, ilustr.
83. Blok. Czasopismo awangardy artystycznej. Wyd. Grupy „Blok”. Revue internationale d'avant-garde. Red. T. Żarnowerówna, M. Szczuka, Warszawa 1926 nr 11, Druk. Tow. Straży Kresowej, klisze Zakł. Cynkograf.
- „Fotocynk”, skl. Józef Maciak, druk. A. Gorączko, 35×24,5 cm s. 6, k. nlb. 15+2, ilustr.
84. Almanach Nowej Sztuki F 24. Red. Stefan Kordian Gacki. Warszawa 1924 R. 1, nr 1—2 (Wydawn. „Jazz”) Druk. „Krajowa” W. Krawczyński, E. Egert, Tow. Straży Kresowej, 24×16 cm.
85. Dźwignia. Miesięcznik. Red. i wyd. Mieczysław Szczuka. Warszawa 1927 nr 4, Druk. „Rola” J. Burian, 24,5×17 cm, ilustr.
86. Anatol Stern: Europa. Poemat. Poprzedzony przedmową Jana Nepomucena Millera. Okł. i redakcja układu Teresa Żarnowerówna. Warszawa 1929, Księgarnia F. Hoesicka, Druk. Min. Spraw Wojskowych, 27,5×29,5 cm, k. nlb. 13, ilustr.



Okladka poematu A. Sterna „Europa” z montażami M. Szczuki, Warszawa 1929. Układ T. Żarnowerówna.



Okladka czasopisma „Blok”, 1924 nr 1. Redakcja graficzna M. Szczuka.

BIBLIOTEKA
MUZEUM SZTUKI
W ŁODZI

F 3160