

awan gardo we muze um

ms
Muzeum Sztuki
www.msl.org.pl

Kabinett der Abstrakten

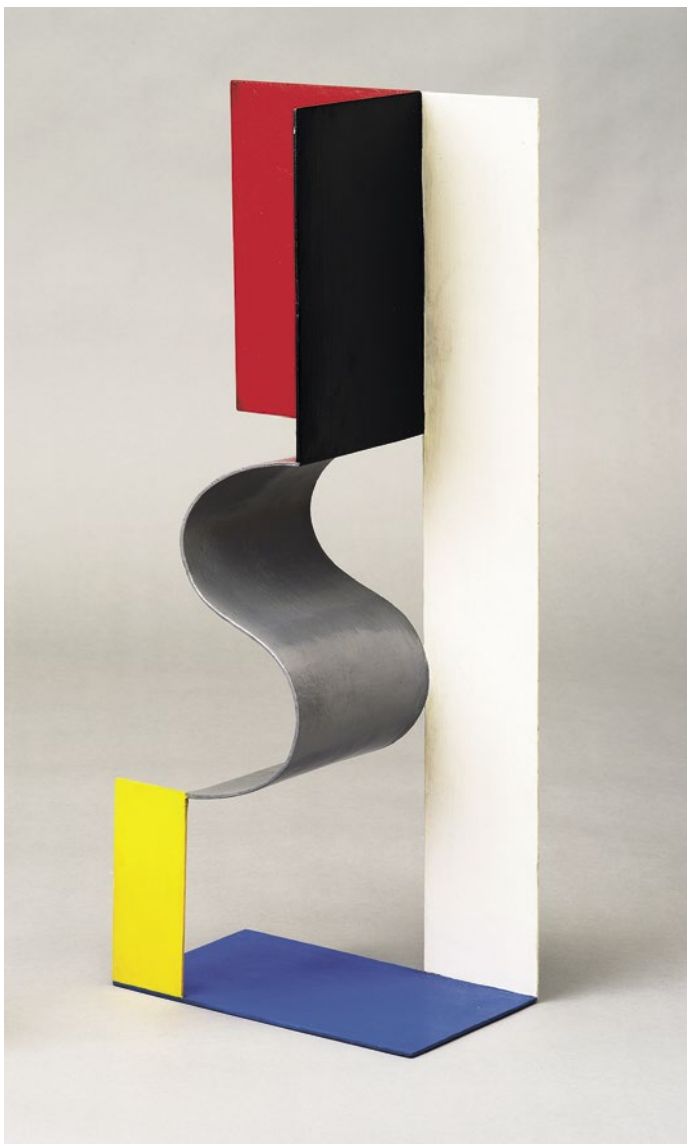
grupa „a.r.”

Société Anonyme

15.10.2021–

27.02.2022

Музеи Художественной Культуры



Katarzyna Kobro
Kompozycja przestrzenna (6), 1931
© Ewa Sapka-Pawliczak i Muzeum Sztuki, Łódź

AWANGARDOWE MUZEUM

Awangarda chciała burzyć muzea. Uważała, że służą utrwalaniu i kultywowaniu przeszłości – tę zaś należało odrzucić w imię lepszego jutra. Ale awangardzie równocześnie marzyły się muzea własne. Miały to być miejsca, którymi władza nie historia, a przyszłość. Wyobrażano je sobie jako laboratoria, w których artysta eksperymentuje z nowymi formami i środkami wyrazu, a widz uczy się w nowy sposób doświadczać i rozumieć rzeczywistość. Muzeum stawało się narzędziem urzeczywistniania awangardowej utopii – obietnicą świata, w którym każdy ma prawo i warunki do twórczego życia.

Historia awangardowego muzealnictwa rozpoczyna się po rewolucji październikowej. To wówczas rosyjscy zwolennicy nowej sztuki podejmują inicjatywę utworzenia sieci „muzeów kultury artystycznej”. Niewiele później pod nazwą Société Anonyme zaczyna działać nowojorska grupa modernistów i dadaistów, która za cel stawia sobie powołanie pierwszego amerykańskiego muzeum sztuki nowoczesnej. Kolejne rozdziały tej historii piszą rosyjski konstruktywista El Lissitzky, który projektuje gabinet abstrakcji w hanowerskim Provinzialmuseum, oraz awangardowa grupa „a.r.”, dzięki której w łódzkim muzeum, dzisiaj znanym jako Muzeum Sztuki, powstała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej.

Przypominamy o tym nie tylko dlatego, że to ważny, a zapomniany fragment dziedzictwa awangardy. Przede wszystkim wierzymy, że idee, którymi kierowali się twórcy awangardowych muzeów, i rozwiązania, które wcielali w życie, stawiają wciąż aktualne pytania. Czym powinno być muzeum? Jaką społeczną rolę powinno spełniać?

MUZEA KULTURY ARTYSTYCZNEJ

Geneza Muzeów Kultury Artystycznej

W następstwie rewolucji 1917 roku rosyjscy awangardiści uzyskali bezprecedensową możliwość nadania nowego kształtu życiu artystycznemu w kraju. Wspierani przez państwo, podjęli starania o utworzenie sieci muzeów sztuki współczesnej. Nazwano je Muzeami Kultury Artystycznej. Ich celem miało być rozwijanie i popularyzowanie „kultury artystycznej”, czyli twórczości opartej na eksperymencie i przyczyniającej się do stałego postępu w sztuce. Pomyślane jako instytucje edukacyjne i badawcze, nie tylko gromadziły i prezentowały dzieła, ale także miały pełnić rolę „laboratoriów” pracy artystycznej oraz prowadzić akcje upowszechniające idee nowej sztuki wśród szerokich mas. Kierowniczą rolę w ich działalności przyznano samym artystom.

Autorami pierwszych koncepcji muzeów „żywej sztuki” byli między innymi Władimir Tatlin i Kazimierz Malewicz. Ten ostatni proponował utworzenie w Moskwie centralnego muzeum, które „rozpowszechniałoby współczesne wartości pośród wszystkich muzeów na prowincji”.

Formowanie sieci muzeów rozpoczęło się po 1. Konferencji Muzealnej zorganizowanej w lutym 1919 roku w Piotrogradzie. Utworzono Państwowy Fundusz Muzealny, a jego Komisja Nabytków, początkowo kierowana przez Wassilego Kandinskiego, zakupiła blisko dwa tysiące dzieł 143 artystów. W latach 1919–1921 Biuro Muzealne, kierowane przez Aleksandra Rodczenkę, rozdzieliło 1150 prac pomiędzy trzydzieści dwa ośrodki w kraju – już istniejące lokalne muzea oraz szkoły artystyczne. Jednak tylko w kilku przypadkach na podstawie tych kolekcji udało się utworzyć stałe struktury muzealne poświęcone sztuce współczesnej.

W procesie reorganizacji życia artystycznego aktywną rolę odgrywał Władysław Strzemiński. Uczestniczył w pracach zespołów powołanych w tym celu, a na początku 1919 roku został kierownikiem Wszechrosyjskiego Biura Wystaw. Biuro za pomocą wystaw objazdowych miało popularyzować nową kulturę wizualną w całym kraju.



Fragment zbiorów Biura Muzealnego IZO Narkompros, koniec 1919.
Dzieła Malewicza, Gonczarowej, Łarionowa, Kandinskiego, Rodczenki i innych
foto © Encyclopedia of the Russian avant-garde, 2013–2014

Muzeum Kultury Malarskiej w Moskwie

Muzeum Kultury Malarskiej w Moskwie zostało otwarte 10 czerwca 1920 roku. Pierwotny kształt jego kolekcji nadali Wassily Kandinsky, Robert Falk i Aleksandr Rodczenko, kładący nacisk na formalne i techniczne nowatorstwo dzieł. W październiku 1920 roku dyrektorem muzeum został Rodczenko, który myślał o kolekcji jako zasobie „żywych form” zdolnych inspirować dalszy rozwój sztuki.

Od samego początku program moskiewskiego muzeum był ściśle związany z działalnością Państwowego Instytutu Kultury Artystycznej (GINChUK) i Wyższych Pracowni Artystyczno-Technicznych (Wchutiemas), w których wypracowywano podstawy konstruktywizmu i produktywizmu. W październiku 1924 roku, po dwukrotnej zmianie na stanowisku dyrektora i dwukrotnej przeprowadzce, muzeum wznowiło działalność w siedzibie Wchutiemasu. Ekspozycja zgodna była z pedagogicznymi założeniami uczelni. Utworzono również obszerną bibliotekę i gabinet analityczny; organizowano dyskusje i wykłady. Muzeum budziło międzynarodowe zainteresowanie: odwiedził je między innymi

Alfred H. Barr, przyszły dyrektor nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA). Pod koniec 1928 roku moskiewska placówka została zamknięta, część zbiorów przeniesiono do Galerii Trietiańskiej, część zaś uległa rozproszeniu lub zniszczeniu.

Muzeum Kultury Artystycznej w Piotrogradzie

Muzeum Kultury Artystycznej w Piotrogradzie powstało, by popularyzować nowatorskie osiągnięcia artystyczne wśród szerokiej publiczności, a także by objaśniać je zgodnie z intencjami ich awangardowych autorów. Z muzeum związani byli czołowi artyści awangardy, tacy jak Tatlin, Malewicz czy Michaił Matuszyn, ale także krytyk i kurator Nikołaj Punin. Muzeum otwarło się dla publiczności 3 kwietnia 1921 roku. Dzieła zaprezentowane na wystawie kolekcji pogrupowano nie według autorstwa, lecz „według typologii” obrazującej rozwój kultury artystycznej – od impresjonizmu do „dynamicznego kubizmu”. Kolejna wystawa zbiorów, otwarta w listopadzie 1922 roku, swoim tytułem, *Drogi poza kubizm*, nawiązywała do wydanej niewiele wcześniej książki Punina i w centralnym punkcie umieszczała twórczość Tatlina.

W 1923 roku dyrektorem muzeum został Malewicz, który wkrótce połączył je z instytucją dydaktyczno-badawczą, Państwowym Instytutem Kultury Artystycznej (GINChUK). Malewicz przearanżował również wystawę kolekcji,



Kazimierz Malewicz
w Muzeum Kultury
Artystycznej,
Leningrad, 1925
Fotoarchiw,
Gosudarstwiennyj
Russkij Muzej,
Petersburg

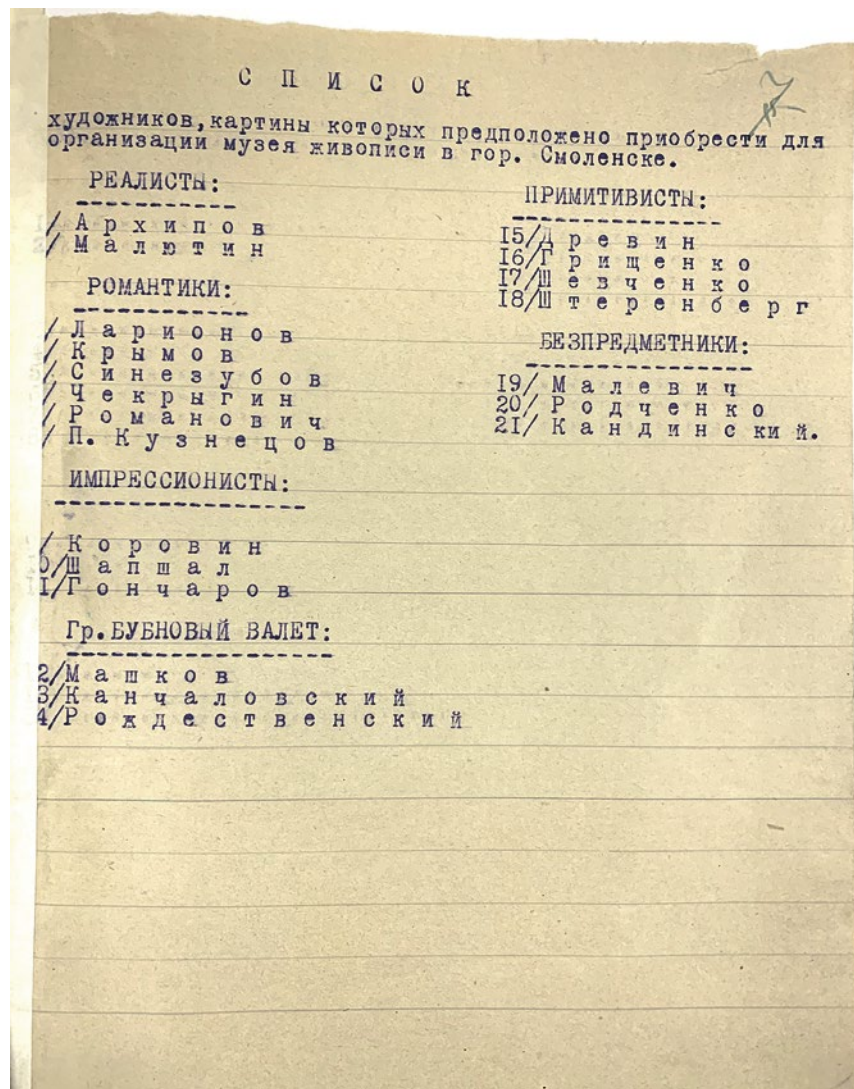
zestawiając materiał muzealny, „skończone” dzieła sztuki, z materiałem „laboratoryjnym”, czyli obiektami ilustrującymi kolejne etapy formalnych eksperymentów. Całość miała służyć ukazaniu logiki rozwoju sztuki, znajdującego swoje zwieńczenie w suprematyzmie. Wystawa była objaśniana przez samych artystów, którzy osobiście oprowadzali widzów, a także prowadzili regularne wykłady i kursy.

W 1922 roku dzieła zaczęto przekazywać do Rosyjskiego Muzeum Państwowego, gdzie stały się podstawą kolekcji nowej sztuki. W związku z nią w 1926 roku został w muzeum utworzony Dział Nowych Tendencji. Jego kierownikiem do 1932 roku był Punin, dzięki czemu niektóre z nowatorskich założeń Muzeów Kultury Artystycznej przeniknęły do struktury tradycyjnej instytucji muzealnej.

Władysław Strzemiński w Smoleńsku

15 października 1919 roku Strzemiński przeprowadził się do Smoleńska, gdzie wraz z partnerką, artystką Katarzyną Kobro, zaczął prowadzić Pracownię Sztuki, a także angażować się w działalność agitacyjną na rzecz młodego socjalistycznego państwa. Przez cały czas pobytu w Smoleńsku Strzemiński utrzymywał bliskie kontakty ze swym mentorem Kazimierzem Malewiczem, który zamieszkał w sąsiednim Witebsku. Działalność Strzemińskiego jako artysty, nauczyciela, organizatora wystaw oraz promotora nowej sztuki przebiegała równolegle do działalności Malewicza. Ten ostatni usystematyzował w Witebsku swe rozumienie ewolucji systemów artystycznych, od Cézanne’a do suprematyzmu, w rozprawie zatytułowanej *Nowe systemy w sztuce*, którą Strzemiński zamówił dla swych uczniów w Smoleńsku. Gdy na początku 1920 roku Malewicz i jego uczniowie założyli w Witebsku kolektyw artystyczny UNOWIS (Krzewiciele Nowej Sztuki), Strzemiński i Kobro uczynili swą smoleńską pracownię jedną z jego ekspozytur.

Strzemiński został wybrany kierownikiem Sekcji Sztuki w Gubernialnym Oddziale Oświaty. Oprócz działalności pedagogicznej organizował wystawy, wśród nich przygotowaną w 1920 roku Pierwszą Państwową Wystawę Sztuki w Smoleńsku. Był również związany ze Smoleńską Galerią Sztuki, otwartą 1 maja 1920 roku. Na jej rzecz moskiewskie Biuro Muzealne przekazało 118 dzieł rosyjskich artystów awangardowych. Czterdzieści siedem z nich znalazło się na wystawie inaugurującej działalność placówki, ilustrując systematyczny rozwój „kultury malarskiej” aż po abstrakcję. Strzemiński prowadził wykłady towarzyszące wystawie.



Lista artystów, których dzieła planowano pozyskać do muzeum malarstwa w Smoleńsku (dokument przypisywany Strzemińskiemu), 1920
Gosudarstwiennyj archiw Smolenskoj obłasti (GASO), Smoleńsk

To wszechstronne zaangażowanie w projekty muzealno-wystawiennicze stworzyło podstawy późniejszej działalności artysty w Polsce, która doprowadziła do utworzenia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”.

Planowana wystawa kolekcji w Smoleńskiej Galerii Sztuki

Władysław Strzemiński brał czynny udział w reorganizacji struktur życia artystycznego, najpierw w Moskwie, gdzie w latach 1918–1919 kierował Wszechrosyjskim Centralnym Biurem Wystaw, a następnie w Smoleńsku, gdzie mieszkał i pracował od listopada 1919 do końca 1921 roku. W 1920 roku to najprawdopodobniej właśnie on sporządził listę artystów, których dzieła miały zostać pokazane w nowo utworzonej Smoleńskiej Galerii Sztuki. Wybór oraz kolejność artystów odzwierciedlają logikę ewolucji „kultury artystycznej” opartej na nowatorstwie formalnym: od realizmu Abrama Archipowa, poprzez impresjonizm Konstantina Korowina, cezannizm Ilji Maszkowa, prymitywizm Dawida Szterenberg, aż po sztukę bezprzedmiotową Kazimierza Malewicza i Aleksandra Rodczenki.

SOCIÉTÉ ANONYME

Société Anonyme Inc. Museum of Modern Art

Société Anonyme było stowarzyszeniem założonym w 1920 roku w Nowym Jorku przez Katherine S. Dreier, społecniczkę, malarkę i kolekcjonerkę, oraz Marcela Duchampa i Man Raya, artystów. Propagowali oni sztukę nowoczesną, organizując wystawy i wykłady, a przede wszystkim tworząc kolekcję. Artyści-fundatorzy przyjęli za nazwę francuski termin oznaczający spółkę akcyjną. Nawiązali w ten sposób do impresjonistów, którzy przy okazji wystawy w 1874 roku tym zwrotem pragnęli podkreślić obiektywizm wyboru artystów i dzieł. Sekretarz stanu Nowy Jork, rejestrując stowarzyszenie, dopisał do nazwy zbędne „Inc.” (spółka akcyjna). Dreier dodała „Muzeum Sztuki Nowoczesnej”, wskazując, w co docelowo Société Anonyme miałoby się przekształcić.

Société Anonyme działało w sposób podobny do stowarzyszeń zawodowych czy artystycznych, opierając się na opłatach członkowskich. Misję i zakres działalności przedstawiała broszura promocyjna zatytułowana *Its Why &*



Portrety członków zarządu Société Anonyme, Marcela Duchampa (sekretarza) i Katherine S. Dreier (prezeski), 1920
Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive.
Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

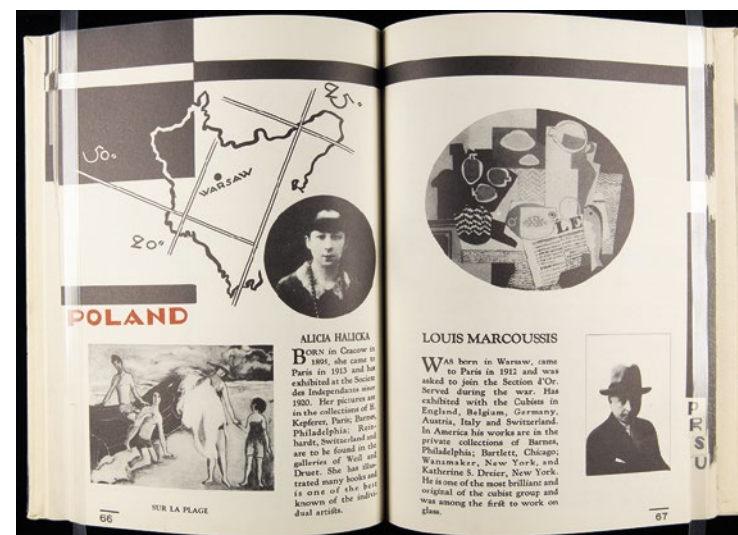
Its Wherefore [Dlaczego i sk  d]. Podkre  lano w niej potrzeb   stworzenia miejsca, w którym społeczeństwo mogłby poznawa   nową sztuk   prezentowaną za pomocą wystaw oraz zgromadzonych w bibliotece wydawnictw.

Société Anonyme zaprezentowa   amerykańskiej publiczności przesz   siedemdziesięciu artystów w ramach ponad osiemdziesięciu pokazów. Organizowano je w siedzibie stowarzyszenia, a tak  że w muzeach, szkołach, a nawet klubach robotniczych i świetlicach. Wydawano opracowania poświęcone artystom, m.in. Wassilemu Kandinskiemu czy Josephowi Stelli, a tak  że teksty krytyczne autorstwa Dreier i innych, jak np. *Sztuka zachodnia i nowa era: wprowadzenie do sztuki nowoczesnej*.

Międzynarodowa wystawa sztuki nowoczesnej

Najambitniejszym przedsięwzięciem Société Anonyme była wystawa w nowojorskim Brooklyn Museum w 1926 roku – największy pokaz sztuki nowoczesnej w Ameryce od Armory Show w 1913 roku. Katherine S. Dreier przygotowując wystaw   intensywnie podr    wala po Europie. Odwiedziła m.in. Paryż, Drezno, Prag  , Rzym i Wenecj  . Ekspozycj   zorganizowano inaczej niż towarzyszący jej katalog. Rozmieszczenie dzie   w muzealnych salach ignorowa   pochodzenie, chronologi   czy nurty artystyczne, natomiast w publikacji arty  sci podzieleni byli według krajów. Ich wizerunki widniały obok map ręcznie rysowanych przez projektanta katalogu Constantina Alaj  lova.

Dreier, zainspirowana wystawienniczymi projektami El Lissitzkiego, nawiązała kontakt z wizjonerskim architektem i projektantem Frederickiem Kieslerem. Ten zaproponowa   instalacj   s  uj  c   „transmitowaniu obrazów”, nazywaną



Katalog wydany z okazji *International Exhibition of Modern Art arranged by Société Anonyme w Brooklyn Museum*. Projekt graficzny: Katherine S. Dreier i Constantin Alaj  lov, Société Anonyme, New York 1926
Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

przez niego Tele-Muzeum. Projektu Kieslera w Brooklyn Museum nie zrealizowano. Zgodnie z ideą Dreier zaaranżowano natomiast gabinety demonstrujące, w jaki sposób sztuka mogłaby stać się elementem życia codziennego. Wykorzystując meble wypożyczone z pobliskiego domu handlowego Abraham & Straus, urządzono sypialnię, jadalnię, salon i gabinet. Z meblami typowymi dla wnętrz mieszkalnych klasy średniej sąsiadowały dzieła Lissitzkiego, Alicji Halickiej, Jeana (Hansa) Arpa i innych nowoczesnych artystów.

Wystawa w Brooklyn Museum była także miejscem pierwszej publicznej prezentacji słynnej *Wielkiej szyby* (*Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*) Marcela Duchampa, obok której zawisły obrazy m.in. Fernanda Légera, a także mniej znanych artystów, takich jak Ragnhild Keyser. Pokaz odwiedziło ponad pięćdziesiąt dwa tysiące osób. W zmniejszonej skali powtórzono go jeszcze trzykrotnie. Przypuszczalnie dopiero druga odsłona wystawy, w Anderson Galleries na Manhattanie, wyposażona została w Tele-Muzeum Kieslera – rodzaj pokoju projekcyjnego, w którym wyświetlano reprodukcje historycznych arcydzieł.

Prowincjonalne Muzeum Edukacji Wizualnej

Dzieła z kolekcji stworzonej przez artystów prezentowane były na organizowanych przez Katherine S. Dreier wystawach, a także użyczane na prośbę innych instytucji, w tym otwartego w 1929 roku w Nowym Jorku Museum of Modern Art (MoMA). Société Anonyme kilkakrotnie podejmowało próby pozyskania siedziby. Na początku lat 40. Dreier planowała założenie Prowincjonalnego Muzeum Edukacji Wizualnej w swojej wiejskiej posiadłości „The Haven” w Connecticut. Instytucja miała objąć opieką zarówno zbiory Société Anonyme, jak i prywatne kolekcjonerki. Archiwalne zdjęcia pokazują, w jaki sposób Dreier eksponowała kolekcję we wnętrzach i w ogrodzie. Dzieła sztuki nowoczesnej sąsiadowały z umeblowaniem pokoi dziennych, sypialni, gabinetu i biblioteki.

Z prośbą o wsparcie swojego projektu Dreier zwróciła się między innymi do Yale University, położonego niedaleko jej posiadłości. Projekt wymagał jednak znacznych nakładów finansowych i w rezultacie nie doszedł do skutku. Spotkanie z przedstawicielami uczelni doprowadziło ostatecznie do innego rozwiązania – przekazania zbiorów Société Anonyme do Yale, by tam mogły być oglądane i studiowane.



Widok sali głównej International Exhibition of Modern Art arranged by Société Anonyme, Brooklyn Museum, 1926
Katherine S. Dreier Papers / Société Anonyme Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

Zbiory Société Anonyme

Zbiory Société Anonyme miały stanowić kronikę „nowej ery”. Była to eklektyczna kolekcja tworzona w oparciu o preferencje założycieli, Katherine S. Dreier, Marcela Duchampa i Man Raya, wolne – jak sami podkreślali – od wszelkich uprzedzeń. Rozbudowując kolekcję, nie kierowano się renomą twórców, narodowością ani przynależnością do ruchów artystycznych. Liczyło się subiektywne przekonanie – głównie Dreier i Duchampa – o wartości danego dzieła, a także rekomendacje zaprzyjaźnionych artystów.

Pośród dzieł artystów z całego świata, do kolekcji trafiły również dzieła mieszkających we Francji Polaków, Alicji Halickiej (żony Louisa Marcoussisa) i Gustawa Gwozdeckiego – te ostatnie przekazane przez autora w darze. Darami wspierali Société Anonyme także inni twórcy, m.in. Jean (Hans) Arp.

GRUPA „A.R.” I SALA NEOPLASTYCZNA

Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej

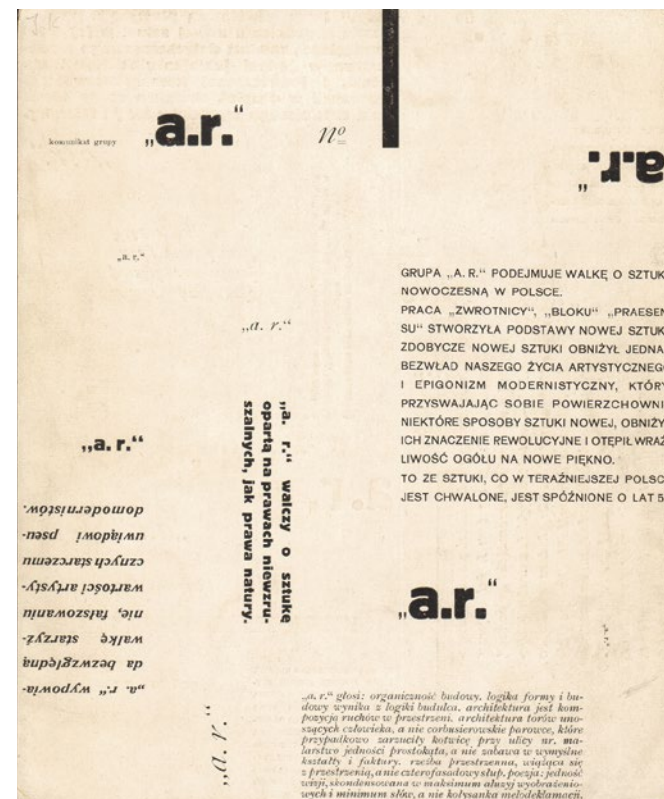
W 1929 roku, z inicjatywy Władysława Strzemińskiego, została zawiązana grupa „a.r.”, w skład której, obok inicjatora, weszli Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski (plastycy), oraz Julian Przyboś i Jan Brzękowski (poeci). Najtrwalszym rezultatem ich działalności okazała się Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, załączek przyszłego muzeum. Została udostępniona w ówczesnej siedzibie Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi na początku 1931 roku.

Pomysł założenia muzeum sztuki nowoczesnej w Polsce towarzyszył artystom od początku lat 20. XX wieku. Warunki sprzyjające urzeczywistnieniu tej inicjatywy pojawiły się jednak dopiero pod koniec dekady. To wówczas magistrat łódzki zgodził się, by w nowo powstającym miejskim muzeum znalazła się stała ekspozycja sztuki nowoczesnej. Pozyskaniem dzieł miała się zająć grupa „a.r.”.

Członkowie grupy wykorzystali swoje kontakty, by przekonać wielu polskich i europejskich artystów do wsparcia tej inicjatywy i przekazania swoich dzieł w darze. W pozyskiwanie dzieł zaangażowali się szczególnie przebywający w Paryżu Jan Brzękowski i Wanda Chodasiewicz-Grabowska, a także często odwiedzający to miasto Henryk Stażewski. Istotne znaczenie miały ich dobre relacje z członkami grup Cercle et Carré (m.in. Belg Michel Seuphor oraz Urugwajczyk Joaquín Torres García) oraz Abstraction-Création (m.in. Holender Theo van Doesburg, Francuz Jean Hélion i Belg Georges Vantongerloo).

Zgodnie z zamierzeniami Strzemińskiego, inicjatora kolekcji „a.r.”, miała ona służyć poszerzaniu społecznej akceptacji dla sztuki nowoczesnej. Artysta widział przy tym ścisły związek między estetycznymi preferencjami społeczeństwa a jego cywilizacyjnym nastawieniem. Wierzył, że społeczeństwo otwarte na sztukę nowoczesną będzie gotowe zaangażować się w modernizacyjne przemiany.

Otwarcie stałej ekspozycji zgromadzonych dzieł w miejskim muzeum nastąpiło w lutym 1931. Fakt ten został, choć skromnie, odnotowany w prasie polskiej oraz francuskiej. W następnych latach kontynuowano prace nad rozbudowywaniem kolekcji. W 1935 roku zmienił się także sposób ich ekspozycji, za co odpowiedzialny był Marian Minich, który wówczas objął kierownictwo muzeum.



Komunikat grupy „a.r.” nr 1,
projekt graficzny: Władysław
Strzemiński, Cieszyn 1930
Archiwum Muzeum Sztuki,
Łódź

© Ewa Sapka Pawliczak
i Muzeum Sztuki, Łódź



Członkowie grupy „a.r.” (od lewej):
Julian Przyboś, Władysław Strzemiński,
Katarzyna Kobro, ok. 1930–1931
Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź



Stała ekspozycja Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1932
Zdjęcie: Włodzimierz Pfeiffer
Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź



Theo van Doesburg
Kontrkompozycja XV, 1925
Muzeum Sztuki, Łódź

Zachowało się zaledwie jedno zdjęcie przedstawiające pierwszą ekspozycję kolekcji. Sugeruje ono, że dzieła nie zostały rozmieszczone według historycznego klucza. Ich układ miał zapewne ilustrować poszczególne zagadnienia formalno-konstrukcyjne, z jakimi mierzyli się awangardowi twórcy.

Niektóre z obrazów widocznych na zdjęciu zaginęły – zostały skradzione bądź zniszczone podczas II wojny światowej. Część z tych, które pozostały, w 1948 roku wyeksponowano w zaprojektowanej specjalnie do tego celu przez Władysława Strzemińskiego Sali Neoplastycznej.

Działalność grupy „a.r.”

„Grupa «a.r.» podejmuje walkę o sztukę nowoczesną w Polsce” – głosił specjalny druk, wedle słów Władysława Strzemińskiego stanowiący „coś pomiędzy manifestem a reklamą”. Kolektyw awangardowych plastyków i poetów, o którego powstaniu zawiadamiał, miał się zajmować popularyzacją i budowaniem zrozumienia dla nowych idei artystycznych za pomocą wystaw, odczytów i działalności wydawniczej. W tym celu została zainicjowana seria „Biblioteka a.r.”, w ramach której wydawano tomy z awangardową poezją oraz opracowania poświęcone m.in. rzeźbie i projektowaniu graficznemu.

Do promowania swojej sztuki grupa wykorzystywała również czasopisma. Jednym z nich było „L'Art Contemporain. Sztuka Współczesna”, wydawane w Paryżu w latach 1929–1930 przez członka „a.r.” Jana Brzękowskiego i Wandę Chodasiewicz-Grabowską – niegdyś studentkę Strzemińskiego. To właśnie w tym czasopiśmie Brzękowski opublikował *Kilometraż*, programowy esej przedstawiający genealogię nowej sztuki i założenia jej poszczególnych nurtów. Szczególną aktywność publicystyczną przejawiał Strzemiński, zamieszczający swoje teksty w prasie zarówno fachowej, jak i popularnej.

Sala Neoplastyczna

Salę zaprojektował Władysław Strzemiński na zamówienie Mariana Minicha, ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki. Miała stanowić kulminacyjny punkt stałej ekspozycji opracowanej przez Minicha po przeniesieniu Muzeum do jego obecnej siedziby. Salę udostępniono publiczności pod koniec 1948 roku. Już z początkiem roku 1950 jej dekoracja malarska została zniszczona jako niezgodna z obowiązującą w tamtym czasie estetyką socrealizmu. Pierwotny wygląd Sala odzyskała w 1960 roku.

Kompozycja Sali to urzeczywistnienie założeń teoretycznych sformułowanych przez Strzemińskiego i Katarzynę Kobro na przełomie lat 20. i 30. Zgodnie



Władysław Strzemiński
Sala Neoplastyczna,
widok współczesny,
2020
Zdjęcie:
Anna Zagrodzka
Archiwum Muzeum
Sztuki, Łódź

z nimi celem architektury jest racjonalna organizacja aktywności człowieka w przestrzeni. Odpowiednie podziały geometryczne i zestawienia barwnych płaszczyzn mają rytmizować ruch ludzkiego ciała i pozytywnie wpływać na emocje zwiedzających. Architektura Sali organizuje spojrzenia widza, a w połączeniu z eksponowanymi w jej wnętrzu abstrakcyjnymi obrazami i rzeźbami służy pobudzaniu i rozwijaniu jego wizualnej wyobraźni.

Sala Neoplastyczna sama jest równocześnie przykładem, który ma demonstrować, że koncepcje rozwijane przez awangardę mogą znaleźć praktyczne zastosowanie w kształtowaniu środowiska ludzkiego życia.

Przywrócenie Sali Neoplastycznej

Od połowy lat 50. XX wieku polityka kulturalna zaczyna wyzwalać się z gorse- tu doktrynerstwa i otwierać na inne niż socrealizm formy sztuki. Do galerii Mu- zeum powraca awangarda, która zostaje wpisana w narrację zaproponowaną przez dyrektora Minicha. Jej celem jest przedstawienie za pomocą dzieł z ko- lekcji – uzupełnionych reprodukcjami – historii rozwoju form artystycznych, od impresjonizmu po sztukę współczesną. Dyrektor Minich zleca również przywró- cenie Sali Neoplastycznej. Jej dekoracja malarska zostaje odtworzona na pod- stawie żywych wciąż wspomnień i według projektów Bolesława Utkina, ucznia

i bliskiego współpracownika Władysława Strzemińskiego. W 2008 roku kolekcja Muzeum Sztuki zostaje przeniesiona do nowego gmachu, ms², a przestrzeń wokół Sali Neoplastycznej zaczyna się wypełniać realizacjami współczesnych artystów, którzy podejmują dialog z projektem Władysława Strzemińskiego.

Mała Sala Neoplastyczna

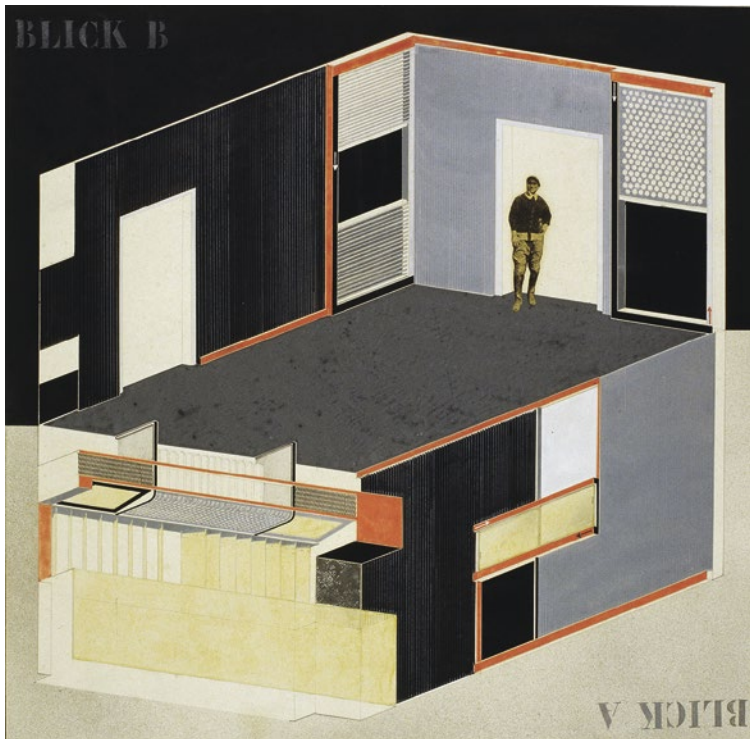
Sala została zaprojektowana w 1960 roku przez Bolesława Utkina, ucznia i współ- pracownika Władysława Strzemińskiego. Jest hołdem złożonym sztuce nauczy- ciela. Prace w niej eksponowane pochodzą z cyklu *Kompozycji architektonicz- nych*, który Strzemiński realizował w latach 1924–1929. Wraz z prezentowanymi obok, w Sali Neoplastycznej *Kompozycjami przestrzennymi* Katarzyny Kobro dzieła te ilustrują organizacyjne idee, które stały się punktem wyjścia dla projek- tu Sali Neoplastycznej. Zgodnie z nimi zarówno obraz i rzeźba, jak i przedmiot użytkowy, budynek czy założenie urbanistyczne powinny tworzyć organiczną całość. Dlatego wszystko, co nie jest zgodne z naturą tych wytworów, winno zostać odrzucone. W malarstwie oznacza to odrzucenie ruchu, czasu, trójwy- miarowości i jakichkolwiek zewnętrznych odniesień, ponieważ naturę obrazu określa pokryta farbami płaska powierzchnia ujęta w ramy. Istotą architekту- ry, która jest formą kształtowania przestrzennego, jest jedność z przestrzenią i zharmonizowanie z rytmem ludzkich działań odbywających się w przestrzeni.

KABINETT DER ABSTRAKTEN

Gabinet Abstrakcji

Gabinet Abstrakcji powstał na zamówienie Alexandra Dornera, ówczesnego dy- rektora Provinzialmuseum w Hanowerze, w 1927 roku. Został pomyślany jako jedna z dwóch ostatnich sal aranżowanej na nowo stałej ekspozycji muzeum. Do jego zaprojektowania Dorner zaprosił El Lissitzkiego, artystę związanego z rosyjskim konstruktywizmem i suprematyzmem. W Gabinecie miała być pre- zentowana sztuka abstrakcyjna. Równocześnie samo jego wnętrze miało sta- nowić ilustrację nowej czasoprzestrzeni, którą sztuka abstrakcyjna odkrywała w ślad za nowoczesną nauką.

Zastosowane w Gabinecie wykończenie ścian powodowało, że wraz z każ- dym krokiem widza zmieniała się ich kolorystyka. To rozwiązanie pozwalało



El Lissitzky
Kabinett der Abstrakten,
projekt, 1927
Sprengel Museum
Hannover
foto © bpk/BE&W

El Lissitzky
Kabinett der Abstrakten,
Provinzialmuseum,
Hannover, 1927
Sprengel Museum Hannover
foto © bpk/BE&W



uświadomić widzowi, że przestrzeń nie jest czymś stałym, ale – zgodnie z teorią względności – rzeczywistością o właściwościach zmieniających się w czasie i uzależnionych od pozycji obserwatora.

Oprócz ścian o zmieniającej się kolorystyce, które zachęcały widza do przemieszczania się, Lissitzky wprowadził do Gabinetu przesuwane panele, za którymi umieścił część obrazów. Poruszając nimi, widz odsłaniał bądź zasłaniał całość lub fragment interesującego go dzieła. Dzięki tym rozwiązaniom przestawał być biernym odbiorcą, a stawał się aktywnym współtwórcą artystycznej sytuacji.

Lissitzky nazwał Gabinet „pokojem demonstracyjnym” i zakładał, że będzie on wzorem dla innych przestrzeni służących pokazywaniu i upowszechnianiu sztuki nowoczesnej. W 1936 roku z nakazu nazistowskich władz Gabinet został zniszczony. Po raz pierwszy zrekonstruowano go w 1969 roku, obecnie rekonstrukcja prezentowana jest na stałe w Sprengel Museum w Hanowerze.

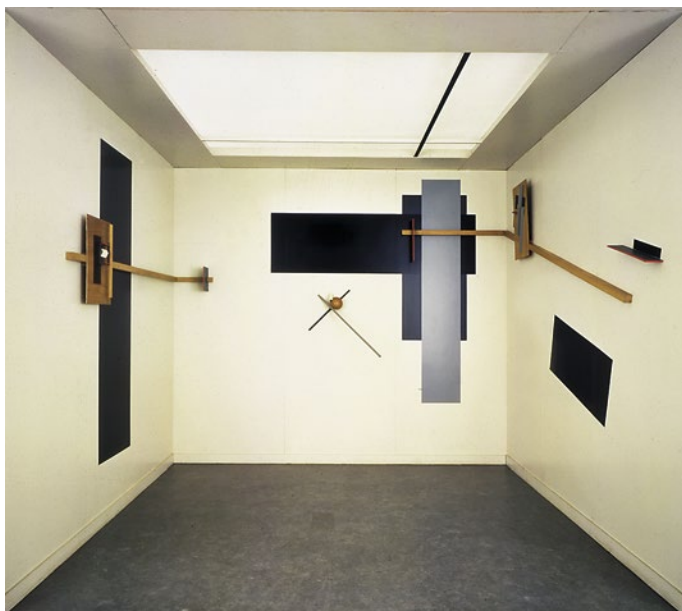
Sale nastrojowe

Aleksander Dorner przekształcił stałą ekspozycję w Provinzialmuseum w Hanowerze w ciąg „sal nastrojowych”. Ich wystrój – kolorystyka ścian, oświetlenie, rozmieszczenie dzieł – miał przywoływać klimat kolejnych epok artystycznych. Widz poznawał przeszłość nie tylko w sposób intelektualny, ale także emocjonalny i zmysłowy. Dornerowi chodziło przy tym o unaocznienie przemian zachodzących nie tyle w sztuce, ile w poznawaniu i odczuwaniu rzeczywistości. Gabinet Abstrakcji miał odzwierciedlać doświadczenie nowoczesnego człowieka żyjącego w świecie pełnym kontrastów, nieustająco się zmieniającym, odsłaniającym kolejne swoje wymiary. Abstrakcja według Dornera nie była więc czymś oderwanym od codziennego życia. Wręcz przeciwnie – ukazywała jego najgłębszą zasadę, a zarazem je kształtowała. O tych związkach między sztuką abstrakcyjną a sferą ludzkiej codzienności opowiadały plansze umieszczone w obrotowych gablotach Gabinetu Abstrakcji.

Przestrzenie wyobrażone

El Lissitzky interesował się teorią względności i geometriami nieeuklidesowymi. W swoich pracach, które nazywał *Prounami*, usiłował przedstawiać przestrzeń, która ma więcej niż trzy wymiary znane tradycyjnej nauce. Rozwinięciem tych eksperymentów była Sala Prounów, przygotowana przez Lissitzkiego na Wielką Berlińską Wystawę Sztuki w 1923 roku. Obiekty zostały w tej Sali

El Lissitzky
Sala Prounow, 1923
Widok rekonstrukcji
zrealizowanej
przez Stedelijk
Museum i Van
Abbe Museum w 1965
foto © bpk/BE&W



rozmieszczone w taki sposób, by zakłócić naturalne odczuwanie przestrzeni. Jeszcze bardziej zaawansowane rozwiązania artysta zastosował w Sali Sztuki Konstrukcyjnej zrealizowanej w 1926 roku na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Dreźnie. Sala ta była bezpośrednim wzorem dla Gabinetu Abstrakcji: to w niej po raz pierwszy Lissitzky zastosował na ścianach listwy, wywołujące efekt zmiennej kolorystyki oraz przesuwane przesłony obrazów.

Te realizacje artysta nazywał „przestrzeniami wyobrażonymi”. Chciał w ten sposób zwrócić uwagę na to, że przestrzeń nie istnieje obiektywnie i dla każdego tak samo. Jej ostateczny wygląd tworzy się w umyśle, zależy więc też od aktywności obserwatora, która może być pobudzana zewnętrznymi bodźcami (odpowiednim oświetleniem, zestawieniami kolorystycznymi, rozmieszczeniem form).

W projektowanych przez Lissitzkiego „przestrzeniach wyobrażonych” kontakt ze sztuką miał stawać się bardziej osobisty, intensywny i wielowymiarowy.

ms¹

Muzeum Sztuki w Łodzi
Więckowskiego 36
www.msl.org.pl

Awangardowe muzeum

15.10.2021–27.02.2022

kuratorzy

Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan

konsultacja i współpraca naukowa

Masha Chlenova, Frauke V. Josenhans

współpraca

Anna Karpenko, Diana Krawiec

koordynacja wystawy

Monika Wesołowska

współkoordynacja projektu

Maria Śmigiel

współpraca

Łukasz Broda, Martyna Dec, Agata
Szykielewska

koordynacja wydawnicza

Martyn Kramek

koordynacja dostępności

Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk

identyfikacja wizualna wystawy

i aranżacja sal z archiwaliami

Fontarte (Magdalena Frankowska
i Artur Frankowski)

nadzór nad rekonstrukcją Kabinett der Abstrakten

Bartosz Malinowski

wsparcie kwerendy do wystawy

Terra Foundation for American Art

redakcja językowa i korekta

Joanna Targoń

tłumaczenie z angielskiego

Marcin Wawrzyńczak

Wydrukowano na papierze
recyklingowym Nautilus Classic 120g

© Muzeum Sztuki w Łodzi

ms
Muzeum Sztuki

Instytucja kultury Samorządu Wojewódzkiego
współprowadzona przez Ministerstwo Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu



województwo
łódzkie

Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi



Partner

opus / film

