

SPIS TREŚCI

WSTĘP 11

MAREK WIECZOREK

NA PŁASZCZYŹNIE ŻYCIA: WPŁYW RUCHU DE STIJL NA AWANGARDĘ EUROPEJSKĄ 19

THEO VAN DOESBURG

NOWA ARCHITEKTURA (1923) 71

MICHAŁ WENDERSKI

MIĘDZY POLSKĄ A HOLANDIĄ: PRÓBA REKONSTRUKCJI WZAJEMNYCH KONTAKTÓW I MOBILNOŚCI KULTUROWEJ POMIĘDZY WYBRANYMI UGRUPOWANIAMI AWANGARDY 79

ANDRZEJ PRONASZKO

DIALOG O WNĘTRZU (1929)

111

SZYMON PIOTR KUBIAK

„[...] TEN CZARNY ZYGZAK NA
SUFICIE [...]” NEOPLASTYCZNE
INSPIRACJE W SZTUKACH
PROJEKTOWYCH
II RZECZPOSPOLITEJ

119

SZYMON SYKRUS

TEMPO ARCHITEKTURY (1930)

153

NATALIE DUBOIS, PAULINA HYŁA, SZYMON PIOTR KUBIAK,
PAULINA KURC-MAJ, ANNA LEBENSZTEJN,
ANNA SACIUK-GĄSOWSKA,
KATARZYNA UCHOWICZ

KATALOG

160

SPIIS DZIEŁ WYSTAWIANYCH

245

INDEKS OSÓB

251

Wystawa *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design* jest ostatnią z serii ekspozycji organizowanych przez Muzeum Sztuki w 2017 roku w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce, których celem jest spojrzenie na nowo na jej spuściznę. Wybór tematu, a więc pokazanie kontaktów i powiązań w sztuce holenderskiego De Stijl oraz polskich grup i artystów awangardowych, jest tu istotny z dwóch przyczyn. Po pierwsze przybliża wątek, który, wobec dominującej w największych opracowaniach historii polskiej awangardy wykładni o kluczowym wpływie na nią konstruktywizmu rosyjskiego, do tej pory usuwany był na plan dalszy. Po drugie zaś, odwołuje się do zagadnień istotnych w projektach awangardy, której głównym celem było stworzenie zupełnie nowej kultury plastycznej, przekształcenie i ulepszenie otaczającego świata, do czego drogą stało się między innymi projektowanie architektury, wnętrz i mebli.

De Stijl, jako ugrupowanie, najściślej działało w latach 1917–1920. Jest to zarazem okres, kiedy powstały główne prace teoretyczne, stanowiące podwaliny ruchu i jego działalności projektowej. Lata 20. XX wieku to okres realizacji najważniejszych prac związanych z De Stijl. Czas istnienia ugrupowania to także okres wydawania magazynu o tej samej nazwie, który został zamknięty w 1932 roku, rok po śmierci swojego głównego animatora – Theo van Doesburga. W grupie znaleźli się m.in.: Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Bart van der Leek, Vilmos Huszár, Gerrit Rietveld, Cornelis van Eesteren, Willem van Leusden, Jacobus Johannes Pieter Oud, Robert van 't Hoff czy Jan Wils. W 1924 roku, w wyniku konfliktu z Theo van Doesburgiem dotyczącego zasad neoplastycyzmu, od ruchu separuje się Piet Mondrian. W końcowych latach działalności ugrupowania pod jego wpływem znaleźli się twórcy młodszego pokolenia, między innymi Frederick Kiesler, Jean Gorin, Friedrich Vordemberge-Gildewart czy César Domela Nieuwenhuis.

Punktem wyjścia dla modelu sztuki grupy De Stijl była idea neoplastycyzmu, opracowana przez Pieta Mondriana. Związana z malarstwem, została przeniesiona w trzeci i czwarty wymiar przede wszystkim przez Theo van Doesburga. Nie oznaczała ona stworzenia prostej idei wzornictwa przemysłowego, ale kompleksowego modelu kształtowania formy plastycznej, która manifestować się miała na różnych poziomach i poprzez współoddziaływanie rozmaitych dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby czy architektury (a nawet muzyki i literatury) na kształt totalnego *Gesamtkunstwerk*.

W badaniach nad De Stijl powraca często postać dr. Mathieu H. J. Schoenmaekersa, którego prace: *Het Nieuwe Werelbeeld (Nowy obraz świata)* oraz *Beginnselen der Beeldende Wiskunde (Zasady wizualnej matematyki)* miały znaleźć się u podstaw teorii neoplastycyzmu, a nawet stały się inspiracją dla stworzenia nazwy grupy. Jej teozoficzne podstawy szczególnie ujawniły się w radykalnej koncepcji neoplastycyzmu Pieta Mondriana.

Jednocześnie nie pozostawały bez wpływu na inne przejawy twórczości De Stijl. Owo głęboko filozoficzne tło, które nadało abstrakcji geometrycznej znaczenie absolutne – czyniąc z niej ekwiwalent, esencję kształtu świata i istniejących z nim zależności, poznanych zarówno przez nauki fizyczne, ale też nowe, synkretyczne tendencje duchowe – zyskało przy tym podstawy zrationalizowane, wynikające z zasad matematyki. To „królowa nauk” w teorii Schoenmaekersa była podstawą funkcjonowania przyrody, a w konsekwencji podstawą nowej sztuki, opartej o zasady matematyki i elementarne formy geometryczne. Wyrażała ona powrót do pierwotnego porządku, organicznej całości, a w tej koncepcji stawała się wyrazicielką nowoczesności, „nowego ładu”. Wydawała się być doskonałą organizatorką nowoczesnego świata, organizatorką życia w oparciu o ponadczasowe fundamenty. Jak pisał Theo van Doesburg w trzecim manifestie De Stijl, opublikowanym w numerze ósmym magazynu z roku 1921: „Europa jest zgubiona. Koncentracja i własność, duchowy i materialny indywidualizm, to podstawy starej Europy. [...] Nowa Europa zaczęła w nas wzrastać. [...] Nie przejawia się w słowach, ale w wizualnych faktach i wewnętrznej sile. Sile ducha. W ten sposób kształtuje się nowy schemat świata”. Słowa napisane zaledwie parę lat po katastrofie I wojny światowej sytuują De Stijl wśród tych ugrupowań, których ambicją było odbudowanie zniszczonego świata, stworzenie cywilizacji zdolnej udźwignąć ciężar odpowiedzialności za jego przyszłe losy. Postulaty De Stijl, w których sztuka miała być narzędziem postępu, łączyły ugrupowanie z konstruktywizmem w walce o aktywistyczną postawę artystyczną i międzynarodowe współdziałanie artystów na tym polu, czego najlepszym wyrazem były kongresy jednoczące dadaistów, neoplastyków i konstruktywistów, jak: *Międzynarodowy Kongres Artystów Progresywnych* [Düsseldorf, maj 1922] oraz *Kongres Dadaistów i Konstruktywistów* [Weimar, wrzesień 1922].

Podobnie rolę sztuki widział Władysław Strzemiński, pisząc: „siłom

bez wyjścia musimy przeciwstawić ideał celowości, równowagi, organizacji i konstrukcji, opierając sztukę o elementy obiektywne, sprawdzalne i ogólnoludzkie. Te elementy intersubiektywne, wyrażane miarą i liczbą, stanowią więź społeczną. Sztuka powinna być wynikiem impulsów intelektualnych i racjonalizacyjnych” [*Aspekty rzeczywistości*, „Forma” nr 5, 1936].

Początek lat 20. XX wieku to czas, kiedy polscy artyści na tyle już okrzepli w nowej sytuacji geopolitycznej, która przyniosła Polsce niepodległość, że możliwe stało się zorganizowanie wystąpienia i próby wcielania w życie idei, które dotąd prezentowane były jedynie w formie manifestów. Wraz z powołaniem grupy Blok i ukazaniem się pierwszego numeru pisma, nawiązały się również bliższe relacje między przedstawicielami polskiej i holenderskiej awangardy, wymiana korespondencji, przedruki artykułów i fotografii zrealizowanych projektów. Cel artystów należących do obu tych ugrupowań był wszakże taki sam: organizowanie nowoczesnego życia przy pomocy sztuki.

W tym czasie twórcy i propagatorzy neoplastycyzmu, jak Piet Mondrian, Theo van Doesburg czy Vilmos Huszár, mieli już za sobą pierwsze próby przejścia od teorii do konkretnych realizacji w dziedzinie architektury, designu czy typografii. W Polsce nowa architektura dopiero się kształtowała, szukając drogi pomiędzy narodowym stylem dworkowym a płynącymi z Zachodu ideami architektury egalitarnej, która mogłaby zapewnić każdemu godne warunki życia. Głównym probierzem nowoczesności miał być funkcjonalizm, który zdominował architekturę, projekty mebli, a także kolorystykę wnętrza. O powadze tego problemu, jakim było użycie koloru, pisał m.in. Szymon Syrkus: „Zamiast białych kafli coraz częściej wchodzi w użycie kafle kolorowe w nowoczesnych kompozycjach i zestawieniach barw à la Mondrian lub van Doesburg.” [*Preliminarz architektury*, „Praesens” nr 1, 1926].

Również artyści rozważali kwestię koloru, choć podchodzili do niej w sposób bardziej teoretyczny

niż architektki. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński we wspólnej pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [Łódź 1931] pisali: „Kolor w zetknięciu z przestrzenią odbija na nią wpływ swej energii. Można powiedzieć, że wpływ koloru w przestrzeni rozciąga się aż do nieskończoności. Kolor ujarzamia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając ją działaniu swej energii”.

Teorię barwy we wnętrzu w przystępny sposób wyłożył przeciętnemu obywatelowi Andrzej Pronaszko [w tej publikacji s. 111–116]. W październiku 1929 roku, dokładnie kiedy Pronaszko opublikował wymieniony tekst, Helena i Szymon Syrkusowie, członkowie Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM, Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej), wzięli udział w drugim spotkaniu istniejącej od roku organizacji, które odbyło się we Frankfurcie nad Menem. Zjazdowi architektów towarzyszyła wystawa *Mieszkanie najmniejsze*, na której prezentowano plany często już zrealizowanych mieszkań w osiedlach wielu krajów Europy. Kongres poświęcony był przede wszystkim opracowaniu norm powierzchni, oświetlenia i właściwej wentylacji w powstających mieszkaniach. Wprowadzenie do architektury konstrukcji stalowej, wypełnionej lekkimi elementami z gązobetonu lub przeszkleniem, umożliwiło zaprojektowanie domów, spełniających te wytyczne. Jako jedno z pierwszych w Polsce powstało osiedle domów Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu, zaprojektowane przez Helenę i Szymona Syrkusów [1934–1938]. Osiedle to realizowało wizję architektury o funkcjonalnym wykorzystaniu wnętrza wraz z meblami, które, w niewielkiej przestrzeni, składane lub rozkładane w ciągu doby, zmieniały funkcję pomieszczenia w zależności od potrzeb mieszkańców.

Kobro i Strzemiński, wychodząc od zasady budowy obrazu i rzeźby, przedstawili teorię nowoczesnej architektury, która, połączona z otoczeniem stanowić może harmonijną

całość: „architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań. [...] architektura wymaga całkowitego związku: rozmieszczenia rzeczy użytkowych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze” [*Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931].

Nie znamy wielu projektów architektonicznych Strzemińskich z czasów międzywojnia, realizujących powyższe stwierdzenia, choć z przekazów wiadomo, że takie były. Te, które pozostały niezniszczone przez lata II wojny światowej, prezentujemy na wystawie. Jest to projekt Willi dla Juliana Przybosia, wykonany przez Strzemińskiego oraz makietę przedszkół, będąca przełożeniem na architekturę rzeźby Katarzyny Kobro. Pełną, zrealizowaną wizję przeniesienia zasad neoplastycyzmu na kompozycję architektoniczną można zobaczyć dopiero w Sali Neoplastycznej, zaprojektowanej przez Strzemińskiego w 1947 roku dla Muzeum Sztuki.

Temat wpływu projektowania w kręgu grupy De Stijl zarówno na design europejski, a w szczególności na awangardę i projektowanie awangardowe w Polsce jest tematem obszernych esejów rozpoczynających niniejszą książkę autorstwa prof. Marka Wieczorka, dr. Michała Wenderskiego i dr. Szymona Piotra Kubiaka. Profesor Wieczorek skupia się na perspektywie międzynarodowej, rozważając szczegóły i istotę projektowania w kręgu De Stijl, dr Wenderski rekonstruuje historię kontaktów polsko-holenderskiej awangardy, natomiast dr Kubiak przybliży konkretne przykłady polskich realizacji przede wszystkim architektonicznych, będących odpowiedzią na projektowanie kręgu De Stijl.

Ze względu na fakt, że niniejszy katalog jest pierwszą książką, która tak szeroko prezentuje związki polskiego designu awangardowego i twórczości De Stijl, wzbogacona została ona o przedruki wybranych tekstów źródłowych. Poczynając od krótkiego tekstu Szymona Syrkusa

z magazynu „Dom, Osiedle, Mieszkanie”, w jakim zostaje wyrażnie nakreślona rola, a także znaczenie neoplastycyzmu w działalności awangardowych ugrupowań Praesens i „a.r.” oraz w nowoczesnym budownictwie, poprzez jeden z ważniejszych tekstów Theo van Doesburga o nowoczesnej architekturze, fragmenty artykułu Szymona Syrkusa o podobnej tematyce, aż po nietypowy artykuł Andrzeja Pronaszki, napisany w formie dialogu pomiędzy „obrońcą” i „przeciwnikiem” nowego stylu. Uzupełniają je niepublikowane do tej pory, wybrane reprodukcje listów wymienianych między Theo van Doesburgiem a członkami grup Blok i Praesens, które odnoszą się między innymi do planów zrealizowania w Polsce lat 20. wystawy i wykładów na temat holenderskiego ugrupowania.

Część katalogowa odzwierciedla kształt wystawy, a zarazem jest przeglądem jej najbardziej istotnych wątków – od przykładów twórczości Theo van Doesburga i Gerrita Rietvelde, po prace polskich artystów, jak Szymon Syrkus, Bohdan Lachert czy Władysław Strzemiński. Została ona uzupełniona o materiał archiwalny nieprezentowany na wystawie lub prezentowany jedynie w formie wydruków i slajdów. Kończy ją ułożony alfabetycznie nazwiskami autorów wypis wszystkich dzieł pokazanych na ekspozycji.

Książka i wystawa niewątpliwie nie wyczerpują całości tematyki związanej ze znaczeniem neoplastycyzmu i grupy De Stijl w kształtowaniu się postaw polskiej awangardy. Mamy jednak nadzieję, że staną się źródłem nadal aktualnej refleksji nad koncepcją sztuki, jaka była owocem tych inspiracji. Dziś w powszechnej świadomości ograniczona została ona jedynie do zasady używania trzech podstawowych kolorów oraz czerni, szarości i bieli, a także elementarnych form geometrycznych, tymczasem była totalną, a zarazem utopijną propozycją ulepszenia organizacji świata: racjonalnego i zrównoważonego.

Przypadającą w 2017 roku setną rocznicę powstania holenderskiego ruchu awan-
gardowego De Stijl (1917–1932) uczczono na terenie całej Holandii licznymi ekspozycjami, wydawnictwami i wydarzeniami¹. Wystawa *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design* w Muzeum Sztuki w Łodzi jest ważną okazją, aby na koniec roku obchodów stulecia ruchu podsumować istotne aspekty umiędzynarodowienia i upowszechniania jego zasad, czyli działań stanowiących jeden z celów De Stijl od samego początku. Niniejszy esej poświęcony jest analizie konkretnych przejawów wpływu De Stijl na awangardę europejską w latach 20. i 30. XX wieku.

W dyskusji o wpływie De Stijl, toczącej się wokół wielu organizowanych w ostatnim czasie wydarzeń, padało na ogół mało konkretów i unikano określania zasad, którymi kierował się ruch, zwracając uwagę głównie na oczywiste podobieństwa formalne, takie jak: linie i kąty proste oraz barwy podstawowe. Takie podejście było powszechne w dotychczasowych książkach i artykułach poświęconych ruchowi De Stijl. Aby zrozumieć jego wpływ, czyli rozpowszechnianie się i przyjmowanie jego osiągnięć, należy powrócić do precyzyjniejszej i węższej definicji opartej na fundamentach conceptualnych. Głównym celem ruchu było stworzenie nowego rodzaju przestrzeni, opisywanej przez jego członków jako nowy typ „plastyczności” czy też nazywanej neoplastycyzmem (*Nieuwe beelding*), który nie opierałby się na formie lub masie, lecz na relacjach dynamicznych, na relacyjnej grze prostokątnych *płaszczyzn* w ekspansywnym stanie równowagi prowadzącej do zlewania się ze sobą odrębnych form sztuki w jedną zrównoważoną całość. Uważniejsze przyjrzenie się De Stijl pozwala nam przekonać się o tym, co stanowiło jego paradygmat oraz jakie postawy twórcze przyjmowali wobec owego paradygmatu inni artyści.

Definicja

Pierwsza utrwalona definicja De Stijl także właśnie obchodziła swoją rocznicę. W zeszłym roku minęło 60 lat odkąd holenderski badacz Hans Jaffé opublikował pierwszą monografię poświęconą temu ruchowi. W 1956 roku na kartach *De Stijl, 1917–1931: The Dutch Contribution to Modern Art (De Stijl, 1917–1931: Holenderski wkład w sztukę nowoczesną)* Jaffé przedstawił De Stijl jako „jeden z najbardziej długotrwałych i wpływowych nowoczesnych ruchów artystycznych”. Podtytuł jego

¹ Obchody setnej rocznicy ruchu w 2017 roku odbywały się pod hasłem „Od Mondriana do holenderskiego designu”, obejmując wystawy i wydarzenia w większych miastach kraju, w tym w Van Abbemuseum w Eindhoven, gdzie zorganizowano tydzień designu holenderskiego, jak również w Lejdzie, Amersfoort, Drachten i Leeuwarden (Fryzja), Otterloo, Winterswijk, Harderwijk i Arnhem (Geldria). Obchody stulecia poprzedziło sympozjum, które było najprawdopodobniej pierwszym tego rodzaju spotkaniem o międzynarodowym charakterze poświęconym ruchowi De Stijl. Odbyło się ono w kwietniu 2016 roku w Rijksmuseum w Amsterdamie i zostało zorganizowane przez autora niniejszego tekstu oraz Christę Marię Lerm-Hays. Przedstawiciele Niderlandzkiego Instytutu Konserwacji, Sztuki i Nauki (NICAS) zaprezentowali przykłady nowych działań badawczych prowadzonych w Holandii w zakresie zagadnień naukowych i technicznych związanych z charakterystyką materiałową, analizą kolorystyczną, degradacją i konserwacją w ramach innowacyjnych procedur doświadczalnych zmierzających do odtworzenia procesu twórczego. Wśród celów sympozjum znalazło się opracowanie stanu badań, powrót do istotnych pytań o różnice pomiędzy zagadnieniami natury artystycznej/historycznej oraz materiałowej/technicznej, a także ustalenie sposobów prowadzenia owocnego dialogu interdyscyplinarnego, który wytyczy nowe szlaki w nieustającej reinterpretacji ruchu De Stijl.

książki stanowi prowokacyjne potwierdzenie rosnącego wówczas w skali między- narodowej uznania dla ruchu, świadcząc jednocześnie o uwadze, jaką autor po- święcał kwestii tożsamości narodowej. Jaffé był w istocie pierwszym badaczem, który przyjrzał się dokładniej filozoficznym korzeniom De Stijl. Wspominał o jego heglowskim rodowodzie, ale także o wpływie Mathieu Schoenmaekersa, holender- skiego duchownego katolickiego, który stał się synkretycznym filozofem natury. To on ukuł termin *Nieuwe beelding* i wywarł wpływ na terminologię pojawiającą się w piśmie „De Stijl”, zwłaszcza w tekstach malarzy Pieta Mondriana i Barta van der Lecka.

W *De Beginjaren van De Stijl 1917–1922 (Okres kształtowania się De Stijl 1917–1922)* z 1982 roku, posiłkując się listami i nowymi materiałami archiwalnymi, Carel Blotkamp i jego studenci z Uniwersytetu w Utrechcie przesunęli punkt cięż- kości na indywidualnych twórców do tego stopnia, że ukształtowali powszechny obecnie pogląd, że De Stijl było grupą wyłącznie z nazwy. Postacią spinającą ruch był Theo van Doesburg, niestrudzony propagator i redaktora pisma „De Stijl” (1917– 1931), który podtrzymywał pozory jedności i uzupełniał szeregi grupy w miarę, jak jej członkowie-założyciele odchodzili w pierwszych latach jej istnienia. Kontynuacja książki zatytułowana *De Vervolgjaren van De Stijl: 1922–1932* (dosłownie: *Dalsze lata De Stijl: 1922–1932*) z 1996 roku, także pod redakcją Carela Blotkampa, uka- zuje jeszcze większe rozproszenie i brak porozumienia w szeregach ruchu z naci- skiem na indywidualizm. Tu także nazwa De Stijl stanowi ramę i punkt odniesienia, jakkolwiek otrzymuje jeszcze bardziej nieścisłe znaczenie.

Skoro, zgodnie z często sugerowanym sposobem myślenia, indywidualne motywacje i idiomy formalne wypaczają, a nawet zadają kłam twierdzeniom o uni- wersalizmie i współpracy, to w jaki sposób możemy sformułować definicję De Stijl oraz brać na poważnie utopijne aspiracje ruchu, nie wspominając już o idei, według której proste formy i czyste barwy mogą doprowadzić do gruntownej przemiany społecznej i stworzyć nową organizację życia? Zostajemy wobec tego z coraz bardziej złożonym krajobrazem odrębnych osobowości i postaw artystycznych, w którym coraz trudniejsze staje się scharakteryzowanie paradygmatu De Stijl oraz wyjątkowego wkładu grupy w historię sztuki. A jednak, warto zaryzykować sfor- mułowanie definicji zwłaszcza na poziomie conceptualnym, ponieważ może ona ukazać zarówno to, co w De Stijl było wyjątkowe, jak również to, co ruchem tym było inspirowane. Z conceptualnego punktu widzenia najbliższe De Stijl i najbar- dziej charakterystyczne dla tego ruchu są prace Mondriana oraz projektanta mebli i architekta Gerrita Rietvelda (il. s. 183–194), chociaż ci dwaj twórcy nigdy się nie spotkali. Theo van Doesburg często podążał w nowych kierunkach, by porzucić je jako przestarzałe w ciągu roku czy dwóch lat, choć przyjęcie przez niego form diagonalnych stanowi w tym względzie wyjątek, który doprowadził go do innowacji wciąż niezaliczanych w obręb paradygmatu De Stijl. Tylko przyglądając się temu paradygmatowi z bliska będziemy w stanie przekonać się, co stanowi jego rzeczy- wisty wpływ, a co jest jedynie przywłaszczeniem.

Wcześniejszą próbę zdefiniowania ruchu, która nie redukuje go do zbioru in- dywidualności i wydobywa conceptualne implikacje układów formalnych typowych dla największych osiągnięć De Stijl, odnajdujemy w haśle encyklopedycznym *The De Stijl Idea (Idea De Stijl)* z 1984 roku autorstwa Yve-Alaina Bois. Jego definicja w prowokacyjny sposób pomija wiele aspektów kojarzonych zazwyczaj z ruchem, w tym większość projektów architektonicznych. Autor wyczuwa także w przeni- kliwy sposób, że „specyfika De Stijl polega [...] na idei, według której *jedna zasada generatywna* może znaleźć zastosowanie we wszystkich sztukach”. Bois rozumie, że „utopia De Stijl skoncentrowana na otoczeniu, jakkolwiek wydawałaby się nam dzisiaj naiwna, nie była jedynie ideologicznym marzeniem, ale wynikała z naczelnej zasady ruchu”, co z kolei ma dalekosiężne skutki m.in. dla konstrukcji².

2

Yve-Alain Bois, *The De Stijl Idea*, przedruk [w:] idem, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1990, s. 102–103.

3

Yve-Alain Bois, *The Iconoclast*, [w:] *Piet Mondrian, 1872–1944*, red. Yve-Alain Bois, Joop Joosten, An- gelica Zander Rudenstine, Hans Janssen, kat. wyst., Haags Gemeentemuseum, The Hague; National Gal- lery of Art, Washington; Museum of Modern Art, New York; Leonardo Arte, Milan 1994, przyp. 12, s. 364.

Na płaszczyźnie życia: wpływ ruchu
De Stijl na awangardę europejską

Organizatorzy życia.
De Stijl, polska awangarda i design

Z drugiej strony Bois stara się zdefiniować ogólną zasadę ruchu w kate- goriach autonomii i integralności poszczególnych dziedzin sztuki. Obserwujemy tu proces „elementaryzacji” czy też redukcji każdego medium do jego własnych materiałów i kodów, jak również „integrację” tych nieredukowalnych elementów w „syntaktycznie niepodzielną, niehierarchiczną całość”, która w malarstwie ozna- cza dążenie do płaskości. Greenbergowski język autonomii, specyfiki medium i płaskości jest powszechnie używany przez komentatorów działalności ruchu, po- cząwszy od Kermita Champa, studenta Greenberga, po badaczy holenderskich, takich jak Louis Wijsenbeek, Blotkamp i Evert van Straaten. Bois idzie jednak jesz- cze dalej stwierdzając w innym miejscu, że Mondrian przyjął ostatecznie „absur- dalne przekonanie o możliwości istnienia ‘płaskiej’ architektury”³. Mondrian nigdy niczego takiego nie powiedział. Pisał raczej, że malarstwo, architektura i wszel- kie przedmioty we wnętrzach (które nazywamy obecnie designem) powinno się określać w kategoriach płaszczyzn tak, aby to „płaszczyzna” stała się zasadą generatywną zapewniającą ich integrację oraz zlewanie się w kompletną, barwną przestrzeń neoplastyczną. Wszystkie elementy płaszczyznowe (lub obiekty sztuki) tracą swoją autonomię, nie są już „rzeczami samymi w sobie”, a ich rytmicznie dynamiczne, niepowtarzalne i niehierarchiczne umiejscowienie w obrębie ca- łości tworzy grę ekspansywnych relacji. Ekspansywna równowaga to kluczowy wyznacznik najlepszych prac De Stijl, w których każdy element pełni funkcję we- wnętrzej i zewnętrznej ramy w odniesieniu do innych⁴.

Mondrian, podobnie jak inny współzałożyciel De Stijl, Bart van der Leck, czerpali idee dotyczące „płaszczyzny” z lektury Schoenmaekersa i spotkań z nim. Przedstawili go van Doesburgowi, który do czytania jego pism przekonał z kolei belgijskiego rzeźbiarza z kręgu De Stijl, Georges’a Vantongerloo. Choć obecnie znaczenie Schoenmaekersa znacznie się umniejsza, wypracowana przez niego terminologia, a zwłaszcza stworzone przez niego ramy conceptualne położyły pod- waliny pod teksty członków De Stijl nie tylko we wczesnych latach istnienia ruchu, ale również później. Szczególnie istotne stały się pojęcia vitalnej siły „ekspansji” działającej na płaszczyźnie, a także *Nieuwe beelding*, czyli neologizm, który stał się synonimem De Stijl i został przełożony po raz pierwszy przez Mondriana w 1920 roku jako „neoplastycyzm”. Van der Leck napisał w 1918 roku, że płaszczyzna powierzchni obrazu „wyraża ciągłość przestrzenną [...]”. Obraz ma dziś charakter architektoniczny, ponieważ jako taki i sam z siebie służy tej samej koncepcji, co architektura – przestrzeni i płaszczyźnie⁵. Mondrian pisał, że „neoplastycyzm wy- raża istotę przestrzeni poprzez relację jednej płaszczyzny barwnej z inną”.

Uznając, że sami artyści dążyli do rozpuszczenia poszczególnych dziedzin sztuki w nowej, wspólnej formie plastyczności lub przestrzeni, nie da się dłużej bronić Greenbergowskiego przekonania o autonomii każdej formy sztuki, bądź też płaskości, ponieważ wywodzi się ono z błędnego odczytania celów De Stijl. Elastyczna przestrzeń piętra, którą Rietveld zaprojektował wraz z Truus Schröder w jej domu, jest dziełem wybitnym jako zintegrowana i wyważona całość zło- żona z dynamicznie ekspansywnych, przecinających się płaszczyzn (il. s. 190–193). W De Stijl, żadna forma sztuki nie rości sobie pretensji do specyfiki danego medium.

4

Źródła pojęcia „płaszczyzny” w De Stijl analizuję w tek- ście *Mondrian’s First Diamond Composition: Spatial Totality and the Plane of the Starry Sky*, [w:] *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, red. Paul Crowther i Isabel Wünsche, Routledge, London 2012, oraz *Piet Mondrian’s Studio Utopia, 26, rue du Départ* [w:] *Mondrian and His Studios: Colour in Space*, kat. wyst. Tate Liverpool, red. Francesco Manacorda i Michael White, Tate Publishing, London 2014.

5

Bart van der Leck, *Over schilderen en bouwen*, „De Stijl”, R. 1, nr 4 (1918), s. 37.



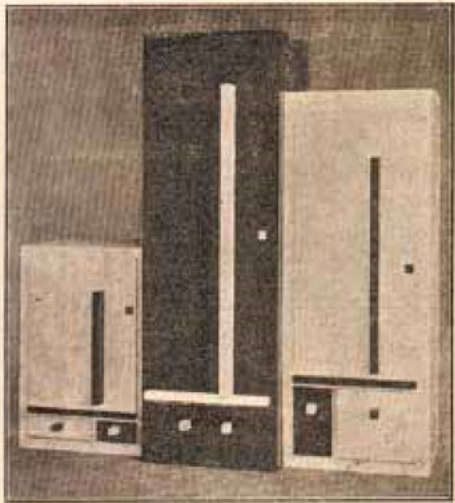
J. J. P. OUD Domy robotnicze w Rotterdamie



J.J.P. OUD „Matenese” pod Rotterdamem



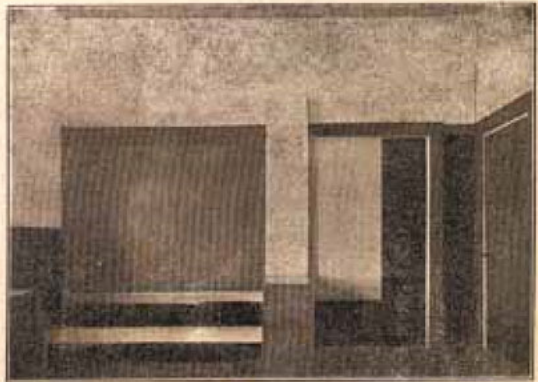
S. VAN RAVESTEYN



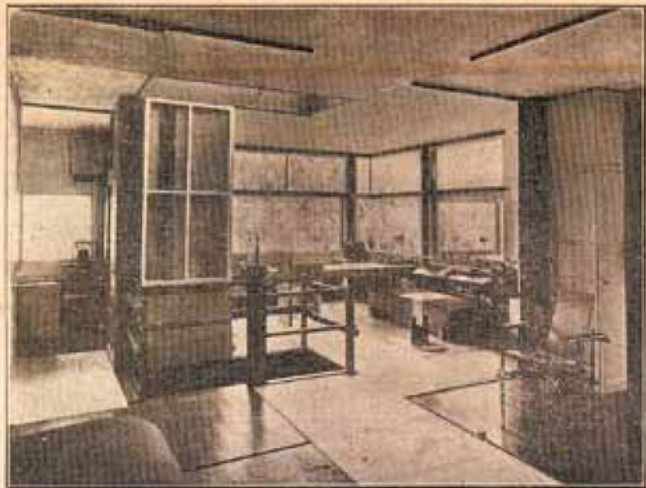
S. VAN RAVESTEYN



S. VAN RAVESTEYN Hall domu w Utrechcie
(biały i niebieski)



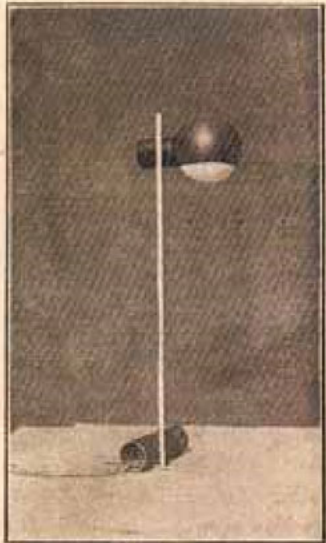
S. VAN RAVESTEYN Fragment gabinetu domu w Utrechcie
(czarny – szary – biały)



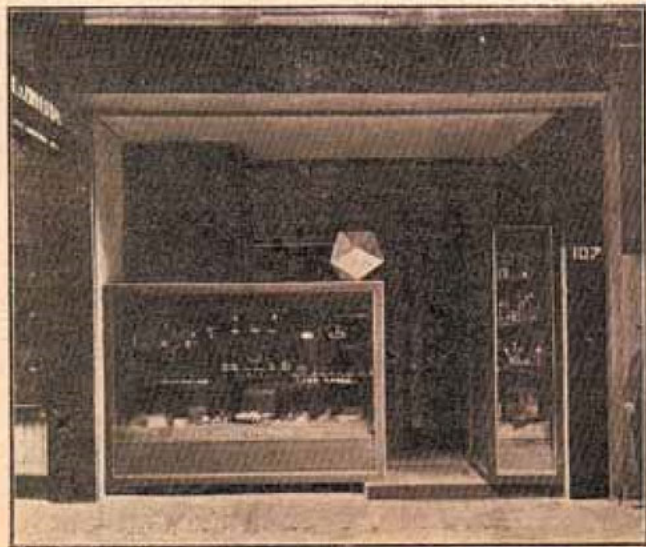
RIETVELD & SCHRÖDER
Wnętrze domu T. Schrödera



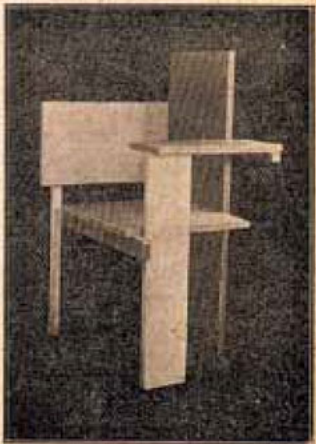
Dom Schrödera Utrecht



R
I
E
T
V
E
L
D



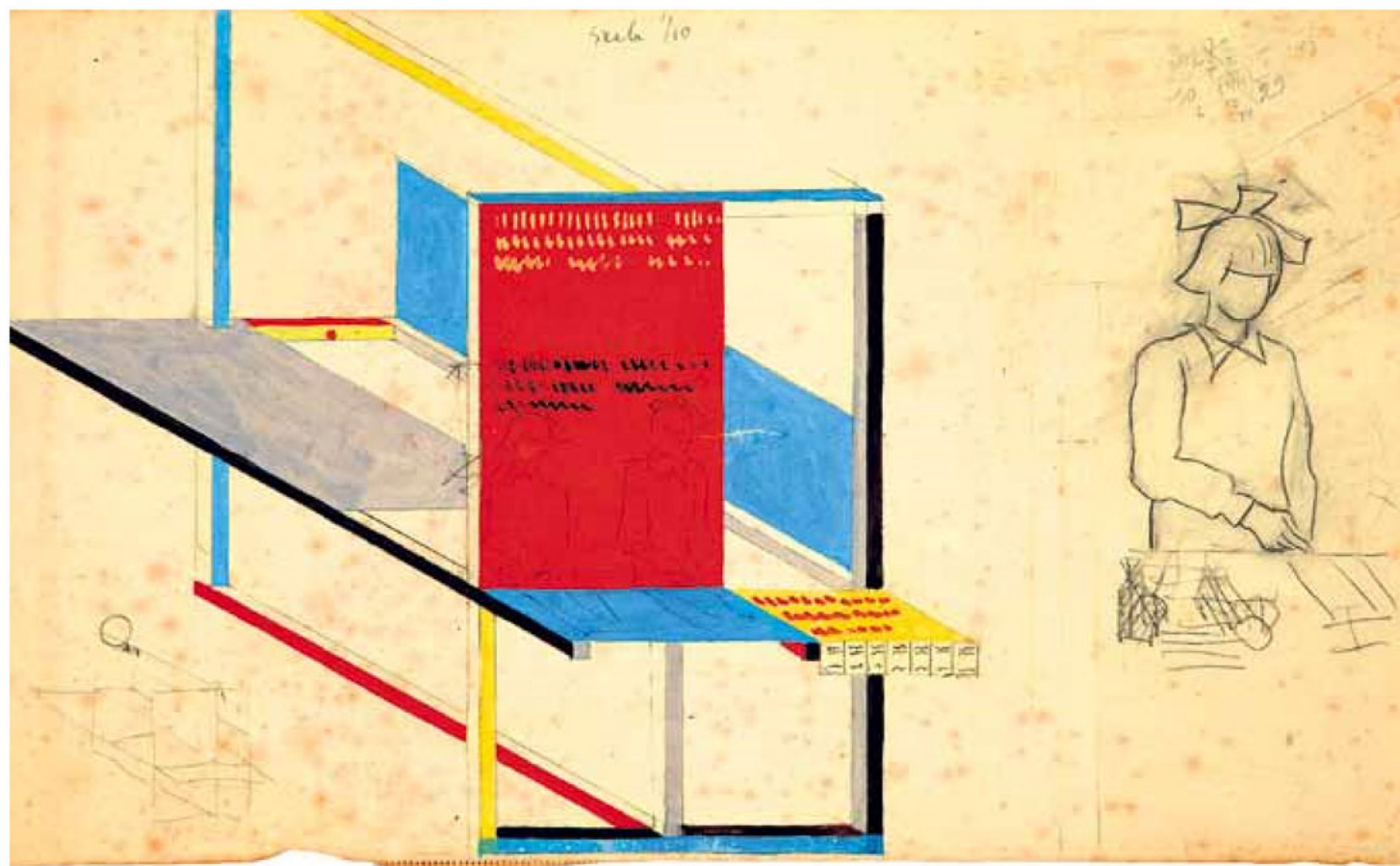
Sklep jubilerski Amsterdam





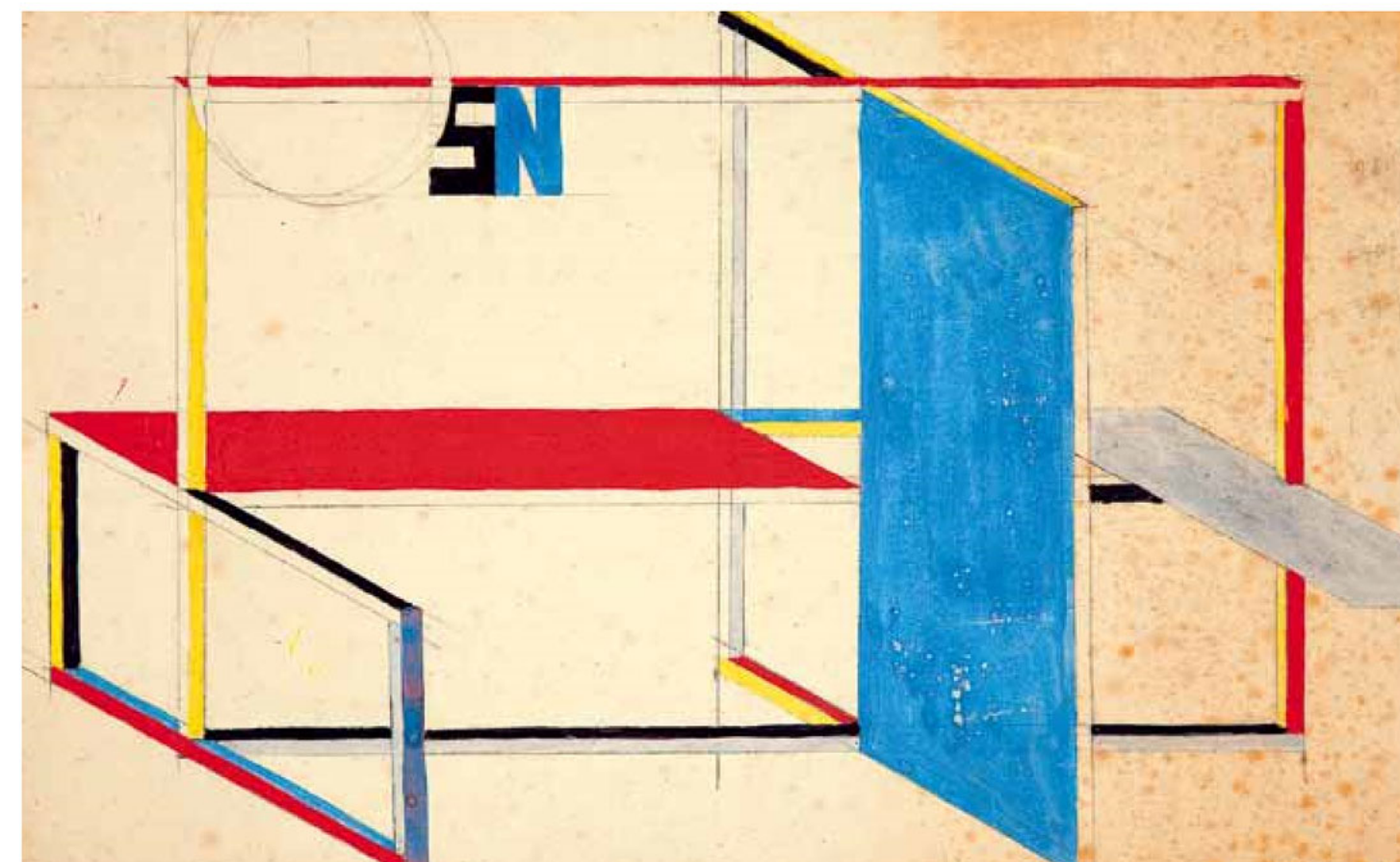
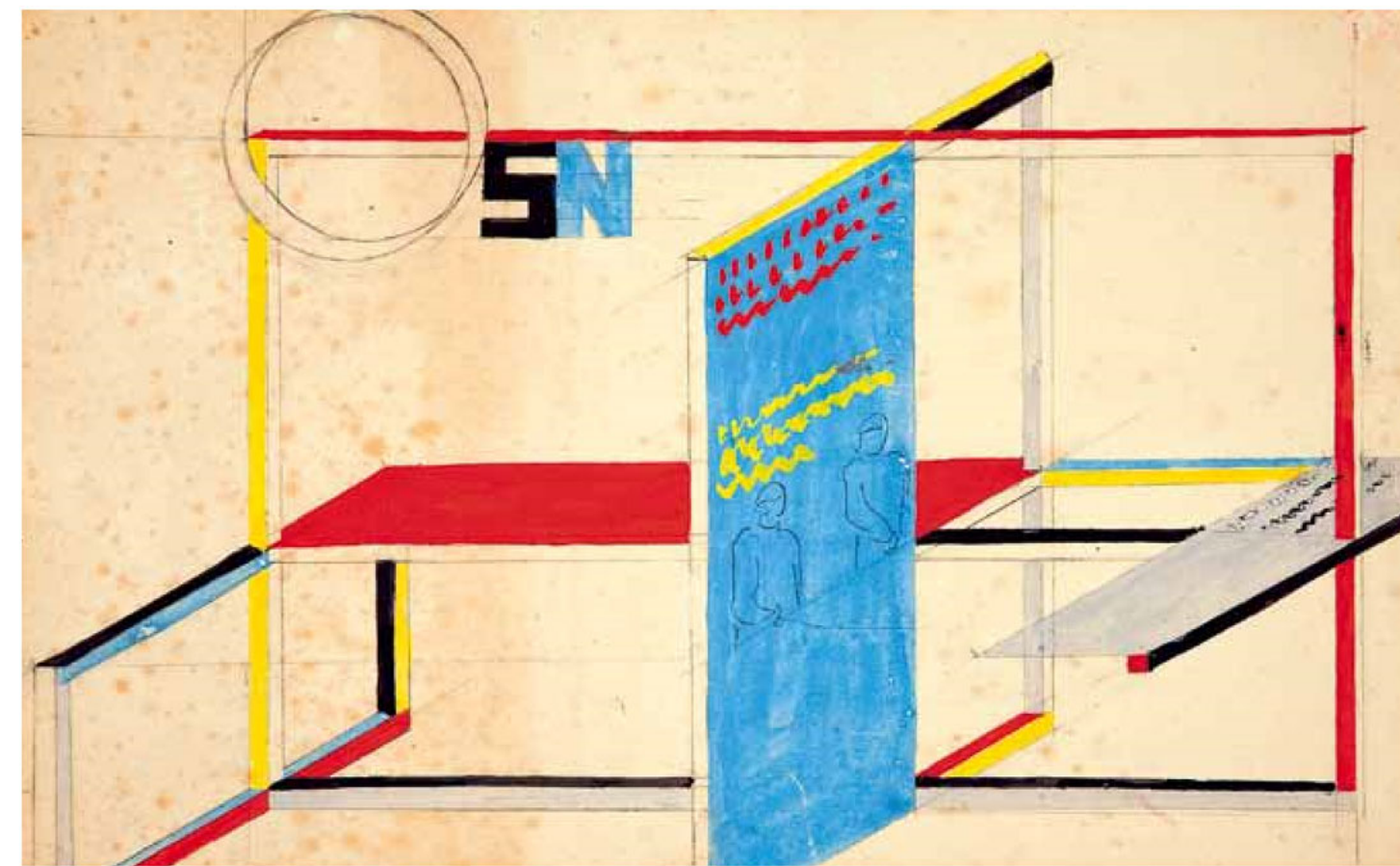
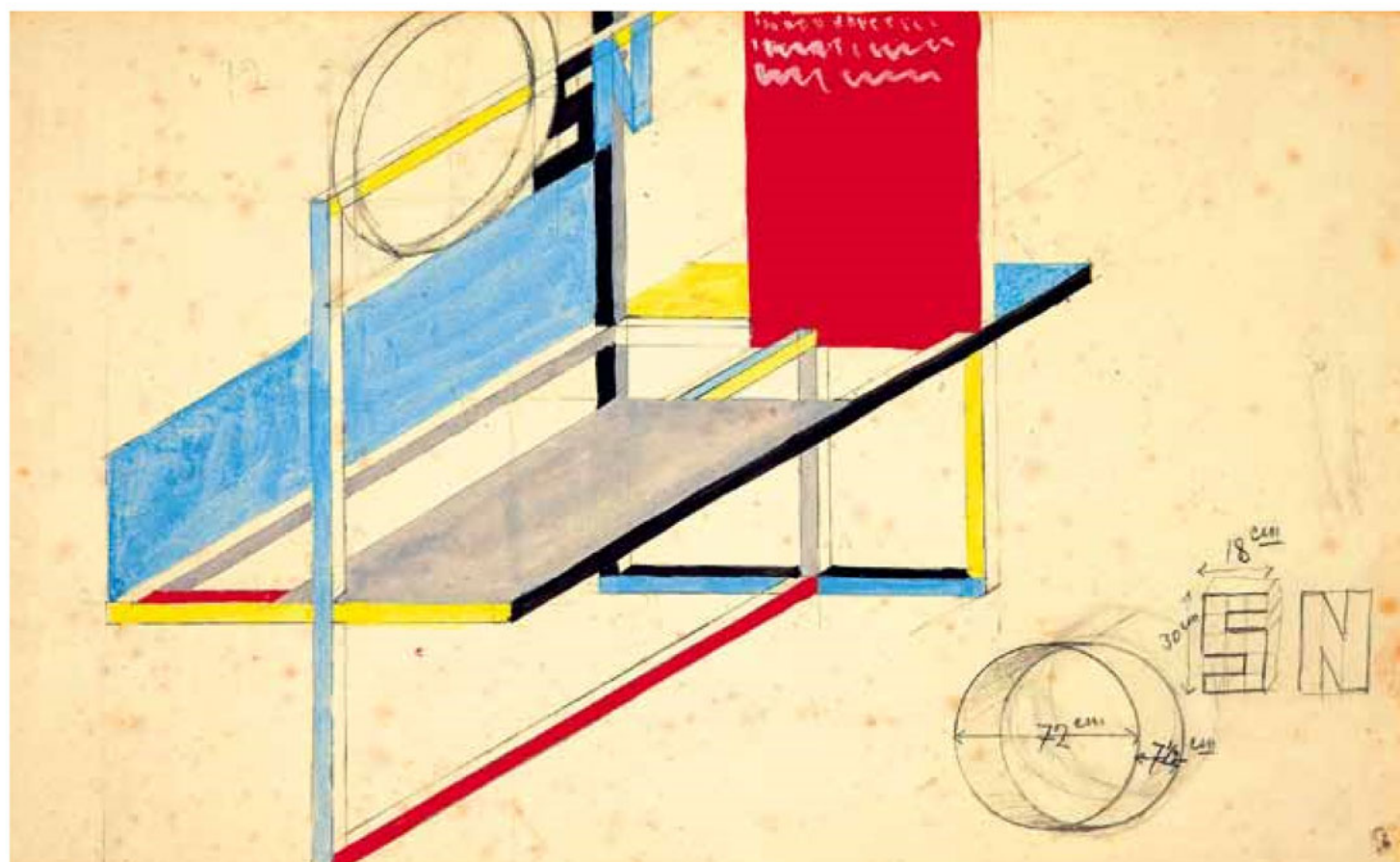
il. 5
Gerrit Thomas Rietveld

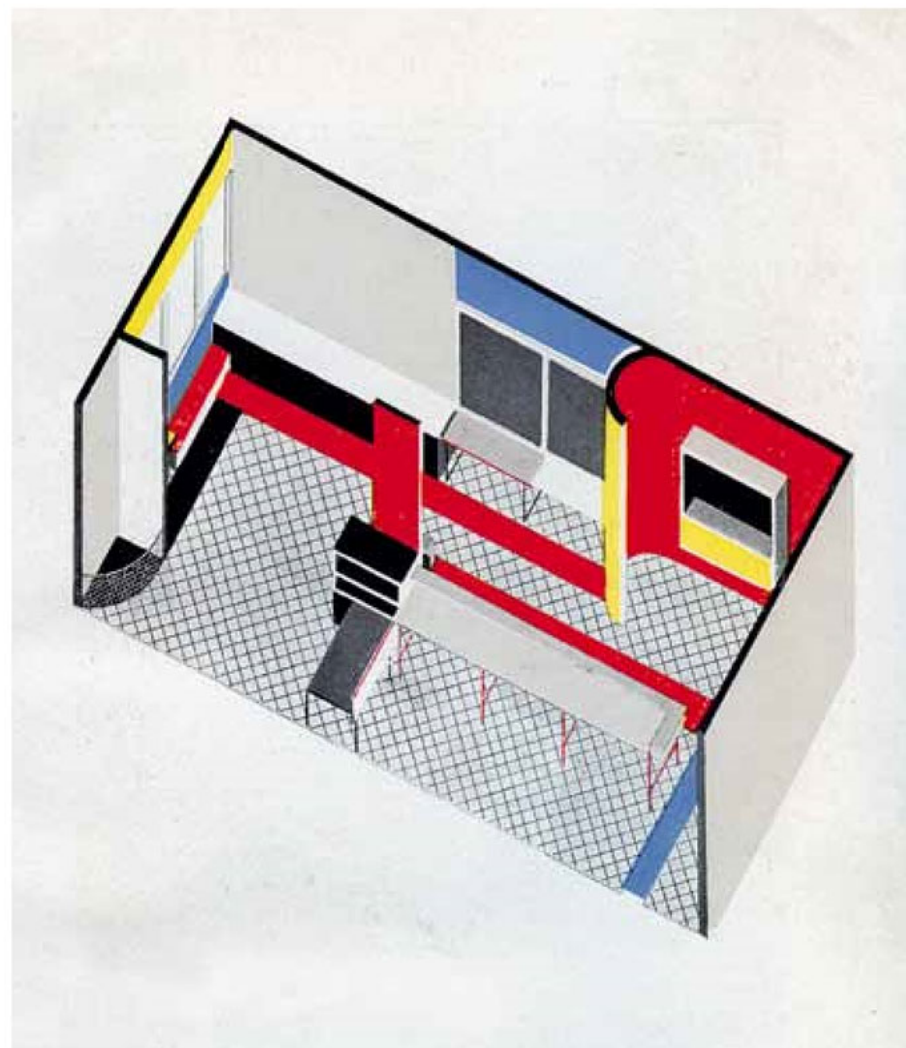
Fotel czerwono-niebieski, 1918
sklejka, drewno bukowe, farba, 88 × 60 × 66 cm
Centraal Museum, Utrecht
© Centraal Museum, Utrecht,
The Netherlands / Ernst Moritz / c/o Pictoright
Amsterdam 2017



Władysław Strzemiński

Projekty stoisk wystawienniczych
z cyklu Projekty wystawiennicze, ok. 1946–1948
ołówki, tempera, karton, 26,2 × 41,7 cm (każdy)
Muzeum Sztuki, Łódź
© Muzeum Sztuki & Ewa Sapka-Pawliczak





Henryk Stażewski

Szkice obrazów i mebli
(karta ze *Szkicownika*), 1924–1926
akwarela, ołówek, papier, 23,2 × 24,3 cm
rysunek dwustronny
Muzeum Sztuki, Łódź

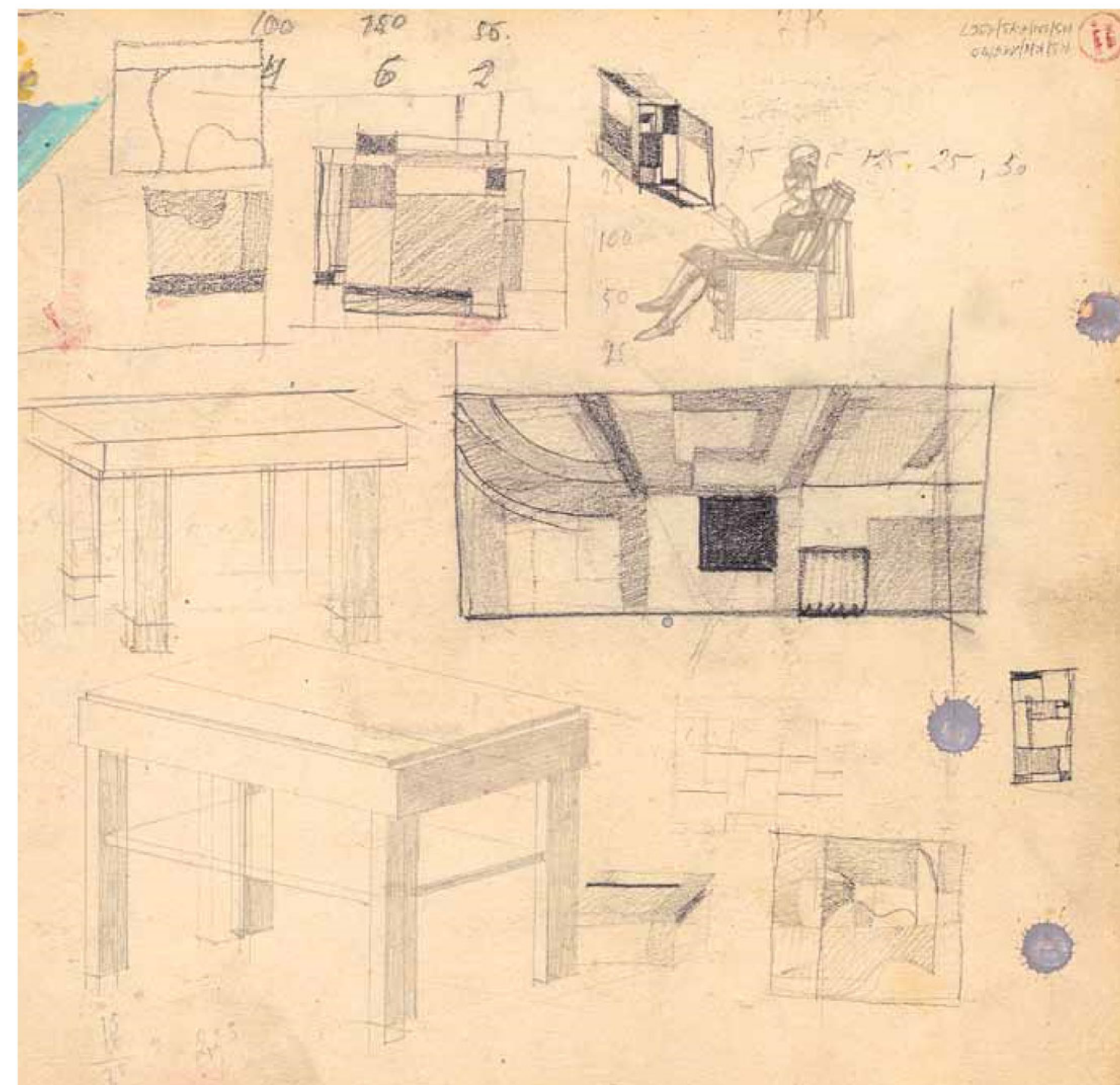


Henryk Stażewski

Projekt wnętrza pawilonu wystawowego, 1931
źródło: Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński
Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu
czasoprzestrzennego, biblioteka „a.r.”, tom 2,
Łódź 1931, il. 45
Dział Dokumentacji Naukowej, Muzeum Sztuki, Łódź
© Muzeum Sztuki & Ewa Sapka-Pawliczak

Henryk Stażewski

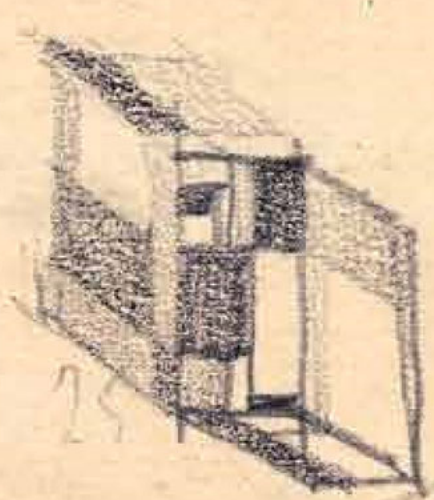
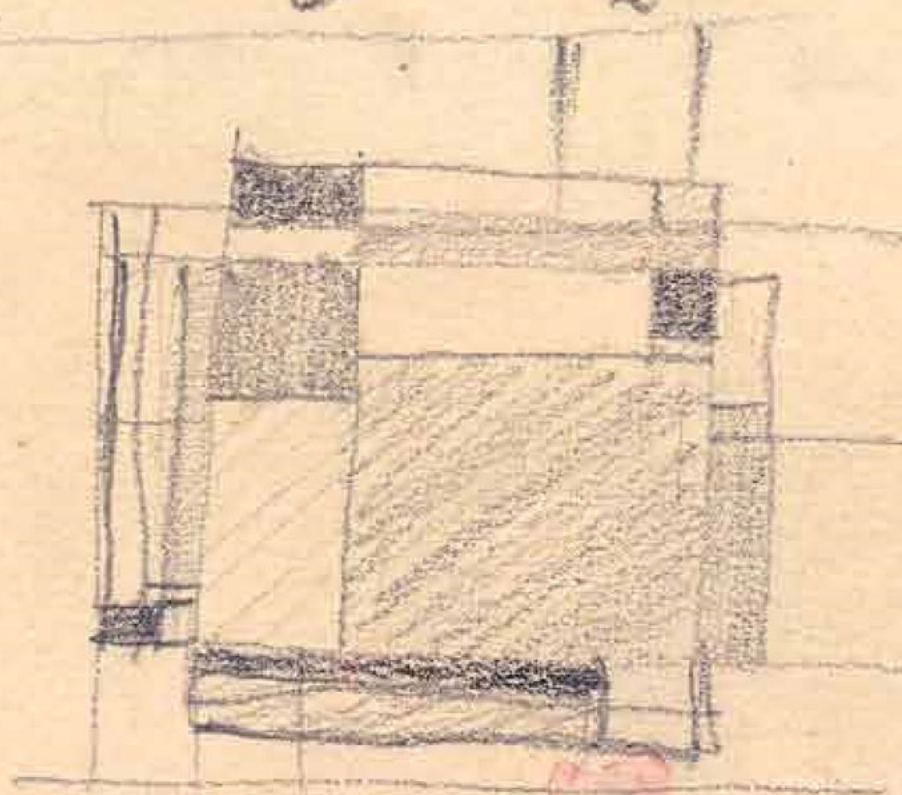
Szkice obrazów i mebli
(karta ze *Szkicownika*), 1924–1926
akwarela, ołówek, papier, 23,1 × 24,3 cm
rysunek dwustronny
Muzeum Sztuki, Łódź



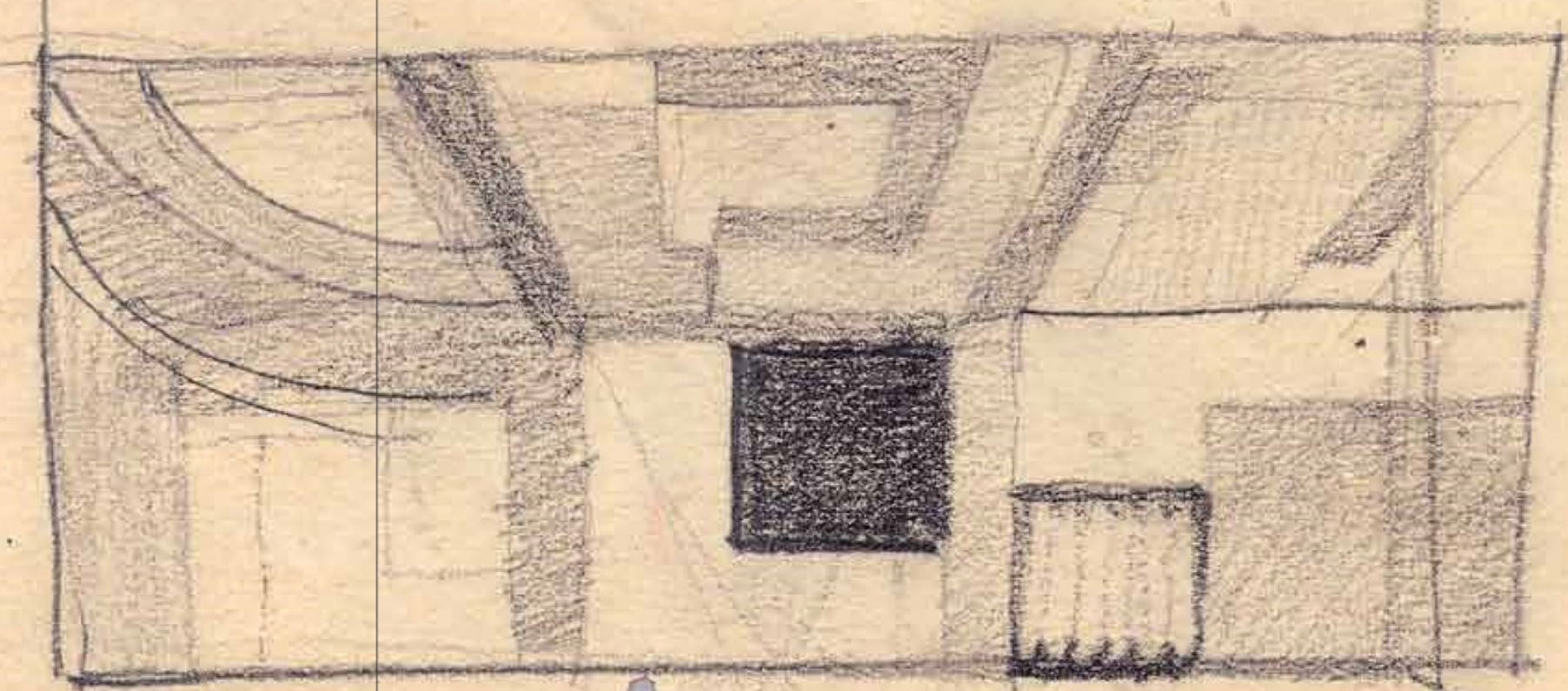
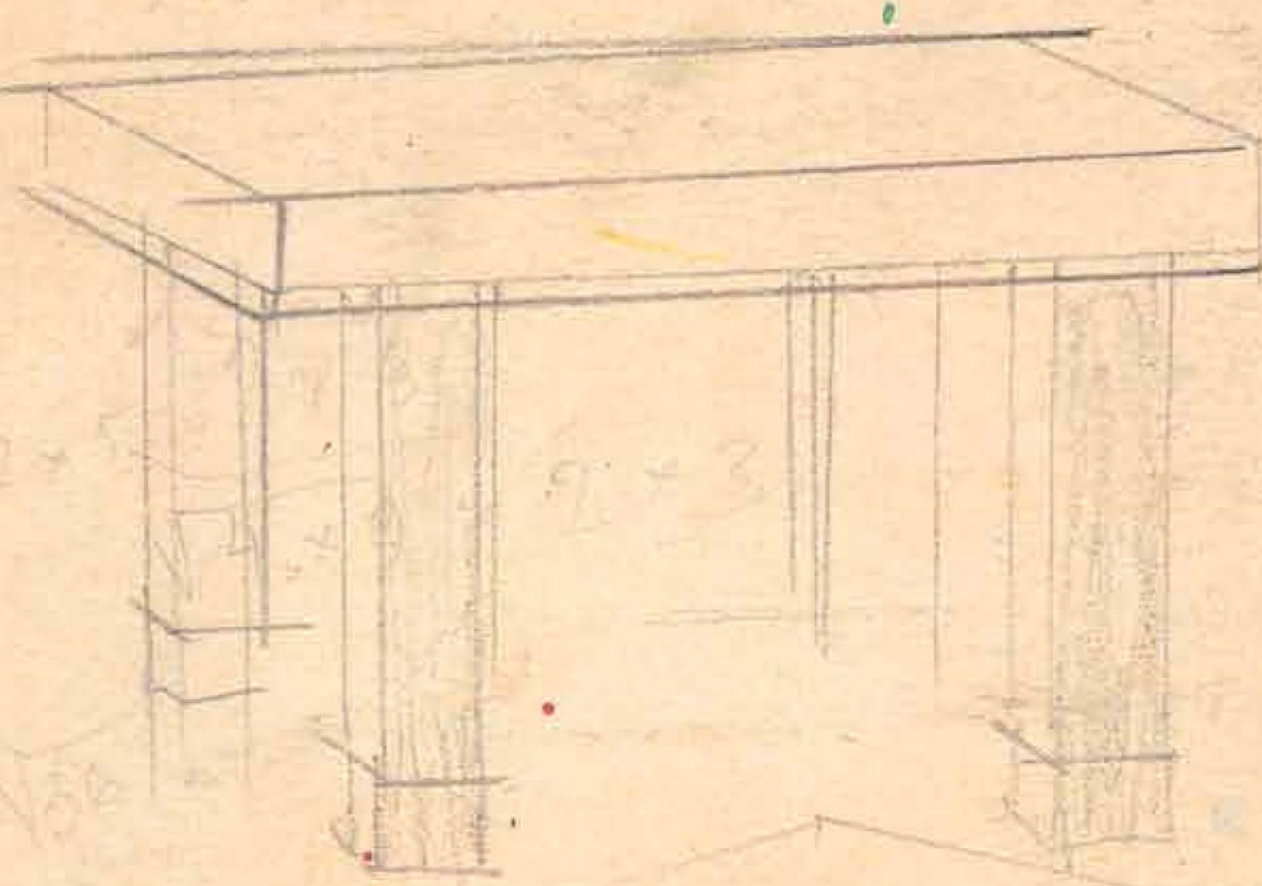
MS/5N/RYS/19567
MS/KM/148/90



100 750 50
6 2



25 100 50 25
25 50 25 50





Sala Neoplastyczna, zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego na zamówienie dyrektora Muzeum Sztuki, Mariana Minicha w 1947 roku, zrealizowana w 1948
fotografia archiwalna, 1948
Dział Dokumentacji Naukowej,
Muzeum Sztuki, Łódź

W 1947 roku kierujący łódzkim Muzeum Sztuki Marian Minich zaprosił Władysława Strzemińskiego do zaprojektowania przestrzeni, przeznaczonej do ekspozycji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Nie jest pewne, jaki był udział Minicha w opracowaniu koncepcji pomieszczenia, być może miał on dość sprecyzowane wymagania dotyczące jego aranżacji. Córka Mariana Minicha wspomina, że Strzemiński przed wojną zaprojektował pokój dzienny w prywatnym mieszkaniu Minichów i że wnętrze to, jak i znajdujące się w nim meble, stanowiły kompozycję złożoną z kolorów podstawowych oraz bieli, szarości i czerni, zatem był to pokój w barwach neoplastycznych. Taka sama kolorystyka została utrzymana również w sali muzealnej. Po II wojnie światowej Muzeum Sztuki w Łodzi otrzymało do dyspozycji nowy budynek – wcześniej pałac rodziny Poznańskich. Sala, której projekt został zamówiony u Strzemińskiego, znajdowała się na jego drugim piętrze, pod koniec amfilady, na styku budynku frontowego z oficyną. Jest to pomieszczenie pięcioboczne, na planie prostokąta ze ściętym jednym narożnikiem. Jego ściany i strop zostały podzielone na barwne kwadratowe lub prostokątne płaszczyzny, podłoga wyłożona biegnącą przez środek wykładziną. Janina Ładnowska w tekście poświęconym Sali Neoplastycznej pisze o brązowym linoleum z wzorem „markującym rytmiczny spłot chodników kokosowych”, które w latach późniejszych zastąpione zostało czarnym chodnikiem tekstylnym. Okno, umieszczone w ścianie przebiegającej po ukosie, podzielone zostało na 16 prostokątów, 4 w poziomie i 4 w pionie. Metalowa futryna, pojedyncze szyby i podział na niewielkie kwatery przypomina typowe w Łodzi okno fabryczne. Okno to musiało być wymienione przy aranżacji sali – fakt ten nie ma potwierdzenia w znanych dokumentach, jednak jest to jedyne okno w całym budynku o takiej konstrukcji, obcej architekturze pałacu. Jest jeszcze jedna jego szczególna cecha – jest ono niemal identyczne z innym, z nowojorskiej pracowni Pieta Mondriana. Wydaje się nieprawdopodobne, żeby Strzemiński widział zdjęcia ostatniego atelier Mondriana, do którego przeprowadził się on na kilka miesięcy przed śmiercią 1 lutego 1944 roku.

W Polsce wówczas trwała ciągle II wojna światowa, wyzwolenie Łodzi miało nastąpić dopiero za rok. Strzemiński został wysiedlony ze swojego przedwojennego mieszkania, Mondrian, uciekając przed nazistami, zmienił kontynent. Po wojnie Strzemiński, którego malarstwo oparte jest o zupełnie odmienną teorię niż obrazy tworzone przez Mondriana, w wykładach dla studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi przywoływał jednak neoplastycyzm jako ideę kształtującą architekturę i wpływającą na kształt życia społecznego i indywidualnego: „neoplastycyzm [...] znajduje rozwiązanie zagadnienia, jak organicznie związać poszczególne fragmenty obrazu w jedną całość [...]”. „Szkielet neoplastyczny przetwarza się w szkielet ruchu funkcji w przestrzeni. Z tego wyrasta plan architektury” (notatki Kazimierza Kędzi, przechowywane w Dziale Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki). Mimo, że Sala Neoplastyczna jest tworem całkowicie odmiennym od Gabinetu Abstrakcji, zaprojektowanego dla muzeum w Hanowerze przez El Lissitzky’ego w 1927 roku, łączy je ów element ruchu, brany pod uwagę przez twórców. Lissitzky pisał: „Przestrzeń powinna być tak zorganizowana, by skłaniała widza do chodzenia”. Dynamika, wyrażona w przestrzeni Gabinetu Abstrakcji pionowymi, białymi i czarnymi paskami dzielącymi szarą płaszczyznę ściany, w Sali Neoplastycznej przyjęła formę barwnych płaszczyzn, stanowiących tło dla prezentowanych wewnątrz obrazów. Być może wiara Strzemińskiego i Mondriana w tę samą utopię o sztuce zmieniającej społeczeństwo, a może całkiem odwrotnie, utrata wiary i próba stworzenia epitaforum idei, pogrzebanej w czasie II wojny, dała impuls do powstania Sali Neoplastycznej? W 1948 roku została ona otwarta dla publiczności jako miejsce ekspozycji najważniejszych dzieł Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, obrazów takich artystów, jak Theo van Doesburg, Jean Hélion, Henryk Stażewski, Sophie Taeuber-Arp, Georges Vantongerloo, którym towarzyszyły rzeźby Katarzyny Kobro.



Władysław Strzemiński

Meble z zestawu do *Sali Neoplastycznej*
w Muzeum Sztuki (fotel, stolik, krzesło), 1947–1948
drewno, farba, sklejka, tkanina,
krzesło: 56 x 55 x 55 cm, stolik: 80 x 60 x 45 cm,
fotel: 82 x 59 x 43 cm
zdjęcie z ekspozycji *Atlas nowoczesności*,
Muzeum Sztuki, 2014
Dział Dokumentacji Naukowej,
Muzeum Sztuki, Łódź

Władysław Strzemiński

Biurko, 1947–1948
drewno, farba, 69 x 127 x 77 cm
Muzeum Sztuki, Łódź

