

MAA

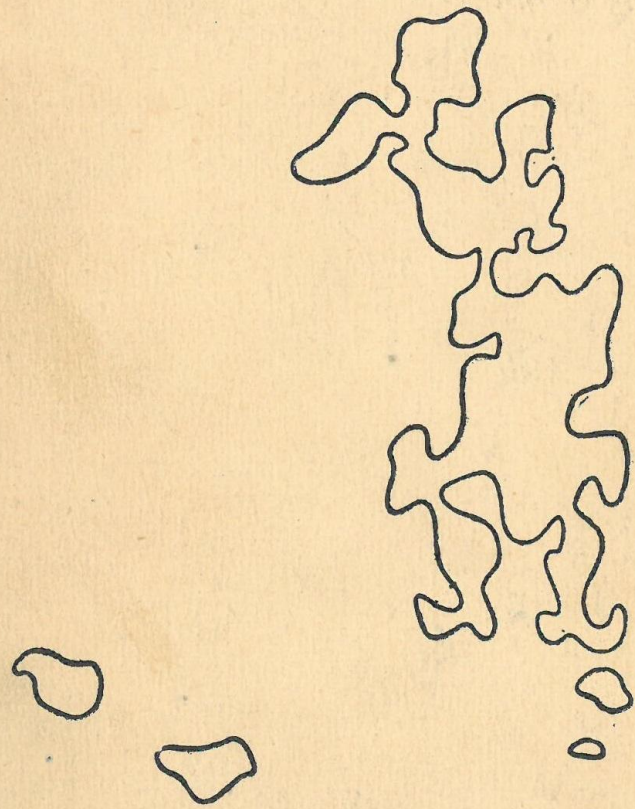
Reda 1956

2157

Katarzyna

Kobro

Władysław
Strzemiński



grudzień 1956
styczeń 1957

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
Związek Polskich Artystów Plastyków

Ośrodek Propagandy Sztuki

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W-wa, pl. Malachowskiego 3
L. P. 2016

ŁÓDŹ

Projekt scenariusza:

Marian Bogusz

Projekt ekspozycji:

*Marian Bogusz
Jerzy Oplustil*

Opracowanie ekspozycji „Teorii Widzenia“:

*Stefan Krygier
Lech Kunka
Jerzy Mackiewicz*

Opracowanie graficzne katalogu:

Stefan Wegner

Projekt plakatu:

Lech Kunka

Projekt zaproszenia na wystawę:

Stanisław Fijałkowski

Wybór tekstów:

*Stanisław Fijałkowski
Antoni Starczewski
Bolesław Utkin*

Fotografie do reprodukcji:

Eugeniusz Haneman

Plansze fotograficzne:

Jerzy Mackiewicz

Koordynacja całości:

Stefan Wegner

Ekspozyty, jeśli w katalogu nie zaznaczono inaczej, są własnością Muzeum Sztuki w Łodzi i zostały udostępnione dzięki uprzejmości dyrektora Muzeum:

dr. Mariana Minicha

Nowatorstwo Strzemińskiego

Władysława Strzemińskiego poznałem w 22 lub 23 roku u Tadeusza Peipera w redakcji „Zwrotnicy“ w Krakowie. Był to czas, kiedy uszy młodych poetów i malarzy chciwie chłonęły wieści o nowych ideach artystycznych, a oczy i ręce śmiało tężyły się ku uchwyceniu wizji wybiyskujących w głowach pod wpływem licznych oredzi i manifestów artystycznych.

Strzemiński przybył z Rosji, gdzie współpracował z Malewiczem, i właśnie o suprematyzmie zamieścił swoje spostrzeżenia w „Zwrotnicy“.

Była to dla mnie — orientującego się wówczas jedynie w tym co się działo na Zachodzie — niespodzianka, nie wiedziałem, że także w odciętej wówczas od nas Rosji rewolucyjnej żyje nowa sztuka. Polak Kazimierz Malewicz był tam jej wybitnym przedstawicielem i teoretykiem, a młody Strzemiński jego współpracownikiem.

„Suprematyzm“ głoszony przez Malewicza niósł jedną z idei radykalnie oczyszczających tradycyjne wyobrażenia o plastyce: sprowadzał on malarstwo do elementów najprostszych, ukazywał fakt najoczywistszy, że obraz to płaszczyzna prostokątna. Z chwilą, gdy zamiast malować — Malewicz narysował w pustym kwadracie kwadrat, lub gdy w środku białego pola umieścił czarny prostokąt — kryzys dawnego patrzenia na płótno malarskie uzyskał swój punkt szczytowy, a zarazem zwrotny.

Od studium oddziaływania na siebie takich najprostszych elementów można było zacząć budowę nowego widzenia plastycznego. Ale Malewicz nie wyszedł poza ten puryfikujący krytycyzm: poprzestał na zestawianiu w prostokacie prostoliniowych figur geometrycznych dla osią-

gnięcia napięcia dynamicznego kompozycji. Przygotowywał w ten sposób grunt „unizmowi“ Strzemińskiego i neoplastycyzmowi Mondriana. Mimo rewolucyjny radykalizm nie wyzwolił się Malewicz zupełnie ze skłonności do bezpłodnego estetyzmu: uważał zarówno te swoje kompozycje na płaszczyźnie, jak i kompozycje brył geometrycznych za twory same dla siebie, nie mogące mieć swoich konsekwencji praktycznych. Estetyczna ich kontemplacja miała być celem ostatecznym; nic z brył Malewicza nie powinno wynikać dla kompozycji przestrzennych, dla architektury. Estetyczna kontemplacja suprematysty miała więc chyba coś z charakteru tego intelektualnego upodobania, które Platonowi kazało nazywać koło najdoskonalszą z figur. I ta jej właściwość uwięziła Malewicza w ciasnym kręgu kombinacji form geometrycznych, niesprawdzalnej w swoim oddziaływaniu na widza możliwością zastosowań praktycznych. Praktycznych: jako nowa zasada budowy obrazu i praktycznych: jako inspiracja dla najszerszej pojętej tzw. sztuki stosowanej. Koncepcja Malewicza miała w historii estetyki tylko znaczenie burzycielskie.

Strzemiński był z wykształcenia inżynierem, widział świat form i kolorów we wszechstronnym powiązaniu z całokształtem działalności człowieka. Z kierunku analitycznego i krytycznego w sztuce, z dociekań zmierzających do ustalenia elementów widzenia przedmiotu na płaszczyźnie przejął jedynie jego dążenia, początkowo jak u Malewicza, niejasne — do matematycznego ujęcia praw wiążących formy ze sobą. Nie zatrzymał się na eksperymentach Malewicza, nie wiodących ku organizacji obrazu i przestrzeni, lecz utykających w pół drogi, ani na kompozycjach obliczalnych rachunkiem, jak u Mondriana. W kompozycjach malarskich i rzeźbiarskich widział wynalazek form i zestawień kolorów, który winien wejść w życie powszednie człowieka dzięki powieleniu go w przedmiotach codziennego użytku.

4 Stawiał swojej twórczości wymagania najwyższe, nieosiągalne dla przeciętnego talentu. Domagał się, żeby każ-

dy obraz był wynalazkiem, żeby odkrywał taką zasadę kompozycji kolorów i form, jakiej dotychczas nie znano. W istocie więc żądał, żeby każdy obraz był początkiem nowego kierunku artystycznego, nowej szkoły. W tym konsekwentnym dążeniu do coraz ściślejszego, sprawdzalnego niemal matematycznie widzenia zatrzymał się na cyklu obrazów, które nazwał unistycznymi. Czym był unizm? Absolutnym odrzuceniem wszelkiej iluzyjności w obrazie. Prostokąt zamalowanego płótna nie przywoływał żadnej asocjacji w czymkolwiek istniejącym, żadna z form nie uwyrażniała się i nie odrywała na płaszczyźnie ani od innej formy, ani od ram obrazu. Jeśli porównamy obrazy abstrakcjonistów z kompozycjami unistycznymi — uderzy nas jaskrawa różnica w samej zasadzie pojmowania obrazu. Kompozycje abstrakcyjne uwyrażniają formę, istnieje wśród nich dramat kontrastów form i wymowa ich odpowiedzialności. Niczego takiego nie ma w obrazie unistycznym. Panuje w nim doskonale zjednoczenie form ze sobą i z prostokątem płótna. W obrazie abstrakcyjnym nigdy nie osiąga się zupełnego oderwania się od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem takiej formy abstrakcyjnej, która by nie przypominała jakiegoś kształtu wziętego ze świata przedmiotów. Przykład: koło może przywołać nieskończone skojarzenia: ze słońcem, dyskiem, bochenkiem chleba, tarczą, kapeluszem itd. Obraz unistyczny idzie dalej: nie wywołuje żadnych asocjacji przedmiotowych, „literackich“ — jest skrajnym, ostatecznym przykładem czystej plastyki. Ale ile takich obrazów można namalować, żeby nie były te same, a tylko takie same? Strzemiński zdołał jednak namalować ich kilka czy kilkanaście — i pojął, że doszedł do kresu. Do kresu tej drogi rozwojowej nowoczesnej plastyki, która szła ku wyeliminowaniu z obrazu wszystkiego, co nie było tylko malarstwem, tj. układem barw zespolonych doskonale z płaszczyzną. Osiągnął „czysty“ obraz, absolutną jedność kolorów i form z płaszczyzną i z jej granicą.

5 Doszedłszy do tej ostateczności, Strzemiński mógł po-

wrócić wzbogacony osiągniętą dyscypliną, dyscypliną jakiej dotychczas nie praktykowano — do studiów z natury. Cykl pejzaży, jaki powstał po okresie unistycznym, łączy tak zbiorcze, skupiające, syntetyczne widzenie, że obrazy te uderzają zaskakującą prostotą. Wrażenie, jakie czynią można porównać chyba tylko z zaskoczeniem, jakiemu niekiedy ulegamy oglądając rysunki dzieci. Ale ta prostota jest wyrafinowana, ani jedna linia w rysunkach tego dojrzałego okresu nie powtarza biegu w najmniejszym nawet fragmencie — jakiegokolwiek linii w tym samym rysunku. Mam rysunek „Morze“ (reprodukowany swego czasu w „Odrodzeniu“). Krzywe, jakimi określał fale, są chyba rezultatem jakichś nadludzko cierpliwych obliczeń matematycznych, sprawdzających pracę oka i widzenie bezpośrednio — a dają wrażenie ruchu fal, wrażenie tak bezpośrednio morza, jakiego nie doznałem patrząc na żaden pejzaż morski. A przecież rysunek nie ma nic z naturalistycznego iluzjonizmu, i niewyrobione oko wziąć go może za abstrakcyjną igraszkę linii krzywych. Kompozycje te nie byłyby możliwe bez unizmu.

Tak jak obrazy unistyczne, również to malarstwo Strzeмиńskiego, które on uprawiał później nazywając je realistycznym, nie miało przedtem odpowiednika w malarstwie nowoczesnym na Zachodzie. Podczas gdy poszukiwania czystej malarskości na Zachodzie zatrzymały się na malarstwie „obiektywnym“ (czyli tak zwanej u nas ogólnikowo abstrakcji) Strzeмиński wyszedłszy z analizy elementów plastyki płaskiej, przekroczył próg abstrakcyjnych form. Stworzył w obrazie unistycznym nie kompozycję opartą na kontraście form i kolorów ale jedność widzenia tych elementów taką, iż tradycyjne widzenie kompozycji, gry form i koloru, tracą sens, obraz staje się projekcją widzenia tak syntetycznego, że nie sposób w nim wykryć jego składników. Aby uprzystępnić zrozumienie takiego widzenia, wyobraźcie sobie, że z okna pociągu jadącego okolicą coraz inaczej ukształtowaną, chwytacie w siatkówkę oka tysiące różnorodnych krajobrazów — i oto potem pragniecie je ujrzeć

nagle w jednej chwili wszystkie zatrzymane w jednej ramie okiennej. Jeśli macie oko, które umie łączyć obrazy, przenikać jedne drugimi, wymieniać kolory i linie, tasować je nieskończenie — otrzymacie w końcu obraz oczyszczony z określonych, poszczególnych linii i kolorów, otrzymacie obraz nie tyle złożony ze wszystkich poprzednio widzianych, ile wynikły, ile sprowadzony, zredukowany do prawie, że jednego koloru, prawie, że jednej formy. W tym prawie że wyraża się widzenie unistyczne: zarazem najbardziej ascetyczne, najprostsze — i najbardziej ogarniające, wszechstronne. Strzeмиński przekroczył więc, powtarzam, ów próg abstrakcjonizmu, który ciągle jeszcze jest przeszkodą w rozwoju nowoczesnego malarstwa na Zachodzie.

Przeszedłszy po swoim okresie unistycznym do „realizmu“ dał obrazy też nie podobne do znanych mi obrazów współczesnego malarstwa przedstawiającego we Francji. Są to studia z natury, ale tak, chciałoby się rzec, unistycznie oczyszczone z przypadkowości formy i koloru, że sprawiają zwłaszcza na widzu o oku niewyrobionym wrażenie malarstwa bezprzedmiotowego, „abstrakcyjnego“. Ale co dziwniejsze, obrazy te i rysunki nie zatraciły wcale nie tylko widzenia konkretnego przedmiotu, ale dają charakterystykę niezwykle wyraźną, jednostkową, szczególną charakterystykę przedstawionego modelu. Ludzie i pejzaże Strzeмиńskiego w obrazach i rysunkach powstałych tuż przed wojną i w czasie okupacji mają ekspresję niespotykane dobitną. Są to obrazy abstrakcyjne — a przedstawiające, zrobione najogólniejszą linią i kolorem, a dają przedmiotom wyraz szczególny, niepowtarzalny. Na przykład rysunki z cyklu „Deportowani“, obrazujące tragedię ghetta, lub cykl rysunków „Ruiny“. Jedną falistą linią określającą kontur, linią, zdawałoby się, w poszczególnych rysunkach podobną, potrafił artysta dać wyraz swym postaciom ludzkim (bez zaznaczonych oczu, ust i rysów) wstrząsający wyraz. Rysunki te wystawione tuż po wojnie w Łodzi zrobiły na mnie wrażenie silniejsze — (dlaczego? nie mam tego wyznać?) — niż Guernica Picassa. (Nie odszukano ich

na przygotowaną Wystawę, zabrali je podobno uczniowie Strzemińskiego do Izraela).

Strzemiński — zaciekle dociekliwy w badaniach elementów plastyki — nie był tzw. pięknoduchem, był to człowiek o szerokim instynkcie społecznym, artysta widzący zjawiska życia i sztuki w ścisłym ich powiązaniu. W okresie najwcześniejszym w swojej działalności teoretycznej w „Bloku“ i „Prezencie“ głosił sztukę ogarniającą swymi praktycznymi konsekwencjami wszystkie dziedziny życia codziennego. Na wiele lat przed Mondrianem, który dopiero w 1942 roku wypowiedział zdanie, że zmysł plastyczny wyrazi się w przyszłości w tworzeniu rzeczy codziennego użytku tak, iż malarstwo i rzeźba zaniknie, Strzemiński głosił ideę, że każde dzieło plastycznej sztuki, obraz czy rzeźba, winno być wynalazkiem formy mającym ostatecznie cel praktyczny. Wynalazek formy, zwany obrazem, służyć ma nie tylko jako dzieło przeznaczone do oglądania w muzeum. Jego celem społecznym winno być uniknięcie w życiu powszednim poprzez zastosowanie go w wyrobie rzeczy codziennych. Idea integracji życia przez sztukę zrodziła się w Polsce.

Niemalą swego czasu poświęcił Strzemiński praktycznej realizacji tej myśli. Wykładał w szkole dla drukarzy i należy go uważać za reformatora grafiki książkowej w Polsce. W bibliotece grupy „a. r.“ (artyści rewolucyjni), do której obok malarzy należeli poeci, ukazał się szereg jego książek rozwijających tę ideę sztuki całościowej, integralnej, na przykładach z architektury, rzeźby i grafiki. W książce „Kompozycja przestrzeni, obliczanie rytmu czaso-przestrzennego“, w komunikatach grupy „a. r.“, a następnie w czasopiśmie „Forma“ rozwijał tę ideę na przykładach szczegółowych; tak np. określał kolorystycznie rytm ruchu i odpoczynku człowieka w projektach architektonicznych, narysował nowoczesny kształt liter alfabety, projektował szyldy, a po wojnie ogłosił w „Myśli Współczesnej“ nowatorski plan przebudowy urbanistycznej Łodzi pt. „Łódź funkcjonalna“. Niestety, żaden z urbanistów polskich nie podjął myśli tam wyrażonych. Woleli

bezmądrze malować, stawiając MDM, kiepskie obce wzory. Po wojnie Strzemiński rozszerzył zasięg swojej uniwersalistycznej myśli i praktyki twórczej na wzornictwo przemysłowe i propagandę artystyczną. Zanim narzucony przez „terroretyków“ socrealizm zamroczył umysły i zaćmił oczy malarzy, próbował Strzemiński, uczniowie jak zawsze i jak zawsze zgodnie z wymogami czasu, dać wzór obrazu, który by niczego nie gubiąc z nowoczesnego widzenia malarskiego, spełniał rolę bezpośrednio propagandową, który by zachęcał do konkretnych prac przy budowie socjalizmu. Znam jeden z tego rodzaju obrazów — proklamacji, obrazów — idei społecznych: „Żeńcy“. Dla wzmożenia wymowy propagandowej obrazu oparł kompozycję figur na asocjacji kształtów, tak więc słońce jest zarazem czterolistną koniczyną, głowa wieśniaczki jest aluzją do ziemniaka, a kłosa ziarna bochenkami chleba itp. Obraz nie ma jednak nic z groteski w rodzaju Arcimbolda, bo wszystkiemi te formy aluzyjne nie są mechanicznym dodawaniem jednego przedmiotu do drugiego, lecz faktem widzenia, zjawiskiem wzrokowym. W tym okresie projektował Strzemiński wnętrza i stworzył polichromowaną płaskorzeźbę „Wyzysk kolonialny“ dla kawiarni „Egzotycznej“ w Łodzi. Rzeźbę tę zniszczyli najemnicy socrealizmu.

Zostawszy profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi znalazł Strzemiński po raz pierwszy w swoim życiu szersze środowisko młodych, w którym mógł rozwinąć działalność pedagogiczną. Zbyt się jednak obawiano, żeby mu powierzyć katedrę malarstwa. Miał jedynie wykładać historię sztuki. Z tego przedmiotu, który we wszystkich szkołach malarskich na świecie jest czymś dodatkowym i mało ważnym, zrobił Strzemiński prawdziwą akademię umiejętności widzenia malarskiego. Nie opowiadał historyjek z życia malarzy, lecz dał kurs analizy widzenia malarskiego od rysunków prehistorycznych do kubizmu. Uczniowie nie tylko słuchali wykładów, ale wykonywali ćwiczenia malarskie, mające wykazać ich praktyczne zrozumienie sposobu widzenia renesansowego,

barokowego, impresjonistycznego itd. Kurs więc Strzezińskiego stał się nieznaną dotąd w praktyce akademii malarskich — szkołą malarstwa.

Wykłady Strzezińskiego złożyły się na „Teorię widzenia“ dzieło, które ukaże się niebawem w „Wydawnictwie Literackim“ w Krakowie. Jest to — pierwsza tego rodzaju na świecie — historia malarstwa, w której nie opowiada się życiorysów i nie opisuje kierunków i stylów, ale na przykładach przedstawicielskich dzieł i ich analizie ukazuje samą zasadę poszczególnych stylów. Dzieło sztuki malarskiej to nie tylko wyraz „indywidualności“, to dowód wyostrenia wzroku, rozwinięcia o jakiś zakres pełnej zdolności widzenia. Ścisłej można to określić tak: obraz o tyle tylko wyraża osobowość malarza, o ile autor rozwija w nim osiągnięty już przez poprzedników sposób widzenia. Wzrok bowiem ludzki poddaje się dzięki pracy myśli analitycznej, dzięki stopniowemu uświadamianiu sobie tego, co się widzi, nieustannemu rozwojowi. Widzenie malarskie jest procesem historycznym, nieustannie się rozwijającym. Dokonuje się postęp w widzeniu malarskim podobnie i — równoległe — jak dokonuje się postęp w każdej dziedzinie działalności społecznej człowieka.

Obok tej drugą fundamentalną zasadą teorii widzenia Strzezińskiego jest twierdzenie, że postęp widzenia dokonuje się dzięki studium z natury; prawdziwy malarz maluje tylko to co ujrzał (a nie to co „czuł“). Tzw. „myśli“ w obrazie nie znaczą nic, jeśli malarz nie dostrzegł w rzeczywistości nowych jej stron wizualnych. Strzeziński głosi więc realizm, ale realizm ustawicznie się rozwijający, realizm dla każdej epoki inny. Kubizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest realizmem swojego czasu, podczas gdy malarze impresjonistyczni tworzący w tym samym okresie muszą być już uznani za epigonów, a więc nie realistów.

W okresie pracy pedagogicznej Strzezińskiego, trwającej od pierwszych lat po wyzwoleniu do roku 1950, maluje kilka obrazów olejnych, które są ukoronowaniem jego

twórczości, osiągnięciem przekraczającym, jeśli chodzi o odkrywczą nowość, całe jego poprzednie malarstwo. Są to obrazy, które w inny sposób niż w okresie unizmu i pejzażów pounistycznych urzeczywistniają tę ostateczną jedność widzenia, to o co mu chodziło w ciągu długich lat poszukiwań i odkryć. Chodziło mu o ześrodkowanie w widzeniu wszystkich aspektów tego co się widzi. W temperach, akwarelach i rysunkach pounistycznych zwrócił się Strzeziński do studium z natury. W ostatnich obrazach olejnych osiągnął ową jedność nie na drodze zjednoczenia charakterystycznego wyrazu przedstawianego przedmiotu z abstrakcyjnym jego uogólnieniem, jak to zrobił w rysunkach pounistycznych, lecz nieoczekiwanie inaczej. Siegnął do samego źródła wszelkiego koloru i światła. Jak van Gogh w ostatnim szaleńczym okresie, Strzeziński malował słońce. Ale gdy van Gogh ukazywał je na płótnie — naiwnie — jako żółtą kulę wirującą, Strzeziński szaleńcze marzenie malarzy uczynił rozumnym. Malował nie widok słońca, lecz jego powidok, dał kolor wnętrza oka, które spojrzało w słońce. W dwu jego ze znanych mi obrazów, jakie malował w czasie, gdy był profesorem w szkole łódzkiej, płonie to słońce rzeczywiście schwyte przez oko człowieka na zawsze. To był szczyt twórczy Strzezińskiego. Szczyt, a rychło potem nastąpił upadek. Upadek spowodowali ślepi na sztukę barbarzyńcy, którzy doszli do władzy w polityce kulturalnej.

Plaga socrealizmu, który zahamował rozwój sztuki w Polsce na kilka lat, ta plaga dotknęła najokrutniej Strzezińskiego. On twórca-nowator i społecznik, wiecznie czuły na potrzeby czasu, pomówiony został o „formalizm“. Usunięty ze szkoły i skazany na nędzę. Nie mógł już dokończyć „Teorii widzenia“. W roku 1951 padł z wyczerpania głodowego na ulicy. W szpitalu stwierdzono szybko rozwijającą się gruźlicę. Umarł w grudniu 1952 roku.

Obowiązkiem naszym jest pokazać to z jego dzieła, co nie uległo zniszczeniu. Szerzyć i rozwijać jego myśl twórczą, zacząć oryginalnej sztuki nowoczesnej w Polsce.

Julian Przyboś

Wspomnienia biograficzne

Należy mieć nadzieję, że życie i twórczość Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro-Strzemińskiej rozbudzi zainteresowanie wśród historyków sztuki i że znajdzie się biograf, który w sposób naukowy wnikliwiej, obszerniej i głębiej zajmie się ich życiem i działalnością. Dane jakie posiadam o obojgu Strzemińskich pochodzą z bezpośredniego współżycia z nimi w okresie międzywojennym od roku 1931 i po wyzwoleniu, lub też zaczerpnąłem je z opowiadań osób trzecich. Siłą rzeczy więc są fragmentaryczne i pozostawiają wiele luk. Strzemiński urodził się w roku 1893 w okolicy Mińska w rodzinie osiadłej tam od wieków w okresie ekspansji polskiej na wschód. W momencie wybuchu wojny światowej w roku 1914 Strzemiński ma za sobą studia w Wojskowej Szkole Inżynierii Lądowej i jako oficer saperów w carskiej armii dostaje się na front. Ranny w walkach pod Osowcem w roku 1915 przebywa dwa lata po różnych szpitalach wojskowych, skąd ostatecznie wychodzi jako kaleka pozbawiony ręki i nogi. W czasie pobytu w szpitalu w Moskwie poznaje Katarzynę Kobro, młodą podówczas rzeźbiarkę. Dzięki niej — młody, silny i ambitny, a jednocześnie tragicznie okaleczony dwudziestoparoletni mężczyzna nie rezygnuje z życia, szuka i znajduje rekompensatę na drodze sztuki.

W roku 1917, bezpośrednio po opuszczeniu szpitala, Strzemiński wraz z Kobro wpadają w wir rewolucji. Nie przypuszczam, aby brali w niej bezpośredni, czynny udział — rewolucja raczej ich zaskoczyła. Nie mniej rewolucja październikowa wywarła głęboki wpływ na ich dalsze życie i na twórczość. Był to okres, kiedy wszystkie nowoczesne prądy w sztuce wiązały się z rewolucją proletariacką i stawiały na jej usługi. Rewolucja rozbudziła żywy ruch artystyczny i ruch ten pochłonął ich oboje.

W roku 1922 Strzemiński i Kobro wracają do Polski i zawierają związek małżeński. Rozpoczyna się tułaczka po ojczyźnie: Wilno, Wilejka, Warszawa, Szczekociny, Nowy Targ, Koluszki i wreszcie w roku 1931 Łódź. W ciągu dziewięciu lat siedem razy zmieniali miejsce pobytu. Abnegaci życiowi żyjący ideami i sztuką, nie mogli znaleźć dla siebie warunków egzystencji. W Warszawie Strzemiński nawiązuje kontakty artystyczne i współpracę z Mieczysławem Szczuką, Żarnowerówną, Henrykiem Stażewskim. Powstaje grupa „Blok“, która w latach 1924—26 wydaje własne pismo. Odzyskana niepodległość narodowa, reakcja na przeżycia wojenne ujawniająca się humanitarnymi prądami umysłowymi, zwycięska rewolucja w Rosji — wszystko to pobudzająco działało na powstanie ówczesnych ruchów artystycznych. Działalność Strzemińskiego w „Blok“ nie trwa długo. Atmosfera polityczna i artystyczna w ówczesnej Warszawie, która mogła stać się dzięki działalności „Blok“ centrum polskiej sztuki nowoczesnej, wypędza go do Nowego Targu.

W tym czasie w Krakowie wychodzi „Zwrotnica“ pod redakcją Tadeusza Peipera. Z Nowego Targu Strzemiński koresponduje z Peiperem, umieszcza w „Zwrotnicy“ rysunki, projektuje oprawę graficzną utworów Peipera. Bliższe kontakty wiążą go wówczas z całą grupą awangardy poetyckiej, z Julianem Przybosiem, Janem Brzękowskim. Zawiazuje się grupa „a. r.“, której działalność rozciąga się na początkowy okres łódzki. Kolekcja sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi powstała jako depozyt grupy „a. r.“.

Do Łodzi przyjeżdżają Strzemińscy jako znani już plastycy i teoretycy sztuki, mają za sobą wydane książki: „Kompozycja przestrzeni“ i „Unizm“. To nie przypadek ściągnął Strzemińskich do Łodzi. Był to okres zwycięstwa wyborczego PPS do Rady Miejskiej. Siły postępowe które wyłonił ten okres, sprzyjały postępowym artystom. Ówczesny ławnik Przemysław Smolik, bibliofil i działacz kulturalny, uczestnik „Zielonego Balonika“, powiązany osobiście z wieli najwybitniejszymi artystami ówczesnej

Polski, stworzył Strzemińskim znośne warunki egzystencji, dzięki czemu mogli się przenieść z Kuluszek do Łodzi. Tu znaleźli Strzemińscy dla siebie odpowiadającą im atmosferę do pracy twórczej i działalności artystycznej. Nie jest przypadkiem, że tych dwoje artystów, pionierów nowej sztuki, głoszących przewrót w pojęciach, znalazło się w najbardziej rewolucyjnym proletariackim mieście Polski, mieście kontrastów społecznych, gdzie linia starć klasowych przebiegała najostrzej, gdzie skrajna reakcja napotykała na żywe, postępowe siły proletariatu. Trzeba było mieć naturę Strzemińskiego zrodzoną do walki, aby wybrać ten środek dla swojej długoletniej, nieustępliwej pracy-walki, aby z tego, zaniedbanego pod każdym względem, barbarzyńskiego miasta współtworzyć jeden z najbardziej żywych centrów artystycznych w Polsce.

W roku 1932 Strzemiński otrzymuje nagrodę miasta Łodzi. Nagroda ta miała charakter ogólnopolski. Do Komisji Nagrody powołani zostali przedstawiciele większych ośrodków naukowych i artystycznych z całej Polski. W rezultacie dyskusji Strzemiński wytrzymał konkurencję kilku najwybitniejszych plastyków. Przyznając nagrodę Strzemińskiemu miasto Łódź wiązało z sobą nowatorski ruch artystyczny. Tu powstaje jedyna w Polsce międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej. Podczas wręczenia Strzemińskiemu nagrody na posiedzeniu Rady Miejskiej zaszedł pierwszy charakterystyczny wypadek: protest kółtunerii łódzkiej. Z galerii zaczął ktoś przemawiać, jakieś ręce rozwieszały transparenty z napisami: „Precz z bolszewizmem w sztuce“, „Precz z trucicielami sztuki polskiej“. Łódź miasto kontrastów, mieściło w sobie aktywną, wojującą reakcję. Szpalty prasy łódzkiej raz po raz zapępniały się atakami na sztukę nowoczesną, na grupę plastyków postępowych, na kolekcję sztuki nowoczesnej.

Tymczasem kolekcja ta rosła dzięki staraniom Władysława Strzemińskiego, Jana Brzękowskiego, Przecławia Smolika i dzięki pomocy artystów francuskich. Łódź stała się kolebką sztuki nowoczesnej. Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Karol Hiller, Aniela Menkes,

Stefan Wegner i inni tworzą własnym wysiłkiem pismo ukazujące się przy Związku Plastyków — „Forma“. „Forma“ skupiała wokół siebie postępowe siły artystyczne.

W Łodzi nie wiem czy powstał, lecz w pewnych środowiskach ustalił się termin dla sztuki nowoczesnej: „żydokomuna“. Miejskowa prasa sanacyjna i narodowa robiła częste wypadki na „bastion komunizmu“, jak nazywano wówczas muzeum, wypadki zmierzające do likwidacji kolekcji. Tę akcję z większym już powodzeniem prowadziła podczas okupacji miejskowa prasa hitlerowska. Po wyzwoleniu znalazły się w Polsce Ludowej siły, które linię walki ze sztuką nowocześnie kontynuowały dalej. Tym razem już nie z żydokomunistyczną, lecz ze sztuką zgniłego zachodu. Walka ta została uwieńczona śmiercią Strzemińskiego. Pozbawiony pracy i środków do życia umiera w szpitalu gruźliczym 28 grudnia 1952 roku. W tym czasie w krańcowej nędzy i poniżeniu Strzemiński tworzy swe najpiękniejsze obrazy i pisze „Teorię widzenia“. Pisze ją jeszcze na łożu powolnej śmierci w szpitalu na Chojnach.

W rozmowach o Strzemińskim słyszy się często dość dziwne sądy. U nas w Polsce nie może się pomieścić w niektórych głowach fakt, że Strzemiński był tak pełnym człowiekiem. Nie mogą się te głowy pogodzić z tym, że Strzemiński był jednocześnie teoretykiem i artystą, działaczem kulturalnym, publicystą i pedagogiem. Wobec tego słyszy się często sądy negujące najczęściej wartość Strzemińskiego jako artysty. Zarzuca mu się, że sztuka jego jest wy-spekulowana, wypracowana mózgiem, pozbawiona podłoża uczuciowego. — Nie znam człowieka bardziej namiętnego, ogarniętego pasją życia, zdolnego do głębokich wzruszeń, nie spłyconych banałem egzaltacji, niż Strzemiński. Nie znam drugiego plastyka o bardziej precyzyjnym, ścisłym, a jednocześnie ruchliwym i zapalnym umyśle niż Strzemiński. Wierzył, że sztuka którą tworzył, jest potrzebna społecznie, że przyczynia się do tworzenia lepszego świata. Wobec tego tworzył, przekonywał, pisał i uczył. Ostatecznym sprawdzianem sztuki jest jej przydatność społeczna. W okresie kiedy żył Strzemiński, sztuka

ka jego nie mogła doczekać się realizacji. Sztuka nowoczesna, oparta na przecuciach i przewidywaniach nie mogła i nie może znaleźć realizacji w warunkach zafacjaniania społecznego, ekonomicznego i technicznego. Stąd zamiast realizacji sztuki w życiu codziennym, do czego dążył — życie Strzemińskiego upływało na walce o przekonania, o prawo do bytu nowej sztuki. Na tym tle rodzi się jego działalność pedagogiczna. Strzemiński wierzy w przyszłość i zwraca się do młodzieży. Od roku 1945 do 1950 znajduje pole do pracy pedagogicznej w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Strzemiński nie stworzył szkoły w tradycyjnym pojęciu tego słowa. Nie pozostawił uczniów, którzy by naśladowali jego twórczość, którzy by przejęli jego umiejętności artystyczne i lepiej lub gorzej powielali jego twórczość. Nie było to jego zamiarem.

Przekonywał natomiast i rozwijał wiedzę i umiejętności, na bazie których mógł powstać samodzielny rozwój przyszłego artysty. Nie stworzył obowiązującego schematu, lecz w zależności od dyspozycji psychicznych ucznia stwarzał dla niego punkty wyjściowe do dalszej samodzielnej pracy. Nie tworzył wąskiej, ograniczonej „kapliczki“, jak to rozumieją niektórzy krytycy, lecz inicjował wszechstronny, wielokierunkowy ruch artystyczny. Nie krępował indywidualności ucznia, lecz rozwijał ją. W twórczości Strzemińskiego, od czasu kiedy ją znamy, istnieją dwa nurty: jeden realistyczny, drugi abstrakcyjny. Strzemiński dorabiał się własnego widzenia, własnego realizmu opartego na widzeniu na bazie tradycji europejskich. Nie chce się powtarzać i nie chce tracić życia na samotne poszukiwania prawd odkrytych przed nim przez innych. Tę samą metodę którą stosował, jako pedagog, zastosował przedtem w stosunku do siebie samego. Wchłania, przyswaja sobie świadomość artystyczną najwyższych osiągnięć sztuki europejskiej. Analizuje twórczość Cézanne'a, lecz nie naśladuje go. Zdobywa jego świadomość i tworzy malarstwo cezaniistyczne, które jest jego własną twórczością. Systematycznie, jak narastała wielka tradycja

malarstwa europejskiego, jak konsekwentnie rozwijała się myśl artystyczna — Strzemiński tropi tę myśl, zdobywa ją i rozwija. Z początku we własnej jednak interpretacji rozwija się w nim myśl postępowej tradycji Cézanne'a, wczesny kubizm analityczny i geometryczny, kubizm fakturowy i płaski. Tak przychodzi do momentu, kiedy przekroczył osiągnięte granice tradycji sztuki europejskiej. W pracy pod tytułem „Unizm“ analizuje kubizm europejski i własne doświadczenia na tej drodze. Kubizmowi przeciwstawia własną, unistyczną koncepcję sztuki, jedyną samodzielnie powstałą koncepcję w Polsce.

Drugi nurt twórczości Strzemińskiego wiąże się z wydaną wraz z Katarzyną Kobro pracą teoretyczną pod tytułem „Kompozycja przestrzeni“. Podobnie jak w poprzednim wypadku, Strzemiński nie wychodzą z pozycji zerowej. Opierają się na tym, co przez innych już zostało dokonane. Wielki wpływ na twórczość obojga wywarł Kazimierz Malewicz. Strzemiński był jego asystentem w szkole sztuk pięknych w Witebsku. Ten okres bardzo korzystnego startu artystycznego postawił z miejsca oboje Strzemińskich w kręgu najbardziej nowoczesnych zagadnień sztuki i zdecydował o pionierskim charakterze ich przyszłej twórczości.

Od Malewicza do Mondriana, potem do Arpa. Poznać, wykorzystać i przewyciężyć — oto droga Strzemińskich. Poznać każdą myśl po to, aby ją rozwinąć lub odrzucić. Nie ma innej drogi dla artysty, którego twórczość ma się liczyć w ogólnym dorobku kulturalnym, którego celem jest nie produkowanie ilościowe tak zwanych dzieł sztuki, jakich tysiące powstało w innych lub równoległych czasach i w innych krajach, lecz twórczość na bazie tradycji unosząca nowe wartości do sztuki.

Tę drogę wybrał Strzemiński jako artysta, jako teoretyk i pedagog. Drogę rozwoju, która prowadzi przez pokolenia, która nie uznaje zamkniętych dla myśli granic państwowych, która przekreślając szowinizm w rezultacie stworzyć może wielką sztukę narodową.

Reprodukcje prac artystów europejskich

Katarzyna Kobro 1897—1951
Władysław Strzemiński 1893—1952
Arp Hans ur. 1887
Braque George
Van Doesburg ur. 1883 um. 1931
Léger Fernand ur. 1881 um. 1955
Malewicz Kazimierz ur. 1878 um. 1935
Mondrian Piet ur. 1872 um. 1944
Picasso Pablo ur. 1881
Vantongerloo George ur. 1886

Katarzyna Kobro

1. RZEŻBA PRZESTRZENNA	metal	60 cm
2. " "	"	14 "
3. " "	"	30 "
4. " "	"	50 "
5. " "	"	24 "
6. " "	"	40 "
7. RZEŻBA SUPREMATYCZNA	szkło	72,5 "
8. AKT	Własność pryw. gips	26,5 "
9. " "	"	22 "
10. " "	Własność pryw. "	47 "
11. " "	"	18 "
12. " "	"	23 "
13. KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA	mal. na szkło	24×32 cm

18

Władysław Strzemiński

Okres cezaniistyczny

1. DOMY W OGRODZIE	olej	75×50 cm
2. PEJZAŻ W KOLUSZKACH	"	88×56 "
3. MARTWA NATURA 1924	"	36×45 "
4. " "	"	38×57 "
5. PEJZAŻ W BRZEZINACH Łódź 1927	akwarela węgiel	37×28,5 "
6. MARTWA NATURA 1926	"	28×33 "
7. PEJZAŻ W KOLUSZKACH 1923	"	38×28 "
8. AUTOPORTRET	olej	42×52 "
9. PEJZAŻ	"	62×62 "

W. Strzemiński — Unizm w malarstwie

(Fragmenty)

Linia w baroku jest rozumiana, jako znak napięcia kierunkowego. Każda linia barokowa jest znakiem dynamicznym. Każda linia napotyka inną, zamyka się przez nią. Uderzenie linii o linię tworzy zamknięcie obrazu. Forma, jaka w ten sposób powstaje, jest skutkiem ścierania się sił, ma swój ośrodek, wytworzony przez ciśnienie wzajemne napięć kierunkowych. Kompozycja ośrodkowa jest wynikiem dążenia do oparcia budowy obrazu o jego założenia własne, zbudowania obrazu nie z tych elementów, jakie mu narzuca architektura, lecz z tych, które posiada sama w sobie.

19

Budowa obrazu przez kolor odbywa się jak gdyby po raz drugi, niezależnie od budowy linearnej. Kolor rozmieszczony jest według swego ciężaru. Pojęcie ciężaru, pojęcie wagi, ciśnienia — jest pojęciem dynamicznym. Spostrzegamy w tym, że i kolor również został zdynamizowany przez barok. Budowa barwna obrazu jest niezależna od budowy linearnej. Budowa linearna dąży do splotu zamykających się napięć kierunkowych; budowa barwna — do równowagi asymetrycznej kolorów.

Linia, którą się posługuje barok, ażeby na obrazie osiągnąć wiązanie konstrukcyjne kształtów tak, by jeden powiązany z drugim tworzyły całość zwartą — zatracą swój charakter ciągły, jaki miała w renesansie. Nie plama zamknięta w sobie i obojętna na wpływy wszystkich innych plam, lecz przesiąkanie koloru z jednego kształtu do drugiego rozrywające linię konturową, ale tworzące wiązanie barwne jednego kształtu z drugim. Linia barokowa jest linią rozerwaną; nie odgranicza kolorów, lecz w masie kolorowej tworzy szkielet budowy obrazu, złożony z napięć kierunkowych. Napięcie kierunkowe jest znakiem ciśnienia i dlatego jego istotną cechą raczej jest: kierunek ciśnienia i wielkość, niż ściśle dotykanie się wzajemne.

Linia może być rozerwana bez pomniejszenia jej znaczenia dynamiczno-konstrukcyjnego: zamknięcie napięć kierunkowych pozostaje w sile, gdy kierunek już jest zaznaczony, a jednocześnie jedność obrazu jest większa, ponieważ wiąże nie tylko linia, lecz również i kolor, przesiąkający z jednego kształtu do drugiego i w ten sposób łączy jeden z drugim w sposób bezpośredni. Kształtowanie formy odbywa się przez zestawienie kontrastowe kolorów jasnych z kolorami ciemnymi, im kontrast jest większy, tym forma występuje wyraźniej. Siła kontrastu kolorowego decyduje o sile występowania kształtu. (Str. 4).

siłą kontrastu, z jaką uderzają w oczy dwie plamy, obok leżące.

Zasada kontrastu jest zasadą obowiązującą nie tylko w zastosowaniu do kształtów. Większa lub mniejsza wyrażność występowania kształtów, kształty występujące ostro obok kształtów słabo zaznaczonych, kształty duże obok kształtów małych, różnorodność charakteru kształtów, kształty ciemne na tle jasnym, kształty jasne na tle ciemnym, różnorodność materiałów namalowanych, powodująca różnorodność faktury.

Stosując ściśle kryteria formy do analizy dzieł malarzkich Cezanne'a, spostrzegamy przede wszystkim znaczną różnicę pod względem barwy. Impresjonizm, panujący wówczas ze swą zasadą wielobarwności, stosowania na obrazie całej skali barwnej zamiast gam kolorowych w baroku (gama złota, gama srebrna i impresjonizm), ze swą teorią kolorów przeciwległych — został zastosowany przez Cezanne'a. Pozornie, na pierwszy rzut oka wydają obrazy Cezanne'a jako coś wręcz odmiennego niż obrazy barokowe. W rzeczywistości jednak rozszerzanie skali barwnej jest tu jedynie powiększeniem ilości kontrastów barwnych malarstwa barokowego. Cezanne grupuje kolory według zasady kontrastów (czerwony podkreślony przez zielony i in.). Zasada kontrastów jest główną zasadą malarstwa barokowego. Od tej zasady nie odstąpił Cezanne. Jego odstępstwo jest pozorne. W rzeczywistości jego zestawienia kolorowe pozostają kontrastowymi jak kontrastowymi są zestawienia kolorów barokowych. Zdobyte impresjonizmu zostały wchłonięte przez barok. Impresjonizm nie potrafił jeszcze rozwinąć swego systemu własnego, gdy już został wchłonięty przez barok i zastosowany do wzbogacenia i rozszerzenia jego formy.

Pod każdym względem pozostaje Cezanne kontynuatorem malarstwa barokowego. Zanik linii konturowej, rozerwanie jej przez kolor (już w pojęciu impresjonistycznym, nie walorowym, jak to było w baroku ścisłym), niezależność koloru od linii, zamykanie się wzajemne na-

pięć kierunkowych, tworzące szkielet liniowy obrazu, rozmieszczenie kolorów według ich ciężaru dla uzyskania równowagi asymetrycznej — to są cechy malarstwa Cezanne'a. (Str. 5).

Okres kubistyczny

10.	MARTWA NATURA	1923	olej	49,5 × 59,5
11.	„	„	1924	węgiel 34 × 24
12.	„	„	1926	tempera 32,5 × 30,5
13.	„	„	1929	olej 46 × 38
14.	„	„	1930	akwarela węgiel 26,5 × 38
15.	„	„	1931	olej 50 × 61,5
16.	„	„	„	62 × 49

W. Strzemiński — Unizm w malarstwie

Również stosując ten sam sprawdzian formy obiektywnej do kubizmu, zwłaszcza w jego pierwszych okresach, poprzedzających epokowy zwrot, dokonany przez Jeaneret'a i Ozenfant'a mniej więcej w roku 1918 — musimy stwierdzić, że pierwsze okresy kubizmu są barokiem, bardzo świadomym stosowaniem w postaci oczyszczonej

i spotęgowanej tych samych zasad, które wyróżniają malarstwo barokowe.

Spostrzegamy w kubizmie napięcia kierunkowe, jako główny element budowlany obrazu. Częstość te napięcia w baroku występowały w postaci zamaskowanej, jako kontury zewnętrzne lub wewnętrzne z całą swą przypadkowością. Kubizm przez wprowadzenie zasady geometryzacji te napięcia uwydatnił, podkreślił, unaoczniał szkielet obrazu i sposób budowy. Cel wysiłków pozostaje bez zmiany. Sposób — zamykanie się wzajemne napięć kierunkowych — pozostaje ten sam.

Skala kolorowa jest bogatsza nawet w porównaniu ze skalą barwną Cezanne'a. Zostało to osiągnięte przez wprowadzenie pierwiastka faktury, właściwie przez jego stosowanie bardziej świadome i bardziej powszechne. Faktura — to jest stan powierzchni barwnej. Od sposobu nakładania farb zależą wrażenia barwne tak zróżniczkowane, że przez żadne połączenie kolorów nie możemy tego wrażenia osiągnąć.

W analogii do koloru w baroku rozumieli kubiści fakturę w sposób dynamiczny. Kubiści zdynamizowali fakturę, rozumiejąc ją jako ślad pewnego ruchu, znak ruchu — lub bezruchu, zależnie od układu cząstek molekularnych koloru, składających się na fakturę. Np. faktura iglasta, faktura postrzępiona, faktura matowa, faktura połyskująca, faktura kropkowana.

Rozmieszczenie na obrazie faktury i koloru odbywa się u kubistów wg zasady ciężaru mas kolorowych lub fakturowych — niezależnie od budowy liniowej. Niezależność koloru od linii w baroku znalazła swój wyraz w kubizmie, jako niezależność faktury i koloru od linii. Kontrast kształtów wyrażony w sposób bardziej świadomy i wyraźny (kontrast kształtów geometrycznych spostrzegamy łatwiej, niż kontrast kształtów niegeometrycznych), kontrast kolorów podniesiony do kontrastu faktury — uzupełniają analogię elementów budowy obrazu kubistycznego i obrazu barokowego.

Obraz kubistyczny jest zbudowany w ten sposób, że pio-

ny i poziomy zawiera przeważnie w środku, rozmieszczone według osi budowy. Łuki i linie ukośne, aczkolwiek bywają w środku, lecz ich główne skupienie znajduje się w pobliżu granic obrazu. W ten sposób środek obrazu przez rytm swoich kierunków jest powiązany z kierunkiem pionowym i poziomym granic obrazu, a jednocześnie przez kształty, umieszczone przy granicy — wyodrębnione od tych granic. Zachodzi kontrast formy obrazu jako całości — z jego granicami; kontrast, który nie dopuszcza do całkowitego połączenia obrazu — z jego płaszczyzną, z jego granicami. Forma pozostaje niepołączona z ramą, ma swój własny ośrodek grawitacji, nie powiązany z granicami obrazu i kontrastujący z nimi. Wynikiem tego kontrastu jest większe natężenie formy.

Że to zjawisko nie jest przypadkowym świadczy fakt, iż na obrazach kubistycznych, namalowanych w owalu, przy granicach zgromadzone są linie proste — zaś łuki w środku. Jest to zjawisko stałe, polegające na tym, że środek obrazu powtarza rytm granic, a jednocześnie powtarza jego części przez kontrast swych kierunków. Z kierunkiem granic odcinają się one od nich jak najwyraźniej. Dlatego zupełnie słuszne jest nazywanie budowy kubistycznej — b u d o w ą o ś r o d k o w ą.

Siła atrakcyjna tradycji barokowej jest tak wielka, że nawet Cezanne jej uległ, Cezanne, powszechnie uważany za inicjatora sztuki nowoczesnej. Był impresjonistą, stał się rozszerzycielem i kontynuatorem baroku. Kubizm, o którym sądzono, że jest przeciwieństwem krańcowym całego starego świata sztuki — okazuje się przy analizie swej formy dalszym ciągiem i rozwojem baroku, jego oczyszczeniem konsekwentnym. Kwestia tematu nie gra roli, jak w ogóle kwestia treści. Bezprzedmiotowość, abstrakcyjność — są taką samą treścią, jak wszelka inna treść. Decyduje forma, która jest jedyną i wyłączną wartością w malarstwie i jest jedynym sprawdzianem postępu lub regresu w sztuce. I właśnie analiza tej formy stwierdza jednoznaczność baroku Cezanne'a i kubizmu. (Str. 5—7).

Okres neoplastyczny

17.	KOMPOZYCJA ARCHITEKTONICZNA	1926	olej	63,5×90
18.	„	1927	„	78 ×72
19.	„	1927	„	78 ×72
20.	„	1927	„	62,5×62
21.	„	1929	„	60 ×95
22.	„	1929	„	60 ×95
23.	„	1929	„	60 ×95
24.	„	1929	„	60 ×95
25.	„	1929	„	60 ×95
26.	„	1929	„	60 ×95
27.	„	1929	„	60 ×95
28.	„	1929	„	60 ×95
29.	„	1929	„	60 ×95
30.	„	1929	„	60 ×95
31.	„	1929	„	60 ×95

K. Kobra i W. Strzemiński — Kompozycja przestrzeni

Każda rzeźba w ten czy inny sposób odpowiada na zagadnienie najważniejsze: stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą. To jest zagadnienie podstawowe, którego dopiero częściowymi objawami są zagadnienia stosunkowo drugorzędne: statyka lub dyna-

mizm rzeźby, przewaga linii lub bryły, barwność rzeźby lub jej bezbarwność, operowanie światłocieniem lub masą. Od takiego lub innego rozwiązania zagadnienia głównego zależy typ rzeźby i wszystkie rozwiązania zagadnień drugorzędnych.

Typem najstarszym i najbardziej znanym jest typ rzeźby bryły... Zagadnienie przestrzeni sprowadzone zostało do zagadnienia bryły, izolowanej od wszystkiego co jest poza nią... W ten sposób świat składa się z szeregu brył, niezależnych wzajemnie. Świat jest zbiorem fragmentów, zamkniętych każdy w swoich granicach i niczym ze sobą nie związanych. Ten typ rzeźby, któryby należało nazwać typem prymitywnym odpowiada umysłowi, dostrzegającemu zjawiska, lecz nie wnioskującemu o ich związkach i zależnościach. Odpowiednikiem i wyrazem charakterystycznym tego typu myślenia jest rzeźba egipska — rzeźba zamkniętej zwartej bryły, obojętnej na wpływy otoczenia. Wbrew prawu ciągłości i nierozzerwalności przestrzeni, została część tej przestrzeni zamknięta w bryle i przeciwstawiona wszystkiemu, co się w niej nie mieści. Przestrzeń wszędzie jest jednolita i nierozzerwalna. Nie mamy odpowiednich podstaw, ażeby część przestrzeni izolować od reszty przestrzeni, wyodrębnić i powiedzieć, że nie istnieje wszystko co się znajduje poza tymi granicami. Podstawowym prawem plastyki trójwymiarowej jest brak granic naturalnych... Przestrzeń, w której się może rozwijać rzeźba nie posiada żadnych granic z góry nakreślonych, gdyż każda jej część może być tak samo formą jak każda inna. Należy wyraźnie sobie uświadomić różnicę zasadniczą pomiędzy plastyką dwuwymiarową, malarstwem, a dziełem sztuki trójwymiarowej. Obraz ma swoją granicę naturalną, jaką jest koniec płótna... Skutkiem tego budowa obrazu za punkt wyjścia bierze granice obrazu, od których się rozpoczyna budowę obrazu. Skutkiem tego obraz jest rzeczą zamkniętą i izolowaną od wszystkiego co go otacza. Obraz nie powinien mieć żadnego związku z tym co jest poza nim, stanowi świat zamknięty sam w sobie, odrębny, obojętny na otoczenie

i budujący się według swoich własnych praw organicznych. Tej granicy z góry nakreślonej, tej granicy przyrodzonej, rzeźba nie posiada... Stąd jej prawem naturalnym powinno być nie zamykanie się w granicach, których ona nie ma, nie zamykanie się w granicach, które by ją od reszty izolowały, nie zamykanie się w bryle, lecz łączność z całą przestrzenią, z nieskończonością przestrzeni. Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycanie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią — stanowią prawo organiczne rzeźby. Jak naturą przyrodzoną obrazu jest prostokąt granic i płaskość powierzchni, tak istotą podstawową, prawem przyrodzonym rzeźby jest: nieskończoność przestrzeni i łączność rzeźby z nią. Rzeźba nie powinna być zamkniętym tworem granic nienaturalnych, nie powinna być bryłą zwartą, wydzieloną z przestrzeni i jej przeciwstawioną. Jedność rzeźby z przestrzenią jest prawem podstawowym rzeźby. (Str. 3—5).

Pierwszą próbą wyjścia poza ciasne i nienaturalne granice bryły i nawiązania związków przestrzennych była architektonizacja rzeźby. Architektonizacja polega na powtarzaniu w rzeźbie i architekturze wspólnych pierwiastków formy. Jakikolwiek pierwiastek formy, używany w architekturze powtarza się w rzeźbie w postaci nienaruszonej lub w postaci transformowanej. Jakikolwiek pierwiastek formy rzeźbiarskiej znajduje swoje miejsce w architekturze. W ten sposób powstaje dla całości architektoniczno-rzeźbiarskiej wspólny rytm powtarzań formy. Powtarzania formy mogą być stosowane w sposób rozmaity. Mogą to być powtarzania jednakowej linii i w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być powtarzania jednakowego charakteru uwypukleń w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być powtarzania jednakowej skali proporcji w rzeźbie i w architekturze. Mogą to być nareszcie powtarzania jakichkolwiek poszczególnych identycznych pomiarów w rzeźbie i w architekturze.

Najczystszy typem rzeźby architektonicznej jest rzeźba gotycka. Głównymi pierwiastkami formy w architekturze gotyckiej są: pęk pionów filarów, ostrołuk sklepień i spirale drobnych ozdób ornamentacyjnych. Te same pierwiastki stanowią budulec rzeźby: pęk pionów szat spadających, ostrołuk w fałdach przerzuconych przez ramię lub w fałdach rękawów i nareszcie spirale w detalach mniejszych (pasma włosów, zwój papieru i inne). (Str. 7—8).

Jednak należy stwierdzić, że sama przez się metoda architektonizacji nie jest w stanie wytworzyć związku rzeźby z przestrzenią otaczającą. Metoda architektonizacji jest w stanie rozszerzyć zasięg działania rzeźby aż do granic całości architektonicznej, z jaką jest związana, lecz nie może rzeźby powiązać z przestrzenią, znajdującą się poza granicą całości architektonicznej. (Str. 11).

Metoda architektonizacji była pierwszą próbą nawiązania związków z przestrzenią przez powtarzanie jednakowych z rzeźbą elementów formy w przestrzeni, znajdujących się poza rzeźbą. Ta próba nie osiągnęła wyników pożądaných, ponieważ związek ustalono nie bezpośrednio z przestrzenią, lecz z kształtami, znajdującymi się w tej przestrzeni. Skutkiem tego łączność rzeźby z przestrzenią istnieje jedynie do końca granic całości architektoniczno-rzeźbiarskiej. Poza granicami wszelka łączność ustaje i już dalej się nie rozpościera. Nawet w granicach całości łączność jest bardzo względna i objawia się jedynie tam, gdzie napotyka jakiegokolwiek odpowiednio spreparowane kształty. Istnieją związki z tymi kształtami. Bezpośrednich związków z przestrzenią nie widzimy.

Bezpośredni związek z przestrzenią usiłuje nawiązać rzeźba barokowa, której wyrazem najczystszy i najpełniejszy jest Bernini. Łączność z przestrzenią osiąga się w baroku przez dynamizm rzeźby. Należy jednak zroz-

mieć specyficzny charakter dynamizmu barokowego, gdyż w baroku dynamizm nie był celem samym dla siebie, lecz jedynie środkiem, ażeby osiągnąć zespolenie rzeźby z przestrzenią. (Str. 14).

Stosując dynamizm jako środek, skierowuje się go do rzeźby odśrodkowo tak, że rzeźba ma wygląd ośrodka z częściami, odrzuconymi dynamicznie we wszystkich kierunkach. Natarcie kształtów dynamicznych, wylatujących w przestrzeń, kształtów siłą swego dynamizmu rozświdrowujących się w przestrzeń, ma powiązać rzeźbę z przestrzenią we wszystkich kierunkach naraz. Ośrodek rzeźby jest odskocznią wylatujących sił. (Str. 15).

Przez swój dynamizm rzeźba wybiera wpływ na przestrzeń, jaka leży poza nią. Granicą formy rzeźbiarskiej tej bryły nie jest jej granica powierzchni. Tak było z rzeźbą-bryłą, lecz z rzeźbą dynamiczno-przestrzenną tak nie jest. Granicą formy w rzeźbie barokowej jest granica strefy oddziaływania jej kształtów dynamicznych. (Str. 25).

W ten sam sposób miało się budowę ośrodkową z kształtami, rozchodzącymi się promieniście. Punktem zbiegu tych promieni była bryła ośrodkowa. Stanowiąc punkt zbiegu promieni, rozchodzących się w przestrzeń, bryła ośrodkowa stanowiła jednocześnie jak gdyby punkt zbiegu całej przestrzeni i wskutek tego nabierała znaczenia wyjątkowego w stosunku do innych miejsc przestrzeni i tworzyła punkt centralny, jedyny i wyjątkowy punkt w całej nieskończonej przestrzeni. Fałsz tej koncepcji jest oczywisty. Przestrzeń jest we wszystkich swych częściach jednolita i jednakowa... Nie możemy jej jakiegokolwiek części wysuwać i stawiać, jako część nadzwyczajną i panującą nad częściami innymi. Wypadek, że ośrodek rzeźby leży w jakimkolwiek innym miejscu, nie wystarcza, ażeby z tego miej-

sca zrobić punkt panujący nad przestrzenią. Równowartościowość wszystkich części przestrzeni powinna pozostać zasadą stałą i niezmienną, jako jedyna zasada, odpowiadająca istotnemu charakterowi przestrzeni... Wszystkie miejsca przestrzeni są wzajemnie sobie równe i jednakowe. Wyróżniając ośrodek rzeźby, jako miejsce najważniejsze w przestrzeni, przez to wyodrębniamy go z przestrzeni i przeciwstawiamy jej. Tym się tłumaczy, niemożebność zespolenia rzeźby z przestrzenią. Rzeźba przeciwstawiona nie może być połączona z tym, wobec czego się przeciwstawia. Nie można jednocześnie przeciwstawiać i łączyć. Ta dwoistość nie daje skutku. Nie można myśleć o zespoleniu z przestrzenią, jednocześnie jej przeciwstawiając ośrodek rzeźby. Rzeźba, znajdująca się w przestrzeni, stanowiąc jedną z jej części musi się z nią łączyć w jedną całość nierozzerwalną. Dualizm przeciwstawionych — rzeźby i przestrzeni przeczy podstawowym warunkom ich istnienia. Od dualizmu barokowego należy przejść do koncepcji unizmu rzeźbiarskiego, którego wyrazem jest: jedność przestrzeni i rzeźby. (Str. 29).

Rzeźba nie powinna posiadać ośrodków budowy, któreby w sposób nienaturalny i niezgodny z naturą przestrzeni wybierały dowolne miejsca w przestrzeni i nadawały im znaczenie wyjątkowe, rozrywając przez to ich związek gatunkowy z innymi częściami rzeźby. Budowa powinna być równomierna i bezośrodkowa. (Str. 35).

Przestrzeń jako całość znajduje się w stanie równowagi... Równowaga przestrzeni jest bezdynamiczna, tzn. osiągnięta bez udziału w niej sił (ciężaru, ruchu i in.).

Dlatego każda rzeźba dynamiczna, oparta na pierwiastkach ruchu, wypada z systemu równowagi, w jakiej się znajduje przestrzeń, staje się ciałem obcym i niepowiązanym z przestrzenią. (Str. 36).

Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni. Poznajemy przestrzeń działając w niej. Kierunkami orientacyjnymi działania człowieka w przestrzeni są: pion statyki człowieka i każdego przedmiotu, poziom otoczenia, jakie napotykamy z obu stron od siebie i kierunek w głąb, przed siebie, ruchu naprzód. Do tych trzech kierunków może być sprowadzona każda czynność człowieka w przestrzeni, jak o tym zresztą przekonać może stosowanie systemu trzyosiowego w matematyce. Ten system trzyosiowy stanowi jednocześnie najzwięźlejszą kondensację plastyczną, przez jaką możemy wyrazić przestrzeń. Drugą zaletą tego systemu jest jego charakter pozadynamiczny. (Str. 38).

Należy dążyć zawsze do największej kondensacji i przejrzystości wyrażania formy. (Str. 39).

Druga ewolucja rzeźby doprowadziła do usunięcia bryły i zastąpienia jej przez strefę rzeźbiarską. W ten sposób podchodzimy do kształtowania w rzeźbie nie tylko jej granicy zewnętrznej, lecz samego wnętrza bryły, obecnie dla nas otwartej. Kształtujemy wnętrze w łączności z zewnątrz; jedno jako wynik drugiego; jedno jako dalszy ciąg drugiego...

Budowanie rzeźby polega na ukształtowaniu tej części przestrzeni, jaka leży w jej granicach limitacyjnych. (Str. 40).

Całkowite zniszczenie bryły, sprowadzenie rzeźby do czystych podziałów przestrzennych jest celem unizmu rzeźbiarskiego. (Str. 44).

Przeznaczeniem kolorów jest rozbijanie bryły. (Str. 47).

Konsekwencje:

1. rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.
2. rzeźba jest nie kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.
3. energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.
4. źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby.
5. architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzennej.
6. architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań.
7. architektura wymaga całkowitego związku: rozmieszczenia rzeczy użytkowych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze.
8. strona druku jest kolejnością następujących po sobie (w miarę czytania treści) jednostek przestrzennych (powierzchni zadrukowanych), dlatego powinna być uregulowana podług miary i liczby. (Str. 79).

Okres unizmu

32.	KOMPOZYCJA UNISTYCZNA	1923	olej	64 × 66
33.	„	„	„	51 × 62,5
34.	„	„	„	37,5 × 49
35.	„	„	„	64 × 64

32

36.	KOMPOZYCJA UNISTYCZNA	1932	olej	39,5 × 63
37.	„	„	„	37 × 49
38.	„	„	„	50 × 50
39.	„	„	„	50 × 74
40.	„	„	„	32,5 × 47,5
41.	„	„	„	35,5 × 59

W. Strzebiński – Unizm w malarstwie

Ogólna analiza wszystkich odmian malarstwa barokowego doprowadzić musi do stwierdzenia, że barok jest malarstwem napięć dramatycznych, malarstwem sił. Dramat jest uzgodnieniem konfliktów. Ich siła, siła tych konfliktów i moc, z jaką dążenia rozbieżne i ośrodkowe doprowadzone są do wyrazu jednozgodnego, siła, z jaką te dążenia są ujarzmione i zniewolone do współdziałania, przymus zmierzający do jedności wyrazu — decydują o głębi i rozpiętości dramatu. Barok jest dramatem konfliktów malarskich, uzgodnieniem dualizmów formy... (Str. 7).

Tej koncepcji dualistycznej, usiłującej powiązać rzeczy nie dające się połączyć i znajdującej swą rację bytu nie w osiągnięciu celu zamierzonego, lecz w potędze sił zwalczających się i w nadmiarze wysiłku, zużytego dla ich ujarzmienia, tej koncepcji, wytwarzającej siłę, ażeby je zwalczać ciągle, lecz nie zwyciężyć nigdy — musimy przeciwstawić koncepcję obrazu jako rzeczy jednozgodnej i organicznej. Koncepcja dualistyczna powinna być zastąpiona przez koncepcję unistyczną. Nie patos wybuchów dramatycznych, nie wielkość sił, lecz obraz tak organiczny, jak nią jest natura. (Str. 10).

33

Nie kontrast powinien być obecnie miernikiem obrazu, lecz jego jedność i środki, zmierzające do jej wytworzenia.

Każdy cm^2 obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu. Wysuwanie pewnych części obrazu przy jednoczesnym pominięciu innych, nie jest uzasadnione. Powierzchnia obrazu jest jednolita, a więc natężenie formy powinno być rozmieszczane jednolicie.

Dane przyrodzone obrazu (czworobok granic i płaskość powierzchni) nie są jedynym terenem, na którym można umieścić formę, powstałą niezależnie od nich. Dane przyrodzone (czworoboki i płaskość powierzchni) są składnikiem budowy obrazu, i to może najważniejszym, gdyż jedynie w zależności od nich mogą powstać inne kształty obrazu... (Str. 11).

Muszą powstawać w zależności i w najściślejszym połączeniu. Obraz barokowy był zbudowany przez dynamizm. Dynamizm odtąd nie powinien być nie tylko czynnikiem budowy obrazu, lecz w ogóle nie powinien być stosowany na obrazie.

Kształt dynamiczny nigdy nie jest zrośnięty z płaszczyzną obrazu. Nie on wyrasta z tego miejsca obrazu na jakim się znajduje. Jego ruch skierowany jest zawsze w jakimś kierunku, wyprowadzającym go poza granice obrazu. Dynamiczne ślizganie się kształtu po powierzchni obrazu odrywa go od tego miejsca, gdzie się znajduje, odłącza go od obrazu, wyrzuca poza obraz. Kształty ślizgające się nie powinny istnieć na obrazie. Powinna być jedność całkowita tego, co jest namalowane z powierzchnią, na jakiej te kształty są namalowane. Kształty z powierzchnią obrazu powinny tworzyć jedność całkowitą i nierozzerwalną.

Ruch jest zjawiskiem czasowo-przestrzennym. Napięcie kierunkowe jest znakiem ruchu, a więc zawiera w sobie element czasu. Zamiast tego by na obraz patrzeć i widzieć go, zmuszeni jesteśmy go odczytywać. Im więcej

jest napięcie kierunkowych i im więcej zderzeń jednego o drugie, tym większa ilość czasu zawarta jest w obrazie, tym więcej się oddala od plastyki czystej, która dąży do jednoczesności zjawiska przestrzenno-wzrokowego. Obraz pozaczasowy, obraz, operując wyłącznie pojęciem przestrzeni — jest celem naszych dążeń. (Str. 12).

Budowa obrazu może odbywać się jedynie przez jednolity wyraz liczbowy całego obrazu, tzn. że stosunki wielkości jednego kształtu do wielkości drugiego określone są przez jednakowy wyraz liczbowy. Naturalnie, że punktem wyjścia jest długość i szerokość obrazu.

Wynikiem dodatnim stosowania metody obliczeniowej jest obiektywizacja obrazu, usunięcie sposobów indywidualnych i drgnień grafologicznych, przeniesienie punktu ciężkości na obraz, na jego prawa, na jego budowę — zamiast uzewnętrzniania na obrazie drgnień woli i temperamentu tego lub innego malarza, zamiast uzewnętrzniania takich lub innych jego gustów. Prawo budowy obrazu powinno stać ponad indywidualnością malującego. Dzieło malarza powinno być zawsze większe, niż taka lub inna natura malarza, przypadkowa i zmienna.

Kontrast kolorów na obrazie, który był stosowany przez barok dla wydobycia kontrastów dramatycznych — nie powinien być stosowany w koncepcji unistycznej. Nie podział obrazów na części, wzajemnie się zwalczające, lecz jednogodność wszystkich części obrazu. Jak organizm jest jednolity, jak z jego rozdarciem następuje śmierć organizmu, tak rozbijanie przez kolor zabija obraz, robi go martwym, zmusza do poszukiwania środków zewnętrznych i przymusowych do zgalwanizowania trupa. I wtedy dopiero spełniać swą rolę zaczynają obrećce napięcie kierunkowych. Ale obraz jest martwy, jest w stanie rozkładu, rozpadania się na części. I cóż z tego, że się otrzymuje natężenie formy zwłok?

Kolor należy zgrupować na obrazie nie według kontrastów, nie dla rozbicia obrazu, lecz dla jego zjednocze-

nia i powiązania. Nie według rozbieżności kolorowych, nie według tego co dzieli, lecz według tego co łączy. Gama kolorowa nie łączy, gdyż kontrasty ciemno-jasne w niej zawarte, rozbijają obraz. Kontrasty faktury, rozbijają obraz przez różnorodność siły świetlnej w nich zawartej. (Str. 14).

Połączenie kolorów nie powinno się odbywać po linii tonacji jednokolorowej, gdyż taka tonacja najwięcej zawiera różnorodności siły światła w barwie. Kolor należy umieszczać nie w kierunku ciemno-jasnym, lecz po linii poziomej, wiążącej całą różnorodność kolorów równo napiętych. Jednakowość siły świetlnej koloru jest wiązaniem obrazu, tworzącym jego jednolitość. Żaden kolor nie odskakuje od innych, żaden się nie pogłębia, pozostaje jednolita masa kształtów i powierzchnia obrazu, całkowicie połączona z powierzchnią płótna. Rozwiązanie kolorowe robi obraz jednolitym i skutkiem tego nie wymaga wiązań przymusowych, które wiązałyby kolory rozbite, wiązały to co jest niepowiązalnym, czego już żadne inne środki powiązać nie mogą. (Str. 15).

Te wszystkie błędy pochodzą z nieprzemyslenia istoty zjawiska, że płaskość kształtów nie wystarcza, że powinna ona być pierwszym krokiem w drodze do płaskości całego obrazu, że należy sobie uświadomić charakter ewolucji malarstwa współczesnego, jako przejścia od dramatyzmu barokowego do unistycznej koncepcji obrazu, jako organizmu malarskiego, że unizm malarstwa wymaga jednoznaczności wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi, że płaskość całej powierzchni obrazu jest jego cechą przyrodzoną, a więc, że cały obraz po namalowaniu powinien tworzyć powierzchnię jednolicie płaską. Obraz powinien być jednolity i płaski. Dramatyzmowi barokowemu należy przeciwstawić unizm malarstwa.

Nadrealizm

42. MARTWA NATURA	1929	ołówek	38 × 30
43. PEJZAŻ ŁÓDZKI	1931	tempera	19,5 × 24
44. „ „	1932	„	19,5 × 24
45. „ „	1932	„	20 × 25
46. PEJZAŻ MORSKI	1933	„	28 × 21
47. KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA	1933	tempera	20 × 25
48. PEJZAŻ MORSKI	1933	„	25 × 20
49. KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA	1933	tempera	25,5 × 21
50. PEJZAŻ ŁÓDZKI	1933	„	25 × 19
51. PEJZAŻ NADMORSKI	1933	„	24,5 × 19,5
52. POSTACIE	1933	litografia	26,5 × 23
53. PEJZAŻ MORSKI	1933	tempera	27 × 20,5
54. MARTWA NATURA Z JABŁKIEM	1933	tempera	20 × 25
55. DOMY POLESIA	1933	„	20 × 25
56. PEJZAŻ MORSKI	1934	„	20 × 24,5
57. KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA	(rytmika linii)	tempera	24 × 19,5
58. PEJZAŻ MORSKI	1934	„	25 × 19
59. PEJZAŻ MORSKI DESZCZOWY	1934	„	25 × 19
60. PEJZAŻ MORSKI	1934	„	27 × 20
61. POSTACIE (bezrobotni)	1934	„	25 × 20

62. PEJZAŻ ŁÓDZKI (Domy Polesia)	1934		
	tempera	25,5×20	
63. PEJZAŻ MORSKI	1934	25 ×20	
64. POSTACIE		25 ×20	
65. PEJZAŻ MORSKI	1934	25 ×20	
66. GŁOWA OJCA ARTYSTY		20 ×25	
67. MATKA Z DZIECKIEM		24 ×35	
68. DĄB		20,5×25	
	własność Józefa Sniadego		
69. PEJZAŻ MORSKI		26,5×25	
	własność Józefa Sniadego		
70. PEJZAŻ GÓRSKI		25 ×20	
	własność Br. Przyboś		
71. PEJZAŻ		24,5×21	
	własność Br. Przyboś		
72. KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA	1933	64 ×64	
	olej		

Cykl „Białoruś Zachodnia“ 1939r.

73. DWIE POSTACIE	ołówki	37,8×29,6
74. CZŁOWIEK I PEJZAŻ Z DOMAMI	„	38,1×31
75. WIEŚ	„	38,5×30,6
76. POSTAĆ KOBIECA	„	38,4×30,6
77. POSTAĆ LUDZKA	„	38,4×30,6
78. KOBIETA I MEŻCZYŻNA	„	37,9×29,9
79. DRZEWA	„	38 ×30,5
80. „	„	38 ×30,5

38

Cykl „Deportacja“ 1940r.

81. WYRZUCENI	ołówki	38 ×30
82. PATRZĄCA KOBIETA	„	38 ×30
83. JEDYNY ŚLAD	„	36 ×30
84. NA BRUKU	„	38 ×30
85. „ „	„	38 ×30
86. „ „	„	38 ×30

Cykl „Wojna domowa“ 1941r.

87. BEZ TYTUŁU	ołówki	38 ×30
88. „ „	„	38 ×30
89. „ „	„	38 ×30
90. „ „	„	41,7×30
91. „ „	„	41,7×30
92. „ „	„	41,7×29,6
93. „ „	1942 własność St. Fijałkowskiego	39,9×30,3

Cykl „Twarze“ 1942r.

94. BEZ TYTUŁU	ołówki	30 ×38
95. „ „	„	30 ×38
96. „ „	„	30 ×38
97. „ „	„	30 ×38
98. „ „	„	30 ×38

39

99. BEZ TYTUŁU	ołówek	30 × 38
100. „ „	„	30 × 38
101. PEJZAŻ 1940		
własność H. Orzechowskiej	tusz, kredka	55 × 41
102. MIASTO OKRESU WOJNY 1942		
własność Wł. Górskiego	ołówek, kredka	38 × 30,5
103. LUDZIE Z OKRESU WOJNY		
własność Wł. Górskiego	„ „	38 × 30,5
104. FABRYKA Z OKRESU WOJNY		
własność Wł. Górskiego	„ „	38 × 31

Cykl „Pejzaże i martwe natury“ 1943r.

105. JABŁKA	ołówek	29,5 × 38
własność St. Mendli		
106. PEJZAŻ	„	38,5 × 30
107. MARTWA NATURA	„	38,5 × 30
108. „ „	„	38,5 × 30
109. „ „	„	38,5 × 30
110. PEJZAŻ 1944	„	42 × 30
111. „ 1944	„	42 × 30

Cykl „Tanie jak błoto“ 1944r.

112. BEZ TYTUŁU	ołówek	42 × 30
113. „ „	„	42 × 30
114. „ „	„	42 × 30
115. „ „	„	42 × 30
116. „ „	„	42 × 30

117. BEZ TYTUŁU	ołówek	42 × 30
118. NA OKOPY	„	42 × 30
119. „ „	„	42 × 30

Cykl „Ręce, które nie z nami“ 1945

120. BEZ TYTUŁU	rys. ołówkiem	30 × 42
121. „ „	„ „	30 × 42
122. „ „	„ „	30 × 38
123. SOSNY NAD MORZEM	„ „	42 × 30
własność A. Kromera		
124. PORTRET	„ „ „	30 × 42
125. BEZROBOTNI	„ „ „	42 × 30
126. KAMIENICE	„ „ „	42 × 30
127. PORTRET	„ „ „	30 × 42
128. „ „ „ „	„ „	30 × 42
129. KOBIETA Z DZIECKIEM	„ „	42 × 30
własność A. Kromera		
130. FABRYKA	„ „ „	42 × 30
131. FRAGMENT MIASTA	„ „	42 × 30
własność A. Kromera		
132. ROBOTNIK	„ „ „	42 × 30
133. PORTRET	„ „ „	30 × 42
134. PEJZAŻ MORSKI	tempera	25 × 20
własność J. Tusińskiego		

Obrazy olejne

135. KOMPOZYCJA	olej	65×80
136. „	„	61×72
137. „	„	80×65
138. PRZESTRZEŃ własność J. Strzemińskiej	„	61×50
139. KOBIETA W OKNIE własność J. Strzemińskiej	„	57×77
140. KOMPOZYCJA własność J. N. Szczepańskich	„	60×50

W. Strzemiński – Teoria widzenia

Dopiero w toku pisania tego rozdziału potrafiłem należycie umiejscowić większą część moich prac wykonanych w latach trzydziestych i czterdziestych...

Przystępując do tych prac (z których większość spalili hitlerowcy podczas okupacji) subiektywnie je odczuwałem jako realistyczne i empiryczne, wymagające znacznie więcej obserwacji, niż obrazy uważane za realistyczne. Lecz przesąd, że „realizm“ to wiek XVI ciążył nademną. Ciążyły również fałszywe teorie, że każde odejście od tego „realizmu“ jest odejściem do deformacji i abstrakcji. Z teorii tych wynikało, że to co wymagało dużego skupienia uwagi i skoncentrowanej wielostronnej obserwacji jest „deformacją“, a co wynikało z obserwacji powierzchownej, było mimo to realizmem. Dopiero wówczas, gdy zacząłem badać nową wartość pojęcia realizmu przekonałem się, że realizm ten nie zawsze był ten sam, że istnieje w historii proces narastania widzenia realistycznego, że o typie realizmu decyduje ilość spostrzeżeń, składających się nań, że ta ilość spostrzeżeń narasta w ciągu historii. Tak doszedłem do zrozumienia realizmu historycznie uwarunkowanego i historycznie ograniczonego.

Lecz dokładnie — na linii rozwoju sztuki — nie mogłem umiejscowić tych moich prac. Ciążył wciąż ten sam formalistyczny przesąd teoretyków, że każdy następny kierunek sztuki coraz dalej odchodzi od realizmu — nawet, jeśli ten realizm rozumieć, jako względny i historyczny realizm XVI w. Mierzyłem je nie stopniem świadomości wzrokowej, lecz mimo wszystko stopniem odejścia od realizmu towarowego. Dopiero sprawdzenie bazy wzrokowej, określenie składników świadomości wzrokowej — pozwoliły mi na dokładną ich lokalizację. Są to prace, wykonane w oparciu o metodę empiryczną i polegające na włączeniu do świadomości wzrokowej oddziaływania wewnętrznych rytmów fizjologicznych. Jest to więc impresjonizm (widzenie fizjologiczne) odmienny od impresjonizmu historycznego (takiego, jaki się ukształtował w historii przez to, że został w nim uwzględniony nowy składnik świadomości wzrokowej) rytm fizjologiczny, jakiego impresjonizm na ogół nie uwzględniał.

Impresjonizm historyczny rozwijał zagadnienia związane z wzrokową zawartością samych rzucanych spojrzeń. Natomiast odbiór tych spojrzeń, sposób w jaki nasz organizm reaguje, przyjmuje te spojrzenia — pozostawał na ogół poza obrębem dociekań impresjonistów, mimo, że stanowi jeden ze składników fizjologicznego procesu widzenia. (Strony 197, 198, 199 i 200 maszynopisu).

W. Strzemiński – Widzenie impresjonistyczne

I fragment (Odrodzenie R. 4 nr 25/134)

To samo dotyczy również i tak wynoszonej perspektywy zbieżnej trójwymiarowej. Jak i poprzednie perspektywy jest ona tworem ograniczonym w zakresie swego czasu i kryje w sobie załączki swego rozkładu i przecięcia. Nie jest ona w żadnym wypadku absolutną re-

ceptą „prawideł linijno-malarskich“, umożliwiającą nam namalowanie przestrzeni zgodnej z istotą naszego widzenia. Obraz natury konstruowany przez perspektywę zbieżną jest obrazem fałszywym.

Jest to konstrukcja umożliwiająca obliczenie wymiarów każdego kształtu w zależności od jego oddalenia i określenia miejsca każdej linii w jej skrócie perspektywicznym. Zdawałoby się, że rysunek powstały w ten sposób jest całkowicie zgodny z naszym widzeniem natury. Że ta perspektywa jest perspektywą absolutną, opartą o niewzruszone obliczenia matematyczne.

Lecz tak nie jest. Perspektywa zbieżna jest zgodna z geometrią, lecz nie zgadza się z fizjologią naszego widzenia. W czasie jej powstawania zbyt mało wiedziano o fizjologii widzenia ludzkiego. Stąd wynika jej błąd podstawowy.

Jej założeniem umownym jest nieruchomość spojrzenia. Człowiek staje przed naturą i patrzy na nią nieruchomym, długim spojrzeniem, wbitym wprost przed siebie w jeden nieruchomy punkt na horyzoncie (punkt zbiegu) i tym jednym, długim, nieruchomym spojrzeniem ogarnia całą naturę wraz ze wszystkimi jej szczegółami. Całą naturę ogarnia jednym długim nieruchomym spojrzeniem.

Tak nie jest. Oko ludzkie nigdy nie widzi całej natury w procesie jednego spojrzenia.

Nigdy nie widzimy na raz dwóch planów przestrzennych, rozmaicie oddalonych. Na każdą odległość musimy specjalnie nastawić gałkę oczną. Wówczas widzimy bardzo ostro i konkretnie na danej odległości: wszystko co jest bliżej lub dalej zetraca swoją materialną strukturę, zlewając się w jakąś neutralną masę przestrzenną, określoną nie przez wymiarną konkretność zjawiska trójwymiarowego, lecz przez kolor (to samo można zaobserwować na zdjęciach przy użyciu precyzyjniejszego obiektywu). I tu występuje pierwszy fałsz perspektywy „normalnej“. Przemyślana logicznie i uzasadniona według prawideł „geometrii“ wychodziła ona z założenia, że wzrok ludzki jest biernym odbiorcą wszystkiego, co na

jego ekran rzutu oglądana natura. Tymczasem widzenie nasze widzi naturę w sposób całkiem odmienny. Widzimy naturę w sposób czynny, przy pomocy wielu spojrzeń, posuwając się w głąb i cofając się znowu ku planom najbliższym. Widzimy naturę w sposób przeskokowy, zatrzymując się tylko na planach przestrzennych, jakie ściągają naszą uwagę i pomijają inne. Ten aktywny charakter naszego widzenia, znajduje swój wyraz również w akcie selekcji, gdy wszystko nieistotne dla naszego widzenia (leżące na innych planach przestrzennych) eliminuje nasze spojrzenie, ujmując je jako nieistotne w danej chwili tło — neutralną, niezdefiniowaną płaszczyznę barwną, nasyconą przestrzenią. Każde spojrzenie jest zmienne: przedmiot, który dopiero co był dokładnie określony wypukłą bryłą — staje się (przy oglądaniu innego planu przestrzennego) częścią niezdefiniowanego tła. Bryły wylaniają się z płaszczyzny przestrzennego tła i znowu się w nią wtapiają i z sumy tych spojrzeń o tak różniące się zawartości powstaje złożony obraz natury, zupełnie niepodobny do tego, jaki nam daje perspektywa trójwymiarowo zbieżna. Nie jedno spojrzenie, lecz narastanie się wielu spojrzeń. Nie bierna ciągłość jednego nieruchomego widzenia, lecz widzenie przeskokowe i selekcyjne. Nie jednakowe określenie wszystkich kształtów natury, jako trójwymiarowych brył, lecz ciągła zmienność zawartości wzrokowej każdego naszego spojrzenia. Ten sam przedmiot możemy widzieć jako bryłę (jeśli nastawiamy na niego ostrość spojrzenia). Ten sam przedmiot widzimy jako płaszczyznę (opływając wzrokiem jego linię konturową). I tego przedmiotu możemy nie widzieć wcale, jeśli go wtopimy w tło, nastawiając spojrzenie na widzenie innej odległości.

To są podstawowe zjawiska wzrokowe.

II fragment

Istnieje więc zasadnicza różnica między wynikami, jakie nam daje spojrzenie nieruchome (określające się przez perspektywę zbieżną, trójwymiarową), a spojrzeniem

ruchomym czasoprzestrzennym. W pierwszym wypadku otrzymujemy sztuczną jedność kształtu przedmiotu, w drugim — jedność procesu widzenia i narastwania się sprzecznych relacji, rozmaicie określających dany przedmiot. Ta jedność kształtów widzianego przedmiotu powstaje w wyniku umownego założenia, że jednym spojrzeniem możemy ogarnąć całą przestrzeń przed nami i zobaczyć ją całą, we wszystkich częściach z jednakową dokładnością.

III fragment

Każde spojrzenie wnosi inne określenia formy, niż były zawarte w spojrzeniu poprzednim. Dla poszukiwacza jedności przedmiotu (jeśli ma on wrażliwość wzrokową) powstaje chaos sprzecznych relacji formy. Zamiast utraconej jedności przedmiotu widzi on powikłania nie do przewyciężenia. Wyjście z nich leży tylko w świadomym wyborze kształtującej woli i świadomości celu, do jakiego się dąży. Z wielu sprzecznych określeń należy wybrać te, jakie leżą na linii zamierzonego celu. W ten sposób widzenie malarskie wyzwala się od narzuconych mu czysto umownych kanonów perspektywy zbieżnej trójwymiarowej, od związanych z nią sprzecznych z istotą naszego widzenia wymagań sztucznej jedności przedmiotu i przechodzi do ludzkiego, opartego na rzeczywistym widzeniu i na woli kształtowania — liryzmu, jako naszej reakcji na proces widzenia świata. I na razie przynajmniej, nie ma granic dla tego realizmu wielostronnego i lirycznego, będącego naszą wypowiedzią o tym, co odczuwamy i naszą odpowiedzią na to, co widzimy przed sobą. I dalszy rozwój malarstwa idzie po linii coraz większego wzbogacenia zawartości wzrokowej, coraz większej sprzeczności pomiędzy uzyskanymi relacjami i coraz większego znaczenia, jakie ma akt świadomego wyboru, jako odpowiedź ludzka na chaos i sprzeczność widzianego świata.

Obrazy i kompozycje

141. PEJZAŻ	1946	rys. ołówkiem	40 × 53
142. „	1946	„ „	53 × 40
143. „	1946	kredka	35 × 50
	własność St. Fijałkowskiego		
144. PEJZAŻ	1946	akwarela	48 × 26
	własność St. Fijałkowskiego		
145. PEJZAŻ	1947	„	39 × 29
	własność Wł. Poniesińskiego		
146. PEJZAŻ Z NOWEJ RUDY	1947	rysunek	50 × 35,5
	własność H. Orzechowskiej		
147. TORS GRECKI I RYS. NA KONKURS	1948	rysunek	55 × 41
	własność H. Orzechowskiej		
148. RZEŻBA GRECKA I RYS. NA KONKURS	1948	rysunek	55 × 41
	własność H. Orzechowskiej		
149. PEJZAŻ	1948	akwarela	35 × 25
	własność J. N. Szczepańskich		
150. PRZY PRACY		rysunek	21 × 28
	własność J. Przybosia		
151. PROJEKT GOBELINU (Bolesław Krzywousty)		tempera	63 × 100
	własność J. Oplustila		
152. PEJZAŻ Z KŁOSAMI	1950	„	35 × 25
	własność J. Mackiewicza		
153. GŁOWA MURZYNA		„	100 × 70
	własność J. Mackiewicza		
154. SZKIC DO ŻNIWIAREK		„	36 × 70
	własność J. N. Szczepańskich		
155. SZKIC DO ŻNIWIAREK		„	36 × 70
	własność J. N. Szczepańskich		
156. ŻNIWIARKI		„	100 × 200
	własność D. Kulanki		
157. MAŁOROLNI		węgiel	71 × 100
	własność J. Oplustila		

W. Strzeмиński – Teoria widzenia

Wstęp

I. Widzenie

Naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej. Oko nasze ukształtowało się w wyniku długiej ewolucji biologicznej od form mniej doskonałych — do tego, co jest teraz.

Lecz widzenie — to nie jest tylko bierny odbiór doznań wzrokowych. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy echa powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn, jakie doznania i co mówią o obiektywnie istniejącym świecie. Istnieje więc nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego czynna, poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśli. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego.

Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia — możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych. Nie puszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przeminąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości ono odpowiada. (Str. 1).

Stojąc na gruncie historycznego narastania świadomości wzrokowej nie możemy uznać, jak to czynią idealści, że istnieje jakiś jeden, pozahistoryczny, pozahistoryczny obraz rzeczywistości, zbudowany na zasadach tych samych praw wzrokowych, podług których oko każdego normalnego człowieka widzi tę rzeczywistość. O widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli — historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia. Nie abstrakcyjna próżnia widzenia „normalnego“, lecz historyczny narastający konkret świadomości wzrokowej. (Strona 2).

Widzenie nie jest tylko biernym biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych, nie jest czysto mechanicznym odbiciem świata, raz na zawsze jednakowego i niezmiennego — jak odbicie w lustrze. Poznajemy świat nie przez to, że go tylko widzimy, lecz przez to, że myślimy i poznajemy, co mówi nam każde z doznań wzrokowych, jaki fragment wiedzy o świecie oko wnosi — przez analizę doznań wzrokowych, ich uogólnienie i ponowne sprawdzenie. O zakresie naszego widzenia decyduje nie jakieś „przyrodzone“, „normalne“ widzenie, lecz proces pracy, zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności pomiędzy widzeniem biologicznym, a naszą myślą. W ten sposób powstaje świadomość wzrokowa, która rozstrzyga o tym, jaką ilość świata poznaliśmy przy pomocy naszego oka.

W procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwytą oko, lecz to, co uświadamia sobie człowiek ze swego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego. (Str. 3).

Realizm nie jest metafizycznym platońskim absolutem, lecz historycznie kształtującym się procesem rozwoju poznawczej działalności ludzkiej.

III. Środki wyrazu i forma

Estetyka idealistyczna nie jest w stanie wyjaśnić mechanizmu przemian w plastyce. Operując pojęciami niezmiennej, wiecznej natury (ujmowanej wyłącznie w formie obiektywu) i jedyne, z góry założonego niezmiennego realizmu — nie jest w stanie wyjaśnić, dlaczego plastyka w różnych okresach występuje w różnej formie. Jeśli widzenie natury jest zawsze niezmienne — i wskutek tego we wszystkich epokach obowiązuje ten sam identyczny typ realizmu o tej samej zawartości wzrokowej — dlaczego w takim razie Grecy malowali inaczej, niż np. malowano w XVII w. Stąd w konsekwencji wynikało czysto woluntarystyczne, pozaprzyradowe tłumaczenie za-

chodzących zmian. Estetyka idealistyczna nie mogła wytłumaczyć ani konieczności tych zmian, ani ich kolejności.

Po większej części ustalił się schemat następujący: istnieje natura i istnieje w stanie jałowym realizm, najdokładniej i najpełniej odbijający naturę. Realizm ten jest normą obowiązującą dla wszystkich ludzi i dla wszystkich czasów. Lecz artysta (z nieznanych powodów) — nie stosuje tego realizmu. Nie wiadomo dlaczego on odstępuje od prawdziwego i pełnego realizmu, zniekształca i deformuje naturę.

Estetyka idealistyczna nie wyjaśnia i nie jest w stanie wyjaśnić, dlaczego artysta odstępuje od pełnego i prawdziwego obrazu natury i dlaczego ją deformuje. Przeważnie powołuje się na „wnętrze“ i „ducha“ artysty lub na jakieś tajemnicze „zamiary“ artysty, wywodzące się również z owego „ducha“. (Str. 3).

Czasami jednak poprzestaje się na sprowadzeniu zagadnienia do czysto technicznych zmian interpretacyjnych.

Jednym słowem zmiany te wywodzą się z „ducha“ artysty, a konieczność ich jest ani nie wyjaśniona, ani uzasadniona. Nie zostaje wyjaśniona ani potrzeba odejścia od realizmu i natury, ani istota owego odejścia, owych zmian i deformacji. Z całej historii sztuki mamy w tym naświetleniu parę zaledwie punktów, w których istniał realizm. Reszta to odejście od natury, deformacja, interpretacja itp. „Duch“ deformacji króluje nad materią realizmu. Kaprysów tego ducha nigdy nie możemy ani przewidzieć ani zrozumieć.

Ta niezdolność estetyki idealistycznej do wytłumaczenia zmian, zachodzących w plastyce, wynika ze stanowiska pozahistorycznego. Dopiero wówczas, jeśli przemiany w plastyce ujmujemy jako przemiany historyczne, jako kolejność następujących faz rozwoju historycznego i te przemiany zwiążemy z całokształtem historycznych przemian bytu, wówczas odnajdziemy te wątki

przyczynowe, jakich nie mógł nam dostarczyć idealizm. Błędem idealizmu było, że realizm, widzenie rzeczywistości ujmował statycznie w oderwaniu od historii — nie jako proces coraz pełniejszego i dokładniejszego poznania świata, proces narastający w toku historii. Jego realizm był jednolicie określony i jednakowy dla wszystkich czasów. Był nie określał świadomości, nie określał zawartości realizmu różnej dla każdej epoki. Zmienność epok, zmienność ich treści historycznej nie wywierały swego wpływu na charakter realizmu. (Str. 8).

Tego idealizm nie uwzględnił. Jego realizm był niezmienny i istniał poza czasem.

Dlatego to, co w realizmie było zmiennym i uwarunkowanym poznawczymi granicami epoki — ujmował idealizm jako odstępstwo od jedyne „prawdziwego“ realizmu — nie rozumiejąc, że i ten jego „prawdziwy“ realizm był w rzeczywistości równie względnym i ograniczonym przez poznawcze granice swojej epoki.

To co idealizm tłumaczył, jako czysto woluntarystyczne zmiany w plastyce, było w rzeczywistości związane z okresem historycznego narastania świadomości w z r o k o w e j. Ta świadomość wzrokowa, inna w każdym okresie historii — była wyrazem historycznie osiągalnych granic swojej epoki.

Wizualny, czysto wzrokowy charakter zmian, zaszłych w plastyce, można wytłumaczyć tylko przez analizę zmian zaszłych w samym procesie widzenia. Materialną bazę przemian, zachodzących w plastyce stanowi czynność mózgu i nerwów wzrokowych. Zmiany i narastania przemian formalnych wywodzą się z fizjologicznego procesu widzenia i związanej z nią pracy mózgu. Z tego związku pomiędzy widzeniem, a myślą powstaje — ś w i a d o m o ś ć w z r o k o w a. (Str. 9).

Próby omięcia materialnej podstawy wszelkiej czynności wzrokowej, próby bezpośredniego związania bytu

z przemianami formalnymi prowadzą w konsekwencji do idealizmu. Obiektywny świat działając poprzez organy widzenia, pobudza ich aktywność. Warunki bytu wpływają na zmiany formalne w plastyce nie w sposób bezpośredni, lecz pośrednio, poprzez oddziaływanie na mózg i proces widzenia.

Zalóżmy określony typ świadomości wzrokowej — a będziemy mieli określony typ plastyki. Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. Każdy typ świadomości wzrokowej wymaga swoich odpowiadających mu środków wyrazu. Każde zjawisko wzrokowe wyraża się tylko przez określone, zdolne go wyrazić środki formy.

Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych. Zmiany środków formalnych wynikają więc ze zmiany bazy wzrokowej, ze zmiany typu widzenia, określającego stosunek pomiędzy człowiekiem, a naturą. Ilość uświadomionych składników widzenia decyduje więc o powstawaniu nowych, wyrażających je środków wyrazu i powołuje do życia nowe zespoły formalne. Przemiany formalne w plastyce wynikają nie z pobudek woluntarystycznych, jak to twierdzą idealisci — lecz z narastania obserwacji, z przemian świadomości wzrokowej. Historyczna zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej.¹

Kryterium jest jedno — to, co odpowiada świadomości wzrokowej — jest realizmem. Te środki, jakie wyrażają prawdę świadomości wzrokowej są realistycznymi środkami wyrazu.

¹ Nie dotyczy to jednak poszczególnych wypadków. Zdarza się bowiem, że malarz o opóźnionym, niedorozwiniętym typie świadomości wzrokowej stosuje środki wyrazu, pochodzące z nowszych typów widzenia. Można zawsze zanalizować dzieło sztuki i określić istotę świadomości wzrokowej, z jakiej się ona wywodzi. (Str. 10).

Czym jest świadomość wzrokowa? Jest ona stopniem (jednym ze stopni) odbicia rzeczywistości świata, jaki dane społeczeństwo osiągnęło na danym poziomie swego rozwoju historycznego. Składniki formy nie są niczym innym, jak środkami użytymi dla wyrażenia danej świadomości wzrokowej. Rozwój realizmu jest nieskończony — aż do pełnego odbicia rzeczywistości świata, lecz każdy jego konkretny, osiągnięty stopień — jest historycznie uwarunkowany i z konieczności historycznie ograniczony.

Obrazy Władysława Strzemińskiego nie wystawione

1. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA	1928	olej	64 × 64
2. KOMPOZYCJA UNISTYCZNA	1929	„	63 × 77
3. CZŁOWIEK I DOM	1939	ołówek	31 × 38,5
		własność Wł. Górskiego	
4. CZŁOWIEK I DOPY	1939	„	31 × 38
		własność Wł. Górskiego	
5. KOBIETA I DOPY	1939	„	31 × 38
		własność Wł. Górskiego	
6. KOBIETY Z DZIECKIEM	1939	„	31 × 38,5
		własność Wł. Górskiego	
7. WIEŚ BIAŁORUSKA	1939	„	31 × 38,5
		własność Wł. Górskiego	
8. PEJZAŻ ŁÓDZKI		kredka akw.	31 × 38,5
		własność Wł. Górskiego	
9. DOPY	1941	ołówek	42 × 30
		własność J. N. Szczepańskich	
10. ŁÓDŹ	1941	akwarela	37,5 × 31
		własność Wł. Podniewskiego	
11. Z cyklu „DEPORTACJA“	1944	tusz	30 × 40
		własność Maszewskiego	
12. CZŁOWIEK	1944	ołówek	30 × 42
		własność Wł. Górskiego	

13. Z cyklu „TANIE JAK BŁOTO“ 1944	ołówek	42 × 2
własność B. Hochlingera		
14. Z cyklu „TANIE JAK BŁOTO“ 1944	„	42 × 2
własność B. Hochlingera		
15. Z cyklu „TANIE JAK BŁOTO“ 1944	„	42 × 2
własność B. Hochlingera		
16. Z cyklu „TANIE JAK BŁOTO“ 1944	„	42 × 29
własność B. Hochlingera		
17. Z cyklu „TANIE JAK BŁOTO“ 1944	„	42 × 29
własność B. Hochlingera		
18. RĘKA 1945	„	42 × 29
własność J. N. Szczepańskich		
19. RĘKA 1945	„	42 × 29
własność St. Fijałkowskiego		
20. POCZTÓWKI (12 sztuk)	tusz	16 × 12
własność H. Maszewskiego		
21. LUDZIE (szkic)	ołówek	20 × 41
własność J. N. Szczepańskich		
22. SZKIC ROBOCZY	„	29,5 × 41,5
własność J. N. Szczepańskich		
23. JABŁONIE	akwarela	42 × 2
własność H. Orzechowskiej		
24. PEJZAŻ GÓRSKI „NOWA RUDA“ 1945	ołówek	42 × 52
własność J. Mackiewicza		
25. PEJZAŻ 1947	„	44 × 29
własność A. Starzewskiego		
26. PEJZAŻ W BIERUTOWICACH 1949	„	55 × 41
własność H. Orzechowskiej		
27. MECHANIK	„	35 × 50
własność J. Mackiewicza		
28. PRZĄDKA	„	35 × 50
własność J. Mackiewicza		
29. PRZĄDKA 1949	„	29,8 × 40
własność B. Utkina		
30. TKACZKA	„	35 × 50
własność J. Mackiewicza		
31. TKACZKA	ołówek, akwarela	29 × 39,6
własność B. Utkina		
32. WŁÓKNIARKA	ołówek	27,5 × 41,2
własność H. Orzechowskiej		
33. WŁÓKNIARZ	„	27 × 41
własność H. Orzechowskiej		
34. ZBOŻE 1950	tempera	25 × 35
własność J. N. Szczepańskich		

35. ŻNIWIARKI	tempera	44,5 × 44
własność J. N. Szczepańskich		
36. ŻNIWIARKI 1950	„	35 × 70
własność St. Fijałkowskiego		
37. ŻNIWIARKI	„	140 × 70
własność H. Orzechowskiej		
38. MAŁOROLNI	akwarela	35 × 50
własność J. Mackiewicza		
39. MAŁOROLNI	„	35 × 50
własność A. Starzewskiego		
40. PORTRET PAWLIKOWSKIEGO	ołówek	31 × 38
41. GŁOWA	tusz	29 × 37
własność J. Mackiewicza		
42. GŁOWA DZIECKA	„	22 × 29
własność J. Mackiewicza		
43. GŁOWA MĘSKA	„	22 × 29
własność J. Mackiewicza		
44. GŁOWA MĘSKA	„	22 × 29
własność J. Mackiewicza		
45. KOLEKCJA RYSUNKÓW 1947		
Muzeum w Tel Aviv		

Projekty sztuki użytkowej

1. MIASTO WSI 1950	litografia	44 × 39,5
własność B. Utkina		
2. MIASTO WSI 1950	„	69 × 34,5
własność B. Utkina		
3. ŻNIWA 1950	„	67 × 37
własność H. Orzechowskiej		
4. PLAKAT „JEDZMY RYBY“	„	70 × 100
własność B. Utkina		
5. KALKA ARCHITEKTONICZNA	ołówek	70 × 36
własność B. Utkina		
6. SZKIC DEKORACJI TEATRALNEJ	akw. tempera	25 × 34
własność H. Orzechowskiej		
7. SZKIC WNĘTRZA		27 × 24
własność J. N. Szczepańskich		
8. PROJEKT STOISKA	tempera	55,5 × 65
własność J. Oplustila		
9. PROJEKT SKLEPU Piotrkowska 54	akwarela	69 × 50
własność J. Oplustila		

10. PROJEKT POCZTY	światłodruk	107 ×48
własność J. Oplustila		
11. PROJEKT POCZTY	akwarela	70 ×50
własność J. Oplustila		
12. PROJEKT POCZTY	„	46 ×32
własność J. Oplustila		
13. PROJEKT POCZTY	„	47 ×34
własność J. Oplustila		
14. PROJEKT TKANINY DEKORACYJNEJ	tem.	35,2×50,6
własność J. Oplustila		
15. PROJEKT TKANINY	I. W. P.	
16. PROJEKT TKANINY	„	
17. PROJEKT TKANINY	„	
18. PROJEKT TKANINY	„	
19. PROJEKT TKANINY	„	
20. PROJEKT TKANINY	„	
21. PROJEKT TKANINY	„	
22. PROJEKT TKANINY	„	
23. KUPON TKANINY wg proj. Strzemińskiego	I. W. P.	
24. KUPON TKANINY wg proj. Strzemińskiego	I. W. P.	

Bibliografia prac Władysława Strzemińskiego

Opracowała Irena Treichel z udziałem Wandy Polakowskiej

Bibliografia prac Władysława Strzemińskiego ma stanowić pełny wykaz dorobku piśmienniczego artysty. Obejmuje drukowane prace oryginalne i recenzje oraz rejestruje jego udział redakcyjny w wydawnictwach ciągłych. Mimo usilnych poszukiwań, bibliografia może posiadać braki wobec rozproszenia większości prac Strzemińskiego w czasopiśmie niejednokrotnie trudno dostępnych. Wszystkie druki starano się sprawdzić z autopsji, do niektórych nie udało się dotrzeć, jak np. do cdezwy zarejestrowanej jako poz. 45 na podstawie jednej zachowanej karty, albo do wydawnictwa umieszczonego jako poz. 56, którego cały nakład — według posiadanych informacji — uległ zniszczeniu. Zarejestrowano także recenzje prac Strzemińskiego w powiązaniu z pozycjami, do których się odnoszą oraz polemiki jakie one wywołały.

W układzie materiału zastosowano porządek chronologiczny, uwypuklający linię rozwojową twórczości i zazwyczaj stosowany w bibliografiach osobowych, w obrębie roku zaś — alfabetyczny, nie wyodrębniający recenzji i pozycji redakcyjnych. Czasopisma i wydawnictwa seryjne redagowane na przestrzeni kilku lat zarejestrowano w tym roku, w którym Strzemiński rozpoczął w nich współpracę redakcyjną.

Opis bibliograficzny zgodny jest z obowiązującymi normami bibliograficznymi. Recenzje poprzedzone skrótem „Rec.“, pozycje redakcyjne — „Red.“ względnie „Współred.“. Adnotacje ograniczono do objaśnień tytułów niejasnych, przy tytułach sfingowanych cytowano początek tekstu poprzedzony skrótem „Inc.“. Użyte skróty wyjaśniają wykazy skrótów.

W części drugiej podano wykaz ważniejszych prac o Władysławie Strzemińskim — notatek encyklopedyczno-słownikowych, artykułów omawiających całokształt twórczości artysty oraz wzmianek w związku z wystawami, przekazaniem międzynarodowej kolekcji sztuki modernistycznej, uzyskaniem nagrody miasta Łodzi.

Panu Bolesławowi Utkinowi za pomoc w gromadzeniu materiału oraz rozwiązywaniu trudności jakie nastęrczały prace anonimowe składamy podziękowanie.

Wykaz tytułów czasopism cytowanych i ich skrótów

L'Art contemp.	— L'Art Contemporain — Sztuka Współczesna. Paris 1930
	Blok. Warszawa 1924
	Budowa. Łódź 1936
	Czas. Kraków 1933
	Droga. Warszawa 1932, 1934
Dz. Zarządu m. Łodzi	— Dzieńnik Zarządu m. Łodzi. Łódź 1932
	Europa. Warszawa 1929—1930
	Forma. Łódź 1933—1938
Gaz. Artyst.	— Gazeta Artystów. Kraków 1934
Głos Plast.	— Głos Plastyków. Kraków 1932—1938
	Głos Poranny. Łódź 1932
	Grafika. Warszawa 1933

Ilustr. Republ.	— Ilustrowana Republika. Łódź 1932
Kron.	— Kronika. Łódź 1955
Kult. Łodzi	— Kultura Łodzi. Łódź 1938 Linia. Kraków 1931—1932
Mat. Studiów Szt.	— Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką. Warszawa 1950 Meander. Warszawa 1948
Myśl współcz.	— Myśl Współczesna. Łódź 1947—1948 Nike. Warszawa 1937 Nowa Książka. Warszawa 1935
Odrodz.	— Odrodzenie. Kraków—Warszawa 1946—1947 Pion. Warszawa 1933—1934
Pr. polonist.	— Prace Polonistyczne. Łódź 1937
Prz. artyst.	— Przegląd Artystyczny. Kraków 1947—1948
Prz. kult.	— Przegląd Kulturalny. Warszawa 1955—1956 Rzeczy Piękne. Kraków 1931 Sygnały. Lwów 1939
Szt. piękne	— Sztuki Piękne. Kraków 1926, 1932
Tyg. Artyst.	— Tygodnik Artystów. Kraków 1935
Tyg. powsz.	— Tygodnik Powszechny. Kraków 1948
Wiad. liter.	— Wiadomości Literackie. Warszawa 1926, 1933—1934 Wiek XX. Warszawa 1928 Wieś. Łódź 1948—1949 Zet. Warszawa 1932 Zwrotnica. Kraków 1922—1923, 1926—1927

Wykaz ważniejszych skrótów

art.	— artykuł
aut.	— autor
i in.	— i inni
Inc.	— Incipit
k.	— karta
nlb.	— nieliczbowana -e
nr	— numer
Podp.	— Podpisano
Polem.	— Polemika
Por.	— Porównaj
poz.	— pozycja
R.	— Rocznik
Rec.	— Recenzja -e
Red.	— Redaktor
reprod.	— reprodukcja -e
s.	— strona
ss.	— stron
t.	— tom
tabl.	— tablice
Współaut.	— Współautor -rzy
Współred.	— Współredaktor
z.	— zeszyt
zob.	— zobacz

I. Prace Władysława Strzemińskiego

1922

1. O sztuce rosyjskiej. Notatki. — Zwrotnica [nr] 3 s. 79—82.

1923

2. O sztuce rosyjskiej. Notatki. — Zwrotnica [nr] 4 s. 110—114.
3. Wystawa nowej sztuki w Wilnie. — Zwrotnica [nr] 6 s. 193.
W wystawie brał udział m. in. W. Strzemiński.

1924

4. B=2. — Blok nr 8/9 s. nlb. 16—18, reprodukcja.
Inc.: „Powinno być: Sztuka = maximum twórczości...”
5. [Myśli o sztuce]. — Blok nr 2 s. nlb. 2.
Inc.: „1) To, co się prawnie nazywa Nową Sztuką, dąży do doskonałości formy plastycznej...”

1926

6. [Rec.]: Sobeski Michał: Malarstwo doby ostatniej. Ekspresjonizm i kubizm. Poznań. — Zwrotnica [nr] 8 s. 214.
Polem. aut.: W sprawie malarstwa doby ostatniej. — Wiad. liter. R. 3 nr 27 (131) s. 4. Odpowiedź recenzenta: Malarstwo doby ostatniej. — Zwrotnica 1927 [nr] 11 s. 248—249.
7. [Rec.]: Zahorska Stefania: Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie. (Szt. piękne [R. 2] nr 5—6 [s. 200—221, 254—272]). — Zwrotnica [nr] 7 s. 205.

1927

8. Malarstwo doby ostatniej. = poz. 6.
9. Notatki. [Jak należy rozpatrywać obraz]. — Zwrotnica [nr] 11 s. 243, reprodukcja.
10. [Współred.]: Biblioteka „Praesens” nr 2—3 [razem z Stanisławem Baczyńskim]. Warszawa 1927—1928.
Nr 2: Albert Gleizes: Posłannictwo twórcze człowieka w dziedzinie plastyki. 1927; 3: W. Strzemiński: Unizm w malarstwie. 1928.

1928

11. Architektura współczesna na tle wystawy Stowarzyszenia Architektów Polskich. — Wiek XX nr 13 s. 4—5, reprodukcja.
12. O tradycję szkół artystycznych. — Wiek XX nr 14 s. 4.
13. Przedmiot i przestrzeń. — Wiek XX nr 21 s. 2—3, reprodukcja.
14. Unizm w malarstwie. (Red. liter. Stanisław Baczyński. Układ graf. i okładka p.dł. projektu H[enryka] Stażewskiego). Warszawa Zakł. Druk. F. Wyszynski i S-ka 8°, ss. 16, tabl. 10. Biblioteka „Praesens” 3.

1929

15. Bilans modernizmu. — Europa nr 1 — wrzesień s. 22—24.
16. Fotomontaż wynalazkiem polskim. („Europa“ Szczuki i A. Sterna). — Europa nr 1 — maj [okazowy] s. 29.
Podp.: W. S. Toż w nr 1 — wrzesień s. 31.
17. Snobizm a modernizm. — Europa nr 3 s. 88—90.
Wypowiedź w ramach ankiety Europy.

1930

18. Dramatyzm i architektonizm. — L'Art contemp. [nr] 3 s. 93.
19. Komunikat grupy „a.r.” nr 1. — Europa nr 9 (6) s. 287—288. Anonim.
20. [Rec.]: Moholy — Nagy [Ladislaus]: Vom Material zur Architektur. Munchen, [1929]. — Europa nr 12 (9) s. 381—382.
Nr skonfiskowany, toż w nr 13 (10) s. 413—414.
21. [Rec.]: Roh Franz, Tschichold Jan: Foto — auge. Stuttgart [1929]. — Europa nr 7 (4) s. 223—224. Anonim.
22. [Rec.]: Tschichold Jan: Eine Stunde Druckgestaltung. Stuttgart. — Europa nr 12 (9) s. 382.
Nr skonfiskowany, toż w nr 13 (10) s. 414.
23. [Red.]: Biblioteki „a.r.” t. 1—6: 1930—1935.
T. 1: Julian Przyboś: Z ponad. Cieszyn 1930; 2: Katarzyna Kobro, W. Strzemiński: Kompozycja przestrzeni. Łódź [1931]; 3: Julian Przyboś: W głąb lasu. Cieszyn 1932; 4: Jan Brzękowski: W drugiej osobie. Łódź 1933; 5: Jan Brzękowski: Poezja integralna. Warszawa 1933; 6: Druk funkcjonalny. Łódź 1935.
24. Szampański system. [Organizacja wystaw artystycznych za granicą przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych]. — Europa nr 10 (7) s. 317—318.

1931

25. Kompozycja przestrzeni — obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. (Układ graf. i okładka p.dł. projektu W. Strzemińskiego. Łódź „Druk. Polska“ L. Mazurkiewiczza i S-ki) 8° ss. 79, nlb. 1, reprodukcja w tekście, tabl. 32, reprodukcja prac W. Strzemińskiego nr nr: 24, 42—44. Biblioteki „a.r.” nr 2.
Współaut.: Katarzyna Kobro, W. Strzemiński: Sztuka nowoczesna w Polsce (poz. 44) s. 90 podaje jako datę wydania r. 1930. [Rec.: Rzeczy Piękne R. 10 nr 7/12 s. 157—158; Władysław Sebyła: Z kłonicą na łopatologię unistyczną. — Zet R. 1: 1932 nr 9 s. 2, nr 10 s. 2—3. Polem.: Kłonica zamiast oka w głowie. — Linia 1932 nr 4 s. 102; W. Dobrowolski — Czas R. 85: 1933 nr 184; Stanisław Szczepański: Cenna książ-

- ka — Głos Plast. R. 3: 1933 nr 5/6 s. 63; Mieczysław Walis — Wiad. liter. R. 10: 1933 nr 22 (493) s. 4; Tyg. Artyst. 1935, [nr] 9 s. 3; Czesław Garda: Problem plastyki przestrzennej. — Budowa 1936 [nr] 2 s. 11—12.
26. Zasady nowej architektury. — Linia nr 3 s. 68—69, reprodukcja.

1932

27. „Credo“ ...w sprawie nagrody artystycznej. — Głos Poranny R. 4 nr 109 s. 8.
W rubryce: Skrzynka dla listów.
28. Sztuka malarska w Łodzi. — Ilustr. Republ. R. 10 nr 67 s. 4.
29. Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne. — Droga R. 11 nr 3 s. 258—278.
30. Współred.: Głos Plastyków. Miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce plastycznej. Organ Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Łodzi, Gdyni. Wydawnictwo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Komitet Redakcyjny: W. Strzemiński [i in.]. Kraków 4^o R. 2: 1932 nr 11/12 — R. 6: 1938.

1933

31. Druk funkcjonalny. — Grafika R. 3 z. 2 s. 37.
32. Komunikat [Zarządu i Komisji Kwalifikacyjnej Zrzeszenia Artystów Plastyków w Łodzi w związku z reorganizacją Zrzeszenia]. — Forma nr 1 s. 7.
Podp.: W. Strzemiński [i in.].
33. Malarstwo sowieckie w zwierciadle artykułu p. Chwojnika [w Wiadomościach Literackich R. 10 nr 47 (518) s. 19]. — Pion R. 1, nr 12 s. 10.
34. O sztuce ludowej. O kompromisie. O autorytetach. — Forma nr 1 s. 14.
35. Taki krytyk powinien milczeć. [W związku z artykułami M. Dienstl-Dąbrowy w IKC]. — Wiad. liter. R. 10 nr 44 (515) s. 4.
36. Współred.: Forma. Kwartalnik poświęcony sprawom plastyki [wyd.] Zrzeszenie Artystów Plastyków w Łodzi, [od nr 2:] Cza-sopismo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, Red. odpow.: Karol Hiller, [od nr 5:] Stefan Wegner. Komitet Redakcyjny: W. Strzemiński [i in.]. Łódź 4^o 1933 [maj] nr 1 — 1938 (lipiec/wrzesień) nr 6.
Por. II poz. 12.

1934

37. Blokada sztuki. — Gaz. Artyst. R. 1 nr 3 s. 1—2, reprodukcja.

38. Co myślę o architekturze nowoczesnej. — Wiad. liter. R. 11 nr 23 (550) s. 4.
Ankieta „Wiadomości Literackich“.
39. Integralizm malarstwa abstrakcyjnego. — Forma [nr] 2 s. 8—10.
40. [Komentarz do reprodukcji obrazu własnego]. — Forma [nr] 2 s. 17—18, reprodukcja.
Inc.: „Nasza zawartość wzrokowa, tzn. ilość wrażeń wzrokowych uświadomionych przez nas — nie pozostaje ta sama...“
41. Łódź. [Kronika życia artystycznego]. — Głos Plast. R. 3 nr 9/12 s. 183.
Anonim.
42. Magiczność i postęp. — Gaz. Artyst. R. 1 nr 12 s. 1—2.
43. Rozmowy na wystawie. — Forma [nr] 2 s. 1—3.
44. Sztuka nowoczesna w Polsce. W: O sztuce nowoczesnej. [Współaut.]: Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przemysław Smolik. Łódź Tow. Bibliofilów s. 59—93.
Rec. [całej publikacji]: Głos Plast. R. 3 nr 7/8 s. 103; Stanisław Machniewicz — Nowa Książka R. 2: 1935 z. 2 s. 101.
45. [Wkrótce ukaze się Forma nr 2. Odezwa do społeczeństwa propagująca kierunek sztuki nowoczesnej]. Układ W. Strzemiński. Łódź Grupa Sztuki Nowoczesnej „a, r.“ 4^o s. nlb. [4].
46. Z powodu wystawy w IPS-ie. — Głos Plast. R. 3 nr 9/12 s. 136—137, reprodukcja.
W rubryce: Plastycy o sobie.

1935

47. Druk funkcjonalny. [Redakcja i kierownictwo artystyczne: W. Strzemiński]. Łódź Druk. Publ. Szkoły Dokszt. Zawod. Nr 10 4^o k, nlb. 1, tabl. 15 (reprodukcja druków). Biblioteka „a, r.“ 6.
48. Dyskusja L. Chwistek — W. Strzemiński. — Forma [nr] 3 s. 4—10, reprodukcja.
Omówienie pt. Dyskusja o malarstwie. — Budowa 1936 [nr] 1 s. 15—16.
49. Hasło przeciw stabilizatorom sztuki. — Tyg. Artyst. [nr] 14 s. 2, reprodukcja.
50. [Komentarz do reprodukcji obrazu: pejzaż morski]. — Forma [nr] 3 s. 17, reprodukcja.
Inc.: „Rozwój jednostki jest powtórzeniem rozwoju społeczeństwa...“
51. Korespondencja [do Redakcji Tygodnika Artystów w sprawie organizacji międzynarodowej wystawy w Brukseli]. — Tyg. Artyst. [nr] 19 s. 2.

1936

52. Aspekty rzeczywistości. — Forma [nr] 5 s. 6—13, reprodukcja.
53. Matejko. — Forma [nr] 4 s. 1—6, reprodukcja.
54. Surogaty sztuki. — Budowa [nr] 1 s. 3—6.

1938

55. Łódź. [Kronika życia artystycznego]. — Głos Plast. R. 6 s. 129—130.
Anonim.

1939

56. [Zasady kompozycji reklamowej. Redakcja i kierownictwo artystyczne: W. Strzeмиński, Łódź 4°].
Cały nakład nie rozszedł się.

1947

57. Do red. „Przeglądu Art.“ [w sprawie braku papierów rysunkowych i akwarelowych]. — Prz. artyst. R. 3 nr 9/12 (21/24) s. 19.
58. Łódź sfunkcjonalizowana. — Myśl współcz. t. 3/4, s. 444—467, reprodukcja.
Artykuł ten jest fragmentem większej całości, która była napisana przed wojną i spłonęła podczas okupacji.
59. Widzenie gotyku. — Prz. artyst. R. 2 nr 9/12 (21/24) s. 8—10, reprodukcja.
Współaut.: Stefan Krygier. W sprawie autorstwa por.: W. Strzeмиński: Do redakcji „Przeglądu Artystycznego“. — Tamże R. 3: 1948 nr 1 (25) s. 12.
60. Widzenie Greków. — Prz. artyst. R. 2 nr 4/5 (16/17) s. 6—8, reprodukcja.
61. Widzenie impresjonistów. (Rozdział książki o malarstwie, mającej się niebawem ukazać w druku). — Odrodz. R. 4 nr 25 (134) s. 4—5, reprodukcja.

1948

62. Bilans koncentracji kapitalistycznej. — Wieś R. 5 nr 24 (153) s. 6—7, reprodukcja.
63. Corbusier. — Wieś R. 5 nr 36/37 (165/166) s. 12—13, reprodukcja.
64. Do redakcji „Przeglądu Artystycznego“ [w sprawie autorstwa]. — = poz. 59.
65. Obraz Łodzi kapitalistycznej. — Wieś R. 5 nr 32/33 (161/162) s. 7—8, reprodukcja.
66. O przyszłość naszych miast i osiedli. (Artykuł dyskusyjny). — Wieś R. 5 nr 26 (155) s. 8—9, reprodukcja.
67. Realizm w malarstwie. — Wieś R. 5 nr 47 (175) s. 6 reprodukcja.
C. d. w art. Wyjaśniam impresjonizm = poz. 71.

64

10.9

68. [Rec.]: Architektura i Strojitelstwo. Rocznik 1947. — Myśl współcz. t. 1 nr 2/3 s. 377—382.
69. Rytm sztuki romańskiej. (Problem rekonstrukcji kultury antycznej w wiekach średnich). — Meander R. 3 nr 5/6 s. 312—328, reprodukcja.
70. Wiadomo, jak się pisze w „Tygodniku Powszechnym“. = poz. 71.
71. Wyjaśniam impresjonizm. (Artykuł dyskusyjny). — Wieś R. 5 nr 48 (176) s. 6—7, reprodukcja.
C. d. art. Realizm w malarstwie = poz. 67. Polem. podp.: Kor: Widzenie uniżone. — Tyg. powsz. R. 4 nr 49 (194) s. 8. Odpowiedź aut.: Wiadomo, jak się pisze w „Tygodniku Powszechnym“. — Wieś R. 5 nr 51 (179) s. 12.

1949

72. Amatorstwo plastyczne. — Wieś R. 6 nr 15 (194) s. 6.
73. Człowiek i maszyna w malarstwie. (Artykuł dyskusyjny). — Wieś R. 6 nr 44 (223) s. 2, reprodukcja.
74. Droga Dunikowskiego. — Wieś R. 6 nr 4 (183) s. 6—7, reprodukcja.
Współaut.: Roman Modzelewski.
75. Odpowiadamy [na dyskusję o Matejce]. — Wieś R. 6 nr 8 (187) s. 9—10.
Współaut.: Piotr Chmura. Por. poz. 76.
76. Patriotyzm J. Matejki. [Artykuł dyskusyjny]. — Wieś R. 6 nr 1/2 (180/181) s. 10—12, reprodukcja.
Współaut.: Piotr Chmura.
77. W sprawie „prymitywu“ ludowego. — Wieś R. 6 nr 25 (204) s. 4.
W druku
78. Teoria widzenia. Kraków Wydawn. Liter.

II. Prace o Władysławie Strzeмиńskim

1. Strzeмиński Władysław. W: Ilustrowana encyklopedia Trzaski, Everta i Michalskiego. T. 5 Warszawa (1928) s. 246.
2. Strzeмиński Władysław. W: Peretiatkowicz A., Sobeski M.: Współczesna kultura polska. Poznań 1932 s. 247.
3. Strzeмиński Władysław. W: Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna. Wydawn. „Gutenberg“. T. 20 Kraków [1933] s. 291.
4. Strzeмиński Władysław. W: Ilustrowana encyklopedia powszechna. Wydawn. J. Przeworskiego. Wyd. 2. T. 2 Warszawa 1937 s. 692.
5. Wallis — Walfisz M [ieczyński]: Strzeмиński Władysław. W: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.. begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. T. 32 Leipzig 1938 s. 223, bibliogr.

65

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W-wa, pl. Małachowskiego 3
L. p. 2016

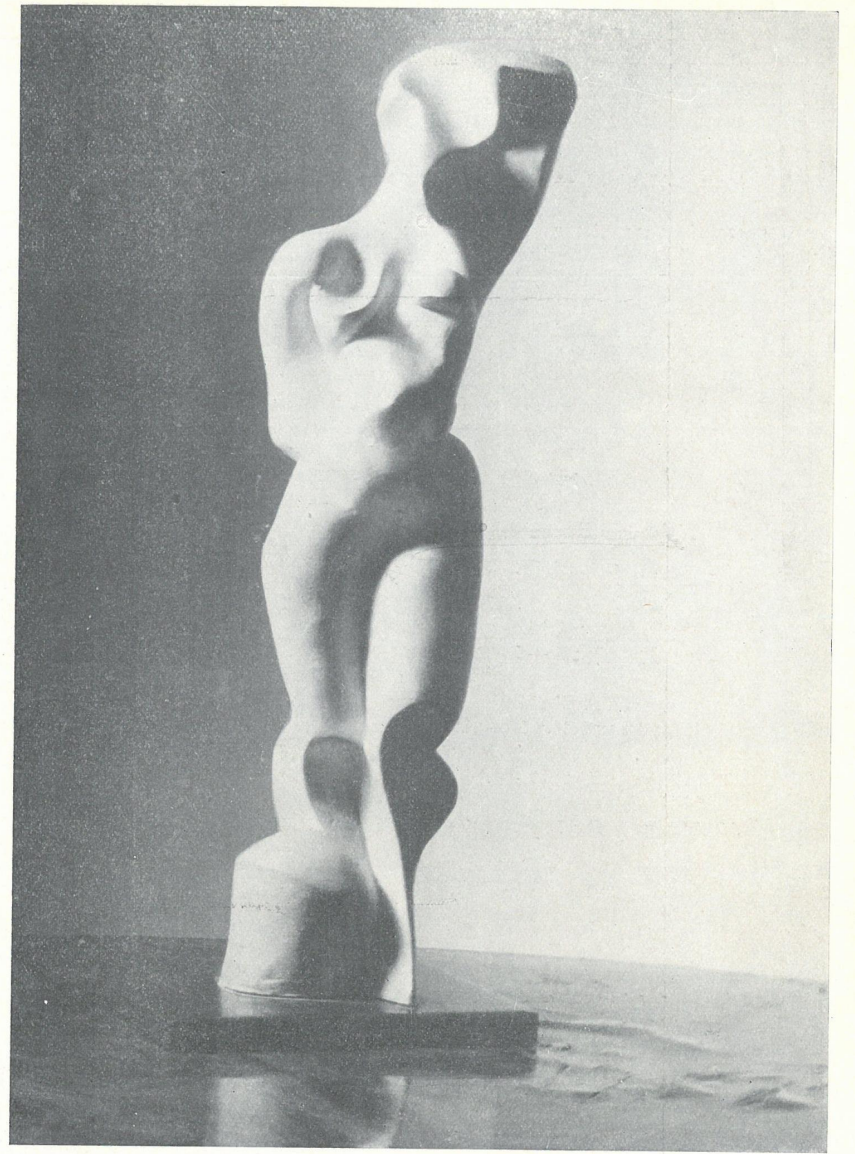
6. Strzeмиński Władysław. W: Czy wiesz kto to jest? Pod ogólną red. Stanisława Łoży. Warszawa 1938 s. 703.
7. Strzeмиński Władysław. W: M. Arcta Nowoczesna encyklopedia ilustrowana. (Warszawa 1938) szp. 1456. Supplement 2 (Warszawa 1939) szp. 1991.
8. Strzeмиński Władysław. W: Podręczna encyklopedia powszechna. Paris (1954) s. 825.
9. Przyboś Julian: Unizm. — Linia 1931 nr 3 s. 69—71.
10. K. S.: Teoria plastyki Strzeмиńskiego. — Droga R. 13: 1934 nr 6 s. 620—622.
11. Polanowski Zbigniew: Sztuka współczesna a rzeczywistość. — Droga R. 13: 1934 nr 10. M. in. s. 946; W. Strzeмиński a A. Lhote.
12. Minich Marian: Instytut Propagandy Sztuki. Sztuka łódzka — „Forma”. — Pr. polonist. [Ser. 1]: 1937 s. 421—429.
13. Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18. VI. 1930 do 1. IV. 1937. — Niķe R. 1: 1937. M. in. s. 310—311; odczyty W. Strzeмиńskiego poz. 2, 4, 15, 27.
14. Przyboś Julian: O twórcze idee w plastyce. — Odrodz. R. 3: 1946 nr 51/52 (108/109) s. 16—17, reprodukcja prac W. Strzeмиńskiego.
15. Porębski Mieczysław: Dwa programy (z problematyki formalizmu w plastyce polskiej dwudziestolecia międzywojennego). — Mat. Studiów Szt. 1950 [nr] 1 s. 63—65 i odb. s. 15—17. Przedruk w: Porębski Mieczysław: Sztuka naszego czasu. Warszawa 1956 s. 50—51.
16. Oplustil Jerzy: Cudze chwalicie — swoje zwalczacie. — Kron. R. 1: 1955 nr 14 s. 7.
17. Przyboś Julian: Władysław Strzeмиński. — Prz. kult. R. 5: 1956 nr 46 (220) s. 9, reprodukcja. 15-21 X1
18. [Zawiadomienie o otwarciu wystawy Bloku]. — Blok 1924 nr 1 s. nlb. 1.
19. Starski L.: Salon modernistów w Związku Zawodowym Artystów Plastyków. — Wiek XX 1928 nr 3 s. 4—5.
20. Wystawa „Nowej Generacji” we Lwowie. — Głos Plast. R. 2: 1932 nr 7/8, s. 103.
21. Lwowski Związek Zawodowy Art. Plastyków zainaugurował sezon jesienny... wystawą... — Gaz. Artyst. R. 1: 1934 nr 7 s. 5.
22. Winkler K.: Wystawa kapistów, Stażewski, Strzeмиński w IPS-ie. — Pion R. 2: 1934 nr 17 (30) s. 9.
23. Wystawa „Grupy Krakowskiej”. — Tyg. Artyst. 1935 nr 14 s. 4, nr 15 s. 4.
24. Z wystaw Związku Zawodowego Artystów Plastyków we Lwowie. — Sygnały R. 6: 1939 nr 61 s. 8. Zob. też I, poz. 3.

25. Kolekcja nowej sztuki w Łodzi. — Linia 1932 nr 4 s. 103. Informacje o notatkach i artykułach w prasie zagranicznej m. in. w Comodia, Liberte, Oggi e Domani.
26. Winkler Konrad: Międzynarodowa kolekcja sztuki w Łodzi. — Pion R. 1: 1933 nr 5 s. 8.
27. Minich Marian: Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów. — Pr. polonist. [Ser. 1]: 1937 s. 414—421. M. in. o międzynarodowej kolekcji sztuki modernistycznej.
28. Minich Marian: Muzeum Historii i Sztuki. — Kult. Łodzi 1938 nr 1 s. 35—38, reprodukcja. M. in. o międzynarodowej kolekcji sztuki modernistycznej.
29. Czyżewski T.: List z Warszawy [o nagrodzonym artystycznym m. Łodzi]. — Głos Plast. R. 2: 1932 nr 7/8 s. 102—103.
30. Kampania prasowa dookoła nagrody artystycznej m. Łodzi przyznanej... — Linia 1932 nr 4 s. 102.
31. Nagroda, stypendium czy zaopatrzenie inwalidzkie miasta Łodzi? — Szt. piękne R. 8: 1932 s. 189—190.
32. Przyznanie nagrody m. Łodzi dla polskiej nauki literatury pięknej i sztuk plastycznych na rok 1932. — Dz. Zarządu m. Łodzi R. 14: 1932 nr 19 (654) s. 377—378.
33. Smolik Przemysław: Władysław Strzeмиński, laureat tegorocznej nagrody artystycznej miasta Łodzi. — Dz. Zarządu m. Łodzi R. 14: 1932 nr 18 (654) s. 378—379.
34. Sprawa nagrody artyst. miasta Łodzi. — Głos Plast. R. 2: 1932 nr 5/6 s. 71. Recenzje prac W. Strzeмиńskiego i polemiki zob. I, poz. 6, 25, 44, 48, 71.

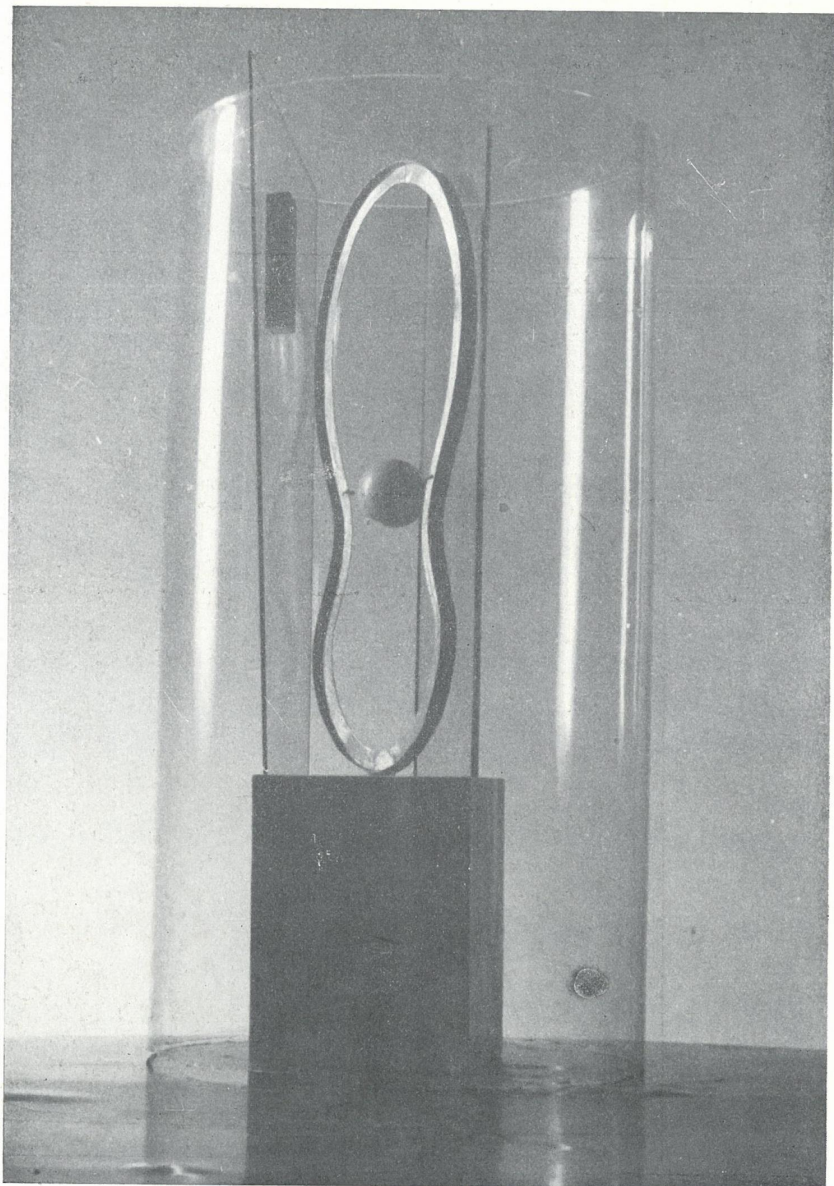
Bibliografia prac Katarzyny Kobro Strzeмиńskiej

Opracował Bolesław Utkin

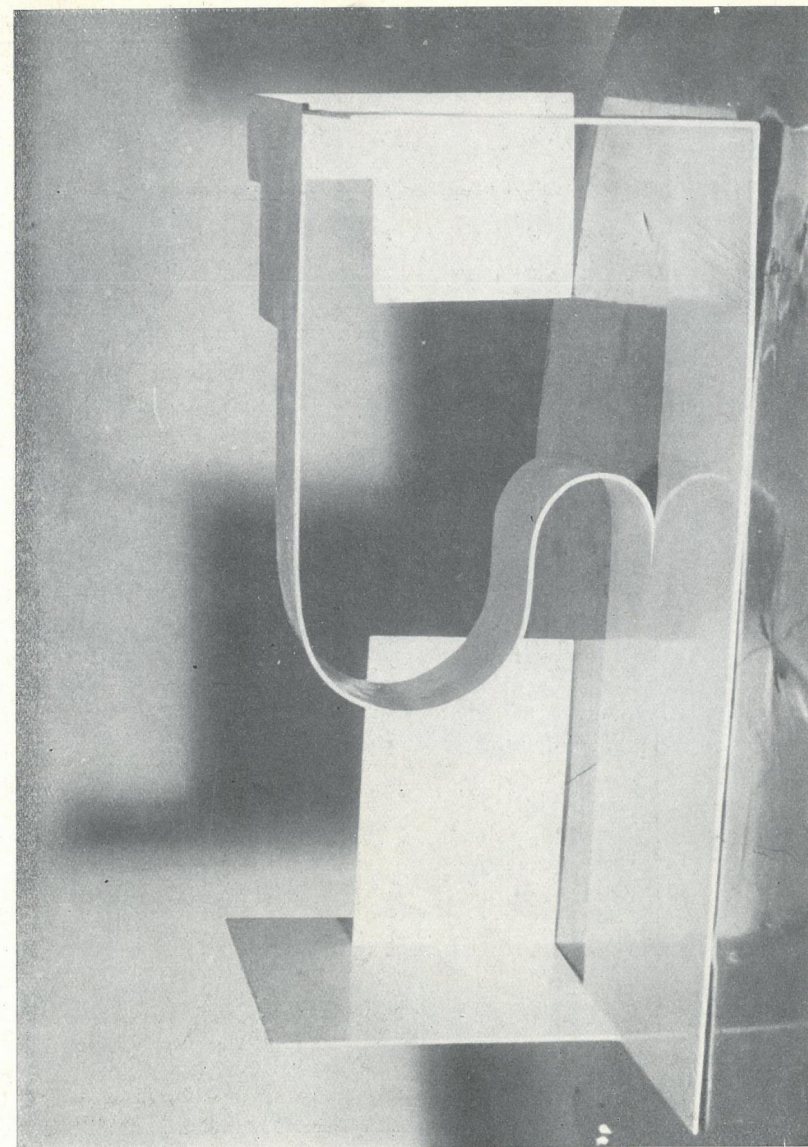
1. Rzeźba i bryła. — Europa 1929 nr 2 s. 60. Wypowiedź w ramach ankiety Europy.
2. Kompozycja przestrzeni — obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. (Układ graf. i okładka pól. projektu W. Strzeмиńskiego. Łódź [1931] „Druk, Polska” L. Mazurkiewiczza i S-ki) 8° ss. 79, nlb. 1, reprodukcja w tekście, tabl. 32, reprodukcja prac K. Kobro Strzeмиńskiej nr nr: 14, 17, 20, 33—39, 46, Biblioteki „a.r.” nr 2. Współaut.: Władysław Strzeмиński.
3. Funkcjonalizm. — Forma 1936 nr 4.



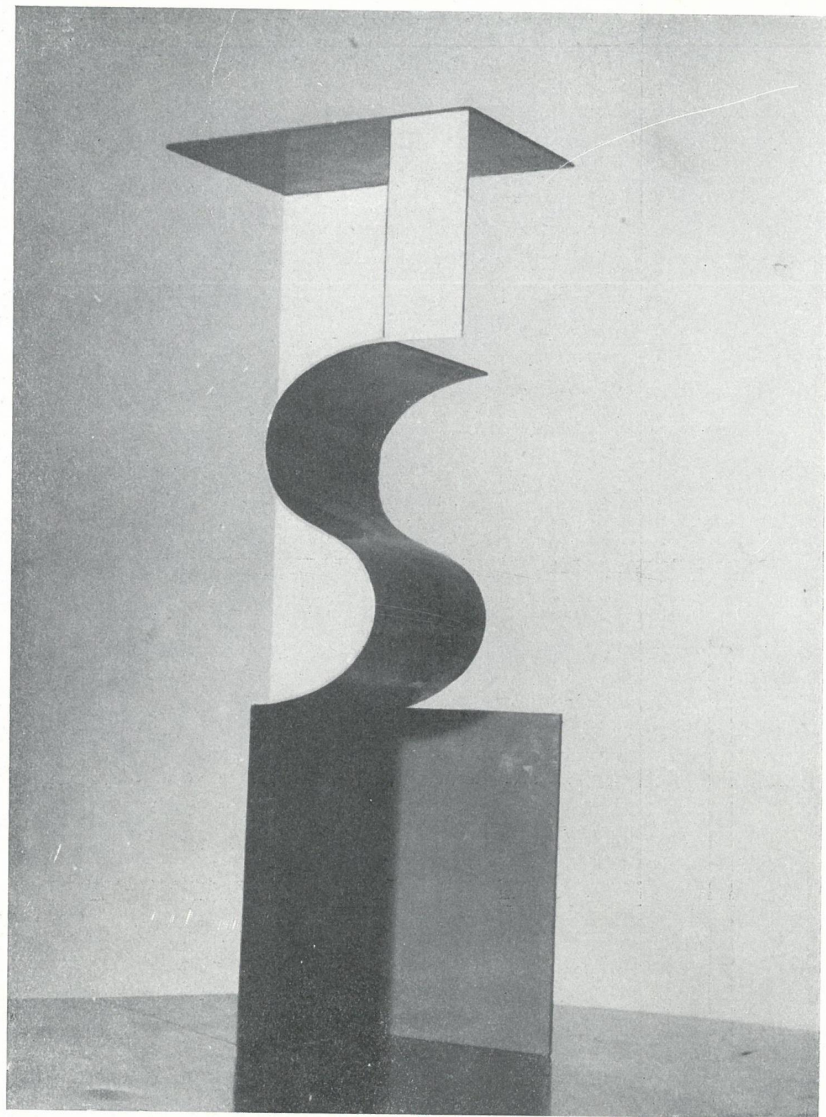
1. K. KOBRO — AKT



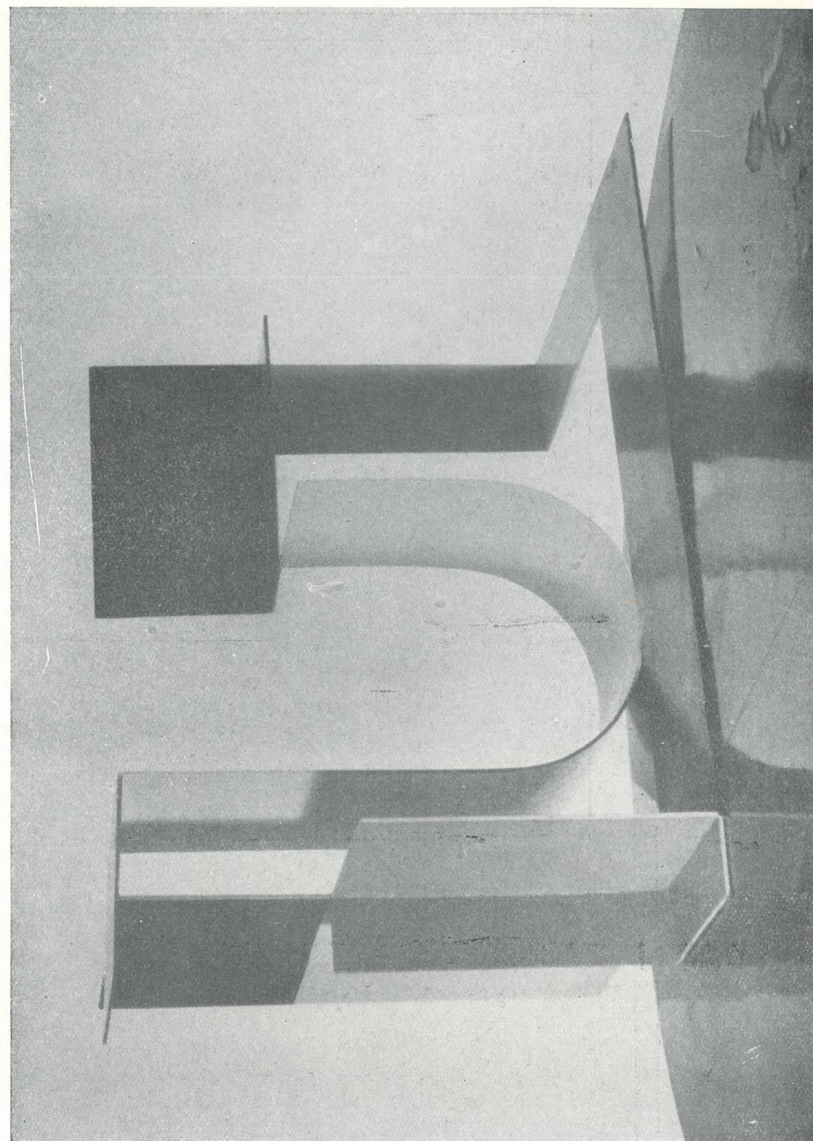
2. K. KOBRO — RZEŻBA SUPREMATYCZNA



3. K. KOBRO — RZEŻBA PRZESTRZENNA



4. K. KOBRO — RZEŻBA PRZESTRZENNA

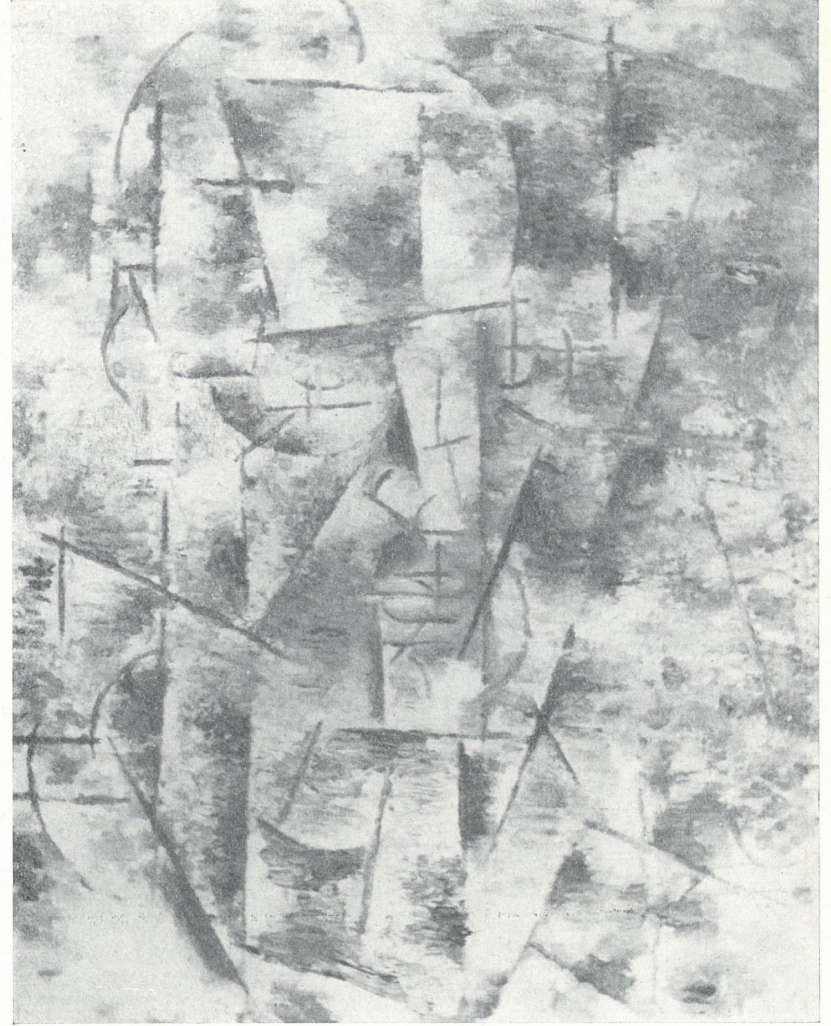


5. K. KOBRO — RZEŻBA PRZESTRZENNA

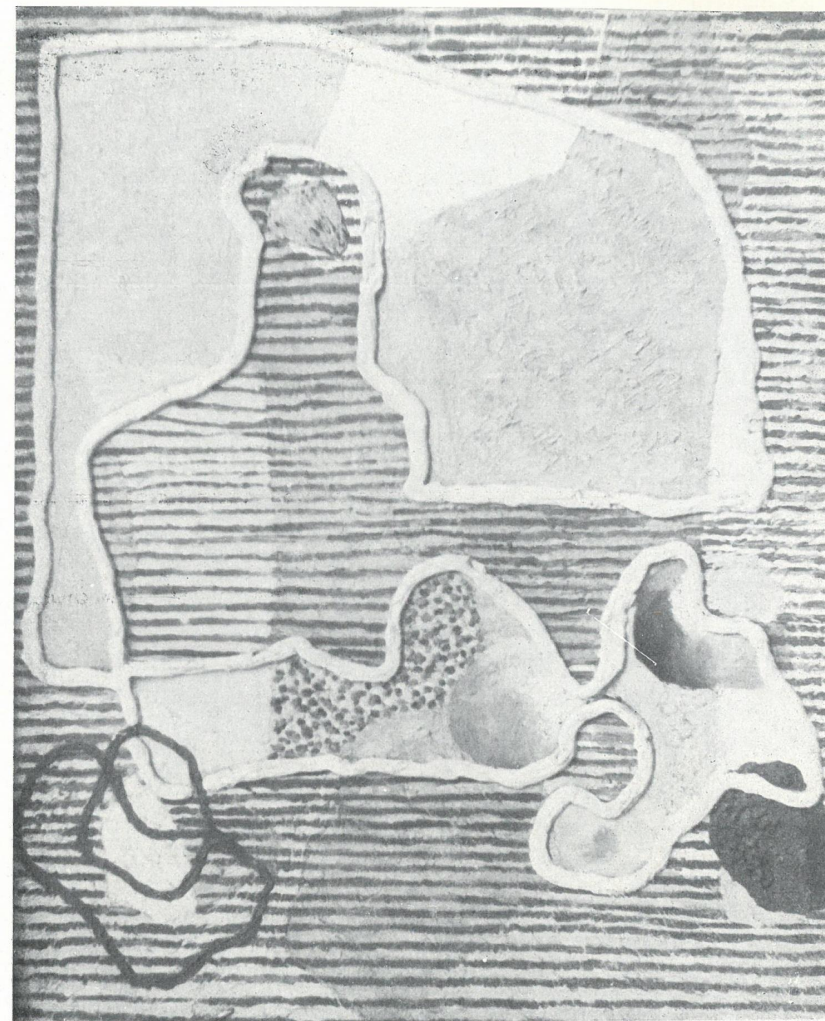
6. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ



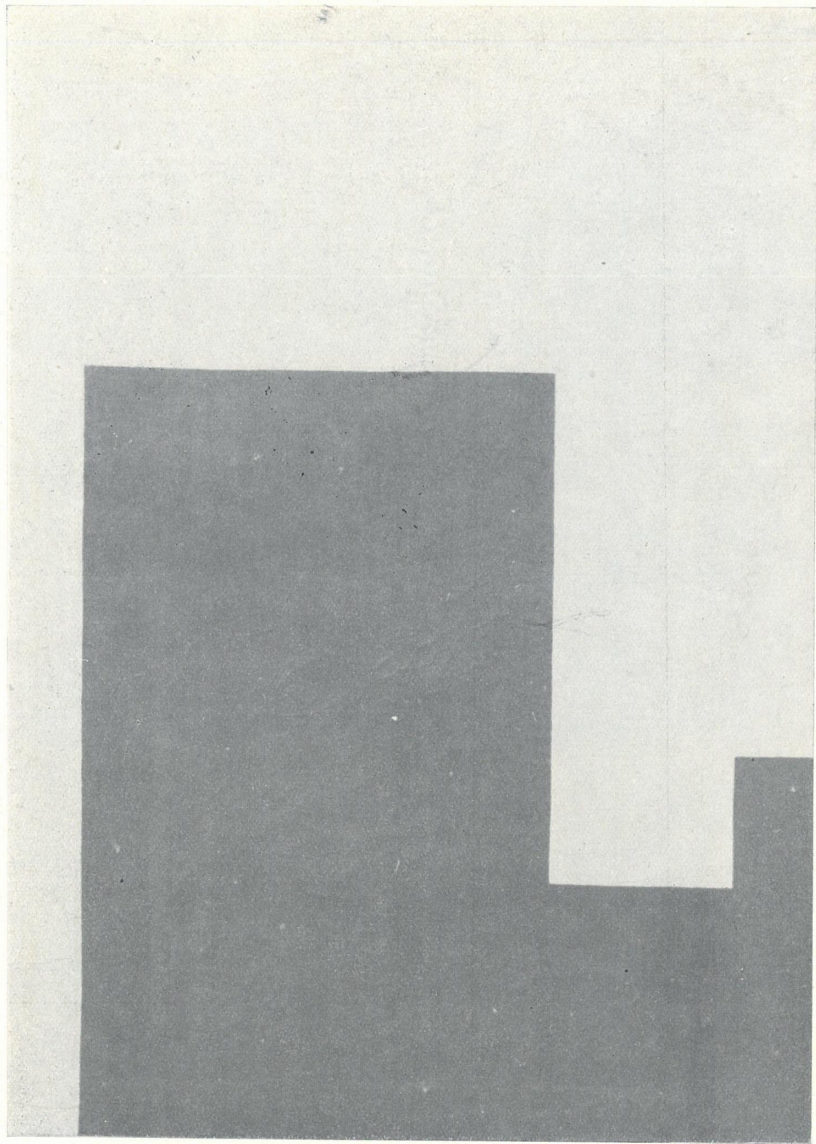
7. W. STRZEMIŃSKI — AUTOPORTRET



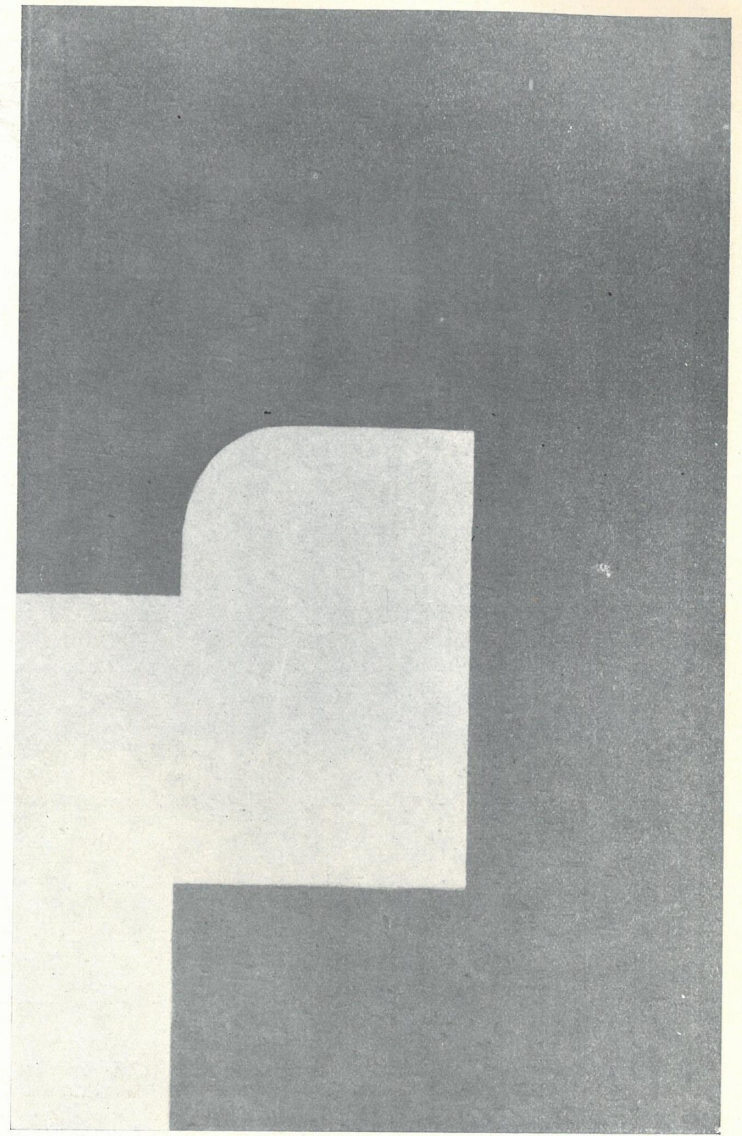
8. W. STRZEMIŃSKI — MARTWA NATURA



9. W. STRZEMIŃSKI — MARTWA NATURA



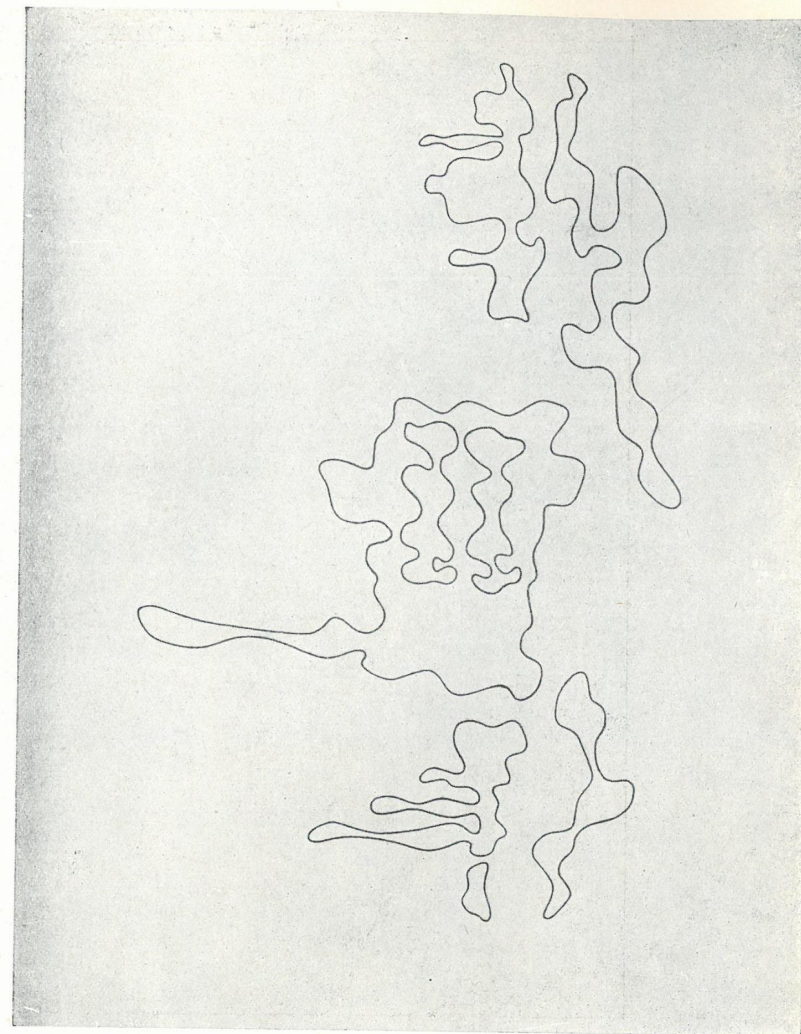
10. W. STRZEMIŃSKI — KOMPOZYCJA ARCHITEKTONICZNA



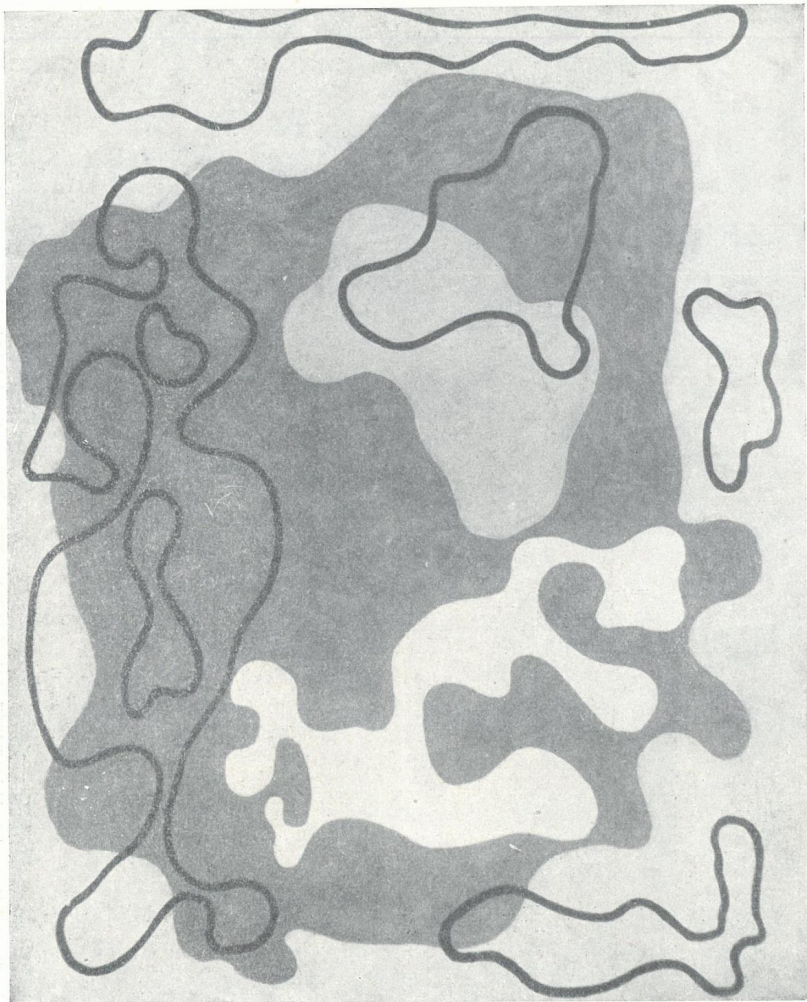
11. W. STRZEMIŃSKI — KOMPOZYCJA ARCHITEKTONICZNA



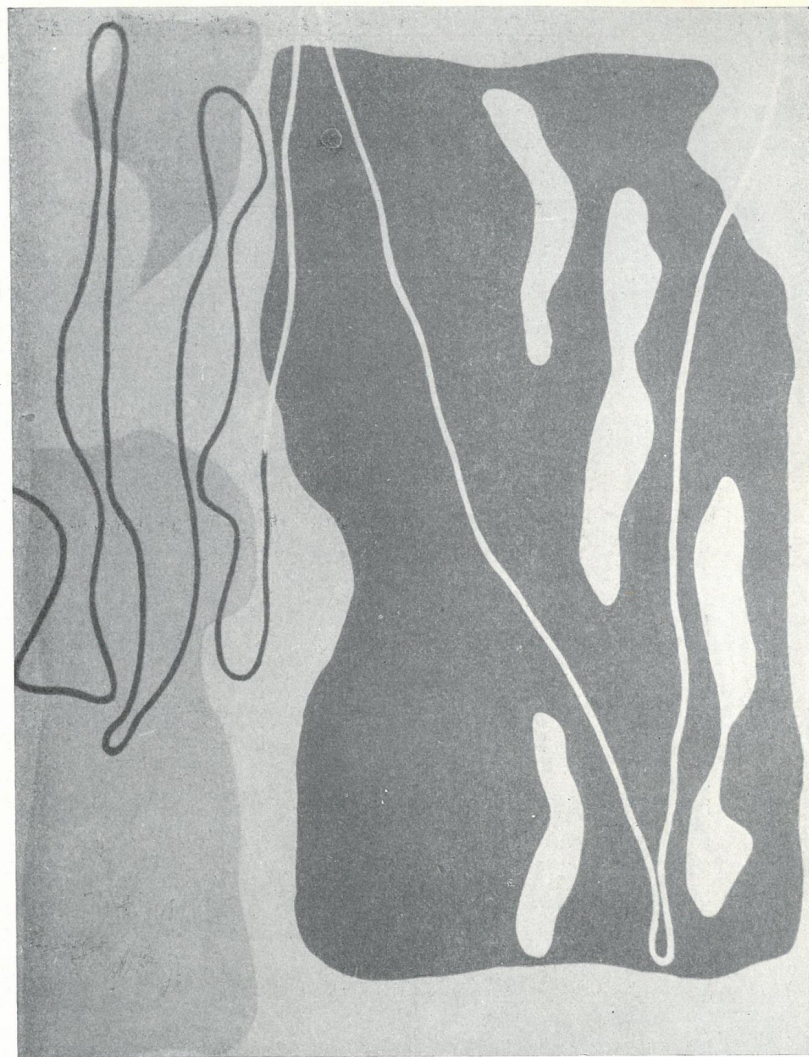
12. W. STRZEMIŃSKI — KOMPOZYCJA UNISTYCZNA



13. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ ŁÓDZKI

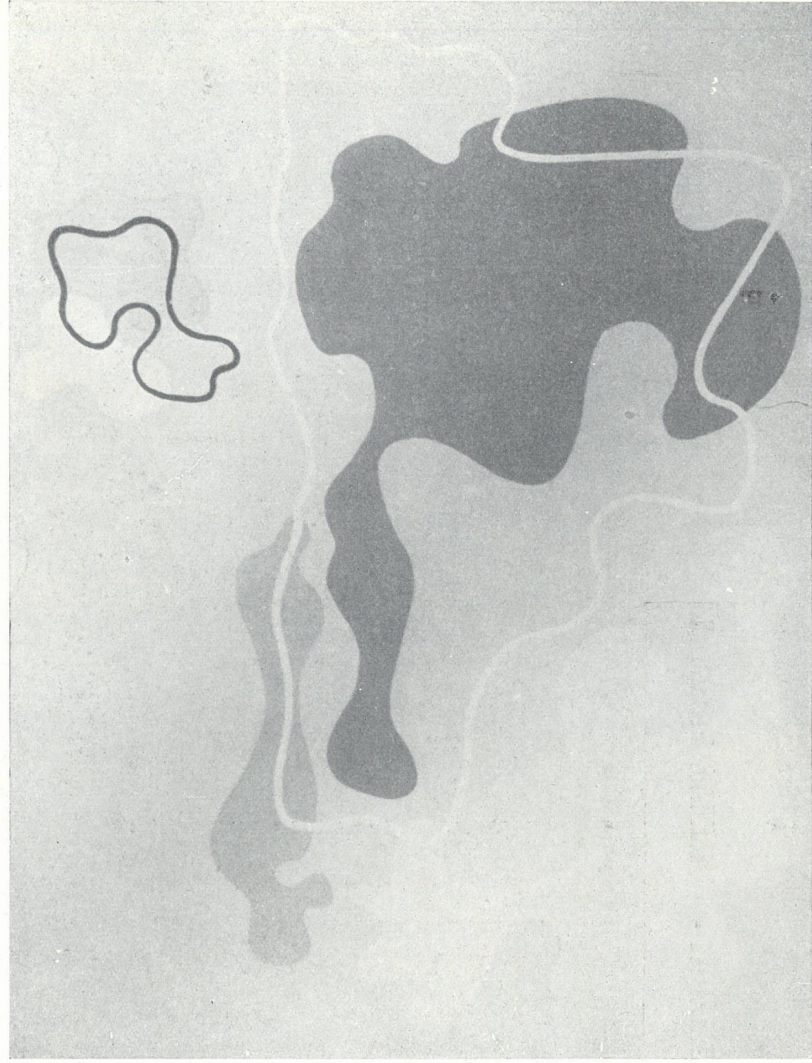


14. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ MORSKI

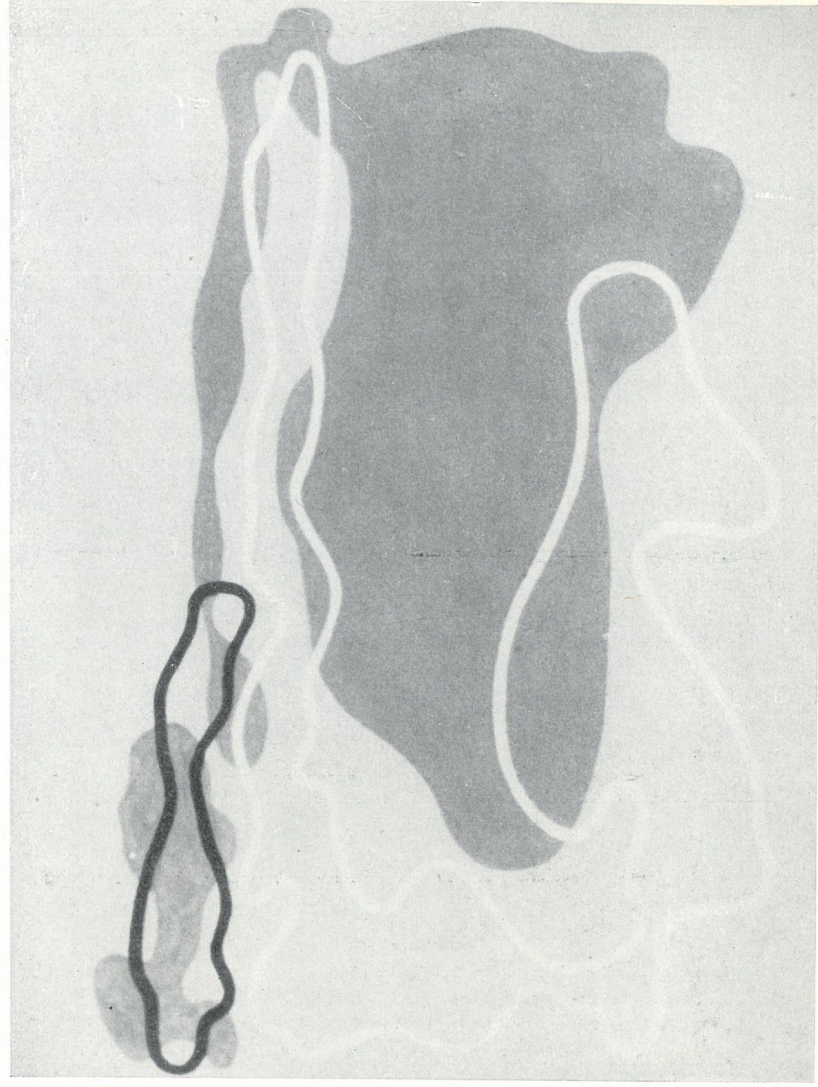


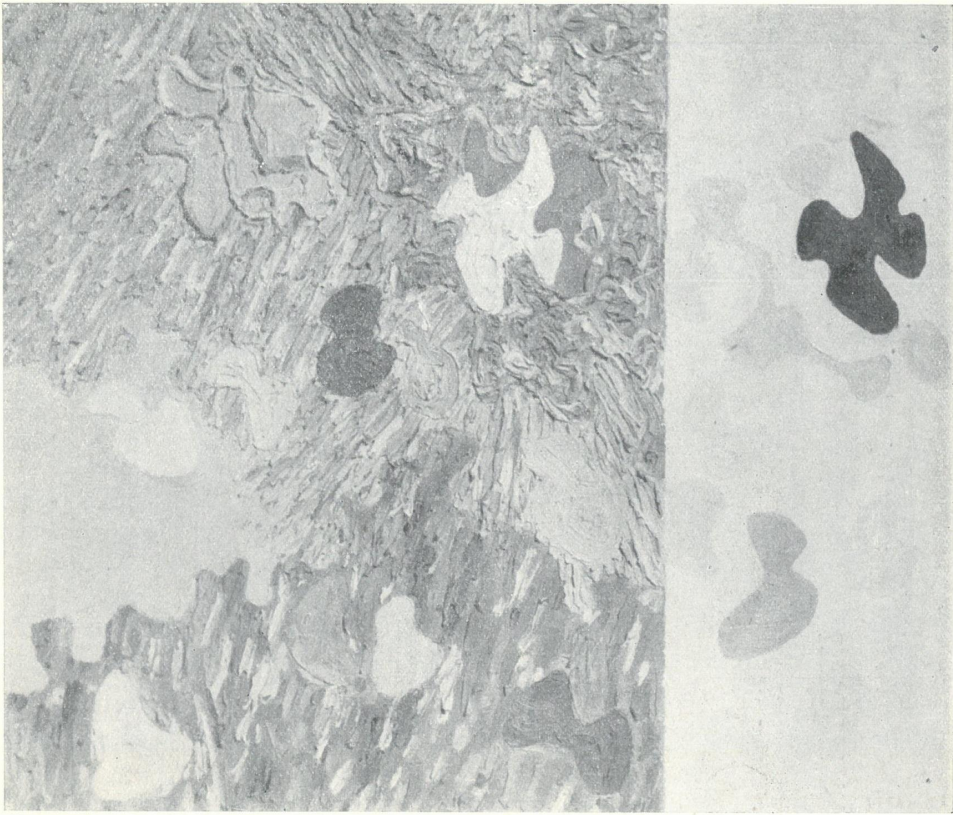
15. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ MORSKI

16. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ MORSKI

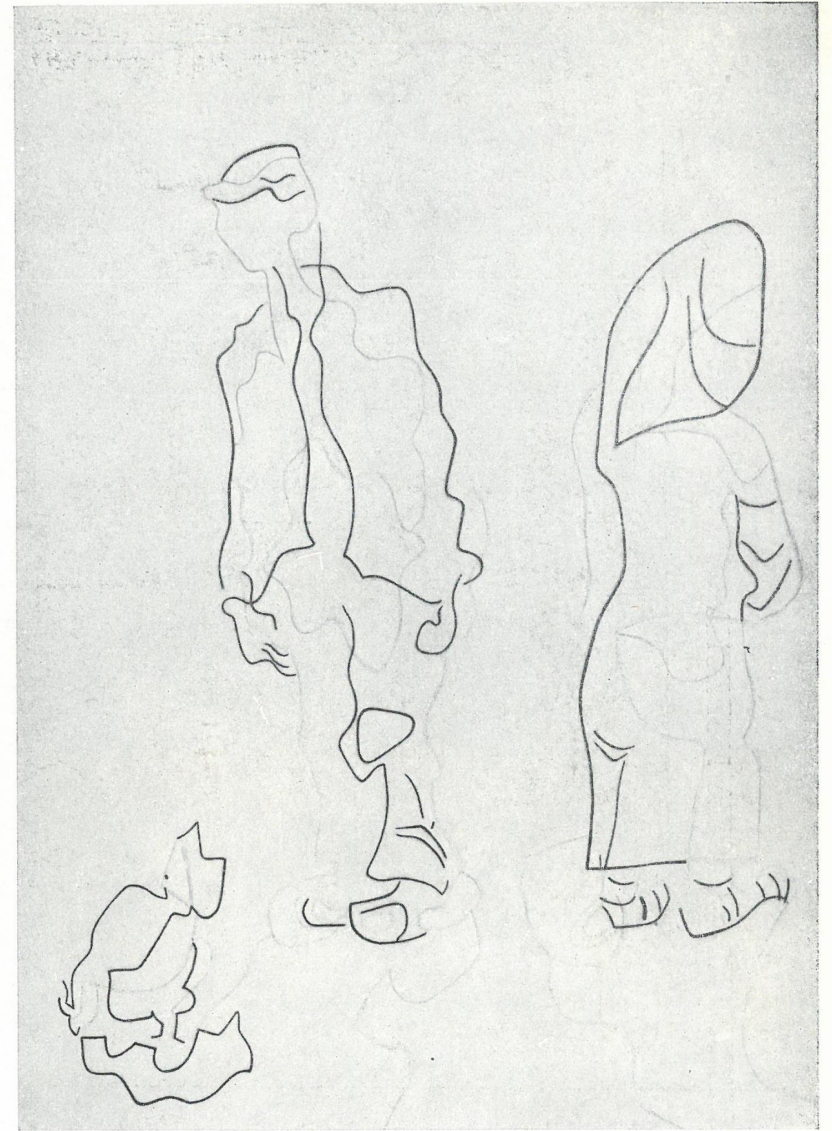


17. W. STRZEMIŃSKI — PEJZAŻ MORSKI





18. W. STRZEMIŃSKI — KOMPOZYCJA



19. W. STRZEMIŃSKI — MAŁOROLNI

20. W. STRZEMIŃSKI — GŁOWA MURZYNA



(42)