

# ROCZNIKI SZTUKI ŚLĄSKIEJ

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU

ROCZNIKI  
SZTUKI ŚLĄSKIEJ

XXIII

WROCŁAW 2014

KOMITET REDAKCYJNY

ANDRZEJ BETLEJ, BOŻENA GULDAN-KLAMECKA (redaktor naczelny),  
MARIUSZ HERMANDSORFER, BARBARA ILKOSZ (sekretarz redakcji),  
ROMUALD NOWAK, PIOTR OSZCZANOWSKI, ROŚCISŁAW ŻERELIK

REDAKCJA NAUKOWA TOMU

BOŻENA GULDAN-KLAMECKA, ANDRZEJ JAROSZ

Wszystkie artykuły opublikowane w niniejszym tomie zostały zaopiniowane  
przez niezależnych recenzentów spoza Muzeum Narodowego we Wrocławiu

ADRES REDAKCJI

MUZEUM NARODOWE WE WROCŁAWIU  
PL. POWSTAŃCÓW WARSZAWY 5, 50-153 WROCŁAW

PUBLIKACJĘ WYDANO PRZY POMOCY FINANSOWEJ  
MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

**SPIS TREŚCI**  
**INHALTSVERZEICHNIS**  
**CONTENTS**  
**TABLE DES MATIÈRES**

**Piotr Oszczanowski**

[Wprowadzenie](#)

Vorwort

Foreword

Préface

**Urszula Koziół (Wrocław)**

Dla Mariusza Hermansdorfera do pamiętnika. Hermansdorfer Wspaniały

Für Mariusz Hermansdorfer ins Poesiealbum. Hermansdorfer der Prächtige

To Mariusz Hermansdorfer's Album. Hermansdorfer the Magnificent

À Mariusz Hermansdorfer, une contribution à son liber amicorum. Hermansdorfer le Magnifique

**Jacek Łukasiewicz (Wrocław)**

Ceglany gmach nad Odrą

Ein Ziegelgebäude an der Oder

Brick Building on the Odra

Un édifice en briques au bord de l'Oder

**Dorota Folga-Januszewska (Warszawa)**

[Dla kogo są muzea? Tekst dedykowany Mariuszowi Hermansdorferowi \(streszczenie\)](#)

[Für wen sind Museen? Gewidmet Mariusz Hermansdorfer \(Zusammenfassung\)](#)

[For Whom are Museums? Text dedicated to Mariusz Hermansdorfer \(summary\)](#)

[Pour qui sont les musées? Le texte dédié à Mariusz Hermansdorfer \(résumé\)](#)

**Grzegorz Grajewski, Jerzy Ilkosz, Ryszard Wójtowicz (Wrocław)**

[Pawilon Czterech Kopuł. Od Wystawy Historycznej do galerii sztuki współczesnej. Muzeum Narodowego we Wrocławiu \(streszczenie\)](#)

[Der Vier-Kuppel-Pavillon. Von der Historischen Ausstellung bis zur Galerie der Modernen Kunst des Nationalmuseums in Wrocław \(Zusammenfassung\)](#)

[The Four Dome Pavilion. From a Historical Exhibition to the Gallery of Contemporary Art of the National Museum in Wrocław \(summary\)](#)

[Le Pavillon à quatre dômes: de l'Exposition historique à la Galerie d'art contemporain du Musée national de Wrocław \(résumé\)](#)

### **Paweł Banaś (Wrocław)**

[Śląsk idylliczny. Pejzaże i widoki architektury na kartach pocztowych typu „Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen” \(streszczenie\)](#)

[Idyllisches Schlesien. Landschaften und Ansichten der Architektur auf Postkarten „Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen” \(Zusammenfassung\)](#)

[Idyllic Silesia. Landscapes and Architectural Views on the Postcards of the „Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen” type \(summary\)](#)

[Une Silésie idyllique. Des paysages et vues d'architecture sur les cartes postales de type « Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen » \(résumé\)](#)

### **Piotr Łukaszewicz (Wrocław)**

[„Mistrz koloru z wielkim talentem architektonicznym”. O wrocławskich latach Hansa Leistikowa \(streszczenie\)](#)

[„Farbenmeister mit starker architektonischer Begabung”. Von den Breslauer Jahren von Hans Leistikow \(Zusammenfassung\)](#)

['Master of Color with a Great talent for Architecture.' On the Wrocław Years of Hans Leistikow \(summary\)](#)

[« Un maître de la couleur d'un grand talent artistique ». À propos des années brésiliennes de Hans Leistikow \(résumé\)](#)

### **Barbara Ilkosz (Wrocław)**

[Rzeczywistość wyobrażeń w sztuce Leona Chwistka i artystów Grupy Krakowskiej \(streszczenie\)](#)

[Die Wirklichkeit der Vorstellungen in der Kunst von Leon Chwistek und den Künstlern der Krakauer Gruppe \(Zusammenfassung\)](#)

[Reality of Representation in the Art of Leon Chwistek and Members of the Kraków Group \(summary\)](#)

[La réalité de représentations imaginaires dans l'art de Leon Chwistek et des artistes du Groupe de Cracovie \(résumé\)](#)

**Małgorzata Moździńska-Nawotka (Wrocław), Joanna Regina Kowalska (Kraków)**

[Bardzo polski len? Ubiory lniane z okresu międzywojennego w zbiorach Muzeów Narodowych i Etnograficznych we Wrocławiu i w Krakowie \(streszczenie\)](#)

[Ein sehr polnischer Leinen? Leinkleidungen aus der Zwischenkriegszeit in den Sammlungen der Nationalmuseen und den Ethnographischen Museen in Wrocław und Kraków \(Zusammenfassung\)](#)

[The Very Polish Linen? Linen Fashions from the Interwar Period \(1918-1939\) in the Collections of the National and Ethnographic Museums in Wrocław and Kraków \(summary\)](#)

[Un lin très polonais? Des habits en lin d'entre-deux-guerres dans les collections des musées nationaux et musées ethnographiques de Wrocław et de Cracovie \(résumé\)](#)

**Adam Sobota (Wrocław)**

[Odzyskana nowoczesność w fotografii polskiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX w. \(streszczenie\)](#)

[Die wiedergewonnene Gegenwart in der polnischen Fotografie der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre des 20. Jh. \(Zusammenfassung\)](#)

[Modernity Reclaimed in the Polish Photographic Art of the Later 1950s \(summary\)](#)

[Une modernité retrouvée dans la photographie polonaise de la seconde moitié des années 50 du XXe siècle \(résumé\)](#)

**Małgorzata Korżel-Kraśna (Wrocław)**

[Meblarstwo na Dolnym Śląsku w latach 1945-1990 \(streszczenie\)](#)

[Möbelherstellung in Niederschlesien in den Jahren 1945-1990 \(Zusammenfassung\)](#)

[Furniture Industry in Lower Silesia 1945-1990 \(summary\)](#)

[L'industrie du mobilier en Basse-Silésie dans les années 1945-1990 \(résumé\)](#)

**Barbara Banaś (Wrocław)**

[W poszukiwaniu dolnośląskich ikon dizajnu \(streszczenie\)](#)

[Auf der Suche nach Ikonen niederschlesischen Designs \(Zusammenfassung\)](#)

[Searching for Lower Silesian Icons of Design \(summary\)](#)

[À la recherche des icônes basse-silésiennes du design \(résumé\)](#)

**Magdalena Szafkowska (Wrocław)**

[Nowosielski we Wrocławiu \(streszczenie\)](#)

[Nowosielski in Wrocław \(Zusammenfassung\)](#)

[Nowosielski in Wrocław \(summary\)](#)

[Nowosielski à Wrocław \(résumé\)](#)

### **Andrzej Jarosz (Wrocław)**

[Bilans bieli. Malarstwo Wojciecha Lupa \(streszczenie\)](#)

[Bilanz von Weiss. Die Malerei von Wojciech Lupa \(Zusammenfassung\)](#)

[The Balance of White. The Painting of Wojciech Lupa \(summary\)](#)

[Le bilan du blanc. La peinture de Wojciech Lupa \(résumé\)](#)

### **Bożena Kowalska (Warszawa)**

[O najważniejszych artystach polskich spod znaku geometrii \(streszczenie\)](#)

[Über die wichtigsten polnischen Künstler im Zeichen der Geometrie \(Zusammenfassung\)](#)

[On Poland's Leading Proponents of Geometrical Art \(summary\)](#)

[À propos des artistes polonais les plus importants du signe de la géométrie \(résumé\)](#)

### **Piotr Piotrowski (Poznań)**

[Peryferie wszystkich części świata łączcie się! \(streszczenie\)](#)

[Peripherien aller Länder vereinigt euch! \(Zusammenfassung\)](#)

[Peripheries of All Countries, Unite! \(summary\)](#)

[Périphéries de tous les pays, unissez-vous ! \(résumé\)](#)

### **Agata Warszewska-Kołodziej (Wrocław)**

[Kolorowe reliefy Henryka Stażewskiego – zagadnienia stylistyczne, konstrukcyjne i technologiczne \(streszczenie\)](#)

[Bunte Reliefs von Henryk Stażewski – stilistische, konstruktive und technologische Fragen \(Zusammenfassung\)](#)

[Henryk Stażewski's Colorful Reliefs. Problems of Style, Structure, and Technology \(summary\)](#)

[Les reliefs colorés de Henryk Stażewski : Les problèmes stylistiques, constructifs et technologiques \(résumé\)](#)

## WPROWADZENIE

Niniejszy tom „Roczników Sztuki Śląskiej” dedykowany jest Mariuszowi Hermansdorferowi, długoletniemu dyrektorowi Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zawiera artykuły oraz artefakty literackie i plastyczne będące rodzajem prezentu, jaki przekazują swojemu przyjacielowi, przełożonemu i mentorowi poeci, artyści, historycy sztuki, krytycy artystyczni i konserwatorzy. Jest to ich szczególny wyraz wdzięczności za lata znajomości i współpracy z Nim. Na taki rodzaj upamiętnienia, zawartego w piśmie naukowym, Mariusz Hermansdorfer bezwzględnie zasługuje. Mało kto bowiem odcisnął tak znaczące piętno na odbiorze oraz recepcji powojennej i współczesnej sztuki polskiej. Zastugą Mariusza Hermansdorfera pozostaje to, iż przez kilkadziesiąt lat był oddanym swoim pasjom kuratorem, wybitnym translatozem, wreszcie też ambasadorem i propagatorem tej sztuki na całym świecie. Stworzył renomowaną, reprezentatywną i identyfikowaną z Jego nazwiskiem kolekcję polskiej sztuki współczesnej, która dzisiaj jest powodem do dumy Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Swoją przygodę – bo to tak można też nazwać – ze sztuką, a tą współczesną w szczególności, rozpoczął studiami na historii sztuki w Uniwersytecie Wrocławskim, które ukończył w 1966 r. Dopelnieniem tej edukacji były liczne stypendia naukowe, które z czasem zawiodły Go do Francji (1973), Włoch (1978), Beneluksu (1980), Wielkiej Brytanii (1984), USA (1988) czy też

Szwajcarii (1990). Już od roku 1964 swoją zawodową aktywność i przyszłość związał z wrocławskimi placówkami muzealnymi – najpierw z Muzeum Śląskim (do 1966 r.), następnie Muzeum Miasta Wrocławia, jego Oddziałem Muzeum Sztuki Aktualnej (w latach 1967–1971), a od 1972 r. ponownie z Muzeum Narodowym. Tu też, od 1983 r. pełnił przez trzy dekady funkcję dyrektora. Jego zainteresowania i osiągnięcia badawcze oraz wystawiennicze uczyniły Go jedną z najważniejszych osobowości krytyki artystycznej w powojennej historii sztuki polskiej. Jako uznawany i doceniany specjalista w dziedzinie muzealnictwa był i pozostaje członkiem wielu instytucji, stowarzyszeń, komitetów, redakcji i rad naukowych placówek badawczych, muzealnych czy też czasopism w kraju i za granicą (m.in. Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, Międzynarodowego Komitetu Muzeów ICOM).

Okres blisko pięćdziesięciu lat pracy zawodowej, w tym trzydziestu lat sprawowania funkcji dyrektora, pozwoliły Mariuszowi Hermansdorferowi zrealizować wiele bardzo ambitnych zadań. To Jemu Muzeum Narodowe we Wrocławiu zawdzięcza swoją dzisiejszą, jakże wysoką pozycję na mapie placówek muzealnych Polski. Do Jego niekwestionowanych osiągnięć warto zaliczyć reorganizację i modernizację podległej Mu placówki,

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



doprowadzenie do powstania znakomitych ekspozycji stałych prezentujących dzieła sztuki od średniowiecza po współczesność, od polskiego i europejskiego malarstwa doby nowożytnej po sztukę Bliskiego i Dalekiego Wschodu. W parze z tym podążał bardzo konsekwentny, przynoszący powszechne uznanie dla Muzeum Narodowego we Wrocławiu, proces budowania jego pozycji naukowej i badawczej. Zainicjowane przez Mariusza Hermansdorfera wydawanie krytycznych katalogów zarówno zbiorów, jak i znakomitych wystaw czasowych i indywidualnych uczyniło wrocławskie Muzeum Narodowe jedną z najlepiej rozpoznawalnych kolekcji muzealnych w kraju i za granicą. W pamięci pozostanie także niezliczona wręcz ilość – zorganizowanych przez Mariusza Hermansdorfera oraz Jego najbliższych współpracowników – wystaw polskiej sztuki współczesnej. Wiele z nich zostało zaprezentowanych na najważniejszych Międzynarodowych Festiwalach Sztuki (m.in. w Cagnes-sur-Mer w latach 1975–1996, w São Paulo w latach 1977–1989, w New Delhi w latach 1986–1998), docenionych przez europejską i światową krytykę, a licznych artystów i ich dzieła tam pokazane wyróżniono głównymi nagrodami.

Wydany właśnie tom „Roczników Sztuki Śląskiej” staje się też szczególnym wyrazem podziękowania Mariuszowi Hermansdorferowi za lata uczestnictwa w pracach redakcji tego czasopisma. Również i w tym zadaniu były dyrektor osiągnął wymierny sukces. Przez lata współtworzył i otaczał opieką najważniejsze pismo naukowe z zakresu historii sztuki na Śląsku, jeden z czołowych – pod względem komplementarności, poziomu naukowego i merytorycznej zawartości – w kraju periodyków poświęconych zagadnieniom artystycznym, zarówno sztuce dawnej, jak i współczesnej.

Powyższe słowa, rodzaj laudacji dla Mariusza Hermansdorfera, są także wyrazem mojej osobistej wdzięczności dla Niego. Jego doświadczenie i osiągnięcia mogą każdemu z nas zaimponować. I imponują. Mnie ustawicznie uświadamiają coś bardzo ważnego – wartością nadrzędną w naszej pracy zawodowej zawsze musi pozostawać dobro Muzeum. Temu zadaniu przez dekady z poświęceniem i wielką pasją oddawał się Mariusz Hermansdorfer. I za to jesteśmy Mu doprawdy wdzięczni.

Piotr Oszczanowski

Dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

(Warszawa)

DLA KOGO SĄ MUZEA?

TEKST DEDYKOWANY MARIUSZOWI HERMANSDORFEROWI

Streszczenie

Słowem-kluczem wielu opracowań związanych z muzeologią, a szerzej z ochroną dziedzictwa kultury i natury – jest ZMIANA. „Zarządzanie i zmiana to synonimy”<sup>1</sup> – pisali Robert A. Paton i James McCalman w jednym z najważniejszych opracowań na temat filozofii zarządzania, jakie ukazały się w ostatnich latach. To przestrojenie odbioru świata na rejestrację nieustannie zachodzących zmian – zdaje się coraz wyraźniej widoczne także w instytucjach kultury, takich jak muzea, biblioteki, archiwa, galerie, teatry. Staliśmy się „Państwem kulturalnym religią nowoczesności”<sup>2</sup>, pisał Marc Fumaroli, kultura przestała być indywidualnym wyborem poszczególnych ludzi, lecz dyktowanym przez różne społeczności, instytucje i stowarzyszenia – sposobem komunikacji, obowiązującym ludzi, podobnie jak stosowny (lub niestosowny) i wymagany, odpowiedni (lub

nieodpowiedni) strój. Czy Fumaroli ma rację? Czy użytkownik muzeum jest anonimowym obywatelem kulturalnego państwa? Czy rzeczywiście w tę stronę zmierzamy?

Jak muzealnicy odnajdują się w tej podlegającej ciągłym zmianom rzeczywistości? Jak muzea kształtują programy edukacyjne, jak budują wystawy i stałe ekspozycje? Jaki jest wpływ nowych technologii i sposobów komunikacji na kształtowanie się relacji między instytucją muzeum a społeczeństwem/środowiskiem, dla którego muzeum działa? Artykuł analizuje obserwowane współcześnie zmiany relacji między „aktywnym” muzeum a „pasywnym” odbiorcą, zwraca uwagę na udział, wpływ widzów zarówno na sposób, jak treść przedstawień. Podkreślany jest udział informacji płynącej od zwiedzających i jej wpływ na kształt współczesnego muzeum.

<sup>1</sup> R. A. Paton, J. McCalman, *Change Management: A Guide to Effective Implementation*, wyd. II, London 2000, s. 2

<sup>2</sup> Tytuł książki: M. Fumaroli, *Państwo kulturalne religia nowoczesności*, tłum. H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Kraków 2008.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

(Warszawa)

FÜR WEN SIND MUSEEN?

GEWIDMET MARIUSZ HERMANDORFER

Zusammenfassung

Das Schlüsselwort für viele Abhandlungen, die mit der Museologie und im breiteren Sinne mit dem Schutz des Kultur- und Naturerbes verbunden sind, ist die VERÄNDERUNG. Robert A. Paton und James McCalman schrieben in einer der wichtigsten Abhandlungen über die Philosophie des Managements, die in den letzten Jahren erschienen ist, dass Management und Veränderung Synonyme seien. Diese Umstellung der Weltrezeption auf die Registrierung der stetigen Veränderungen scheint auch in den Kulturinstitutionen wie Museen, Bibliotheken, Archiven, Galerien, Theater immer deutlicher zu sein. Wir werden, nach den Worten von Marc Fumaroli, zu „L'État culturel: une religion moderne“; die Kultur ist nicht mehr eine individuelle Wahl einzelner Menschen, sie wird zu einer durch verschiedene Gemeinschaften, Institutionen und Vereinigungen diktierten Kommunikationsart, die für die Menschen obligatorisch ist wie eine angemessene (oder unangemessene) und erforderliche, entsprechende (oder

nicht entsprechende) Kleidung. Ist Fumaroli im Recht? Ist der Benutzer des Museums ein anonymer Bürger des Kulturstaates? Gehen wir wirklich in diese Richtung?

Wie finden sich Museumsmitarbeiter in dieser ständigen Veränderungen unterliegenden Wirklichkeit zurecht? Wie gestalten die Museen ihre Bildungsprogramme, wie bauen sie ständige und wechselnde Ausstellungen auf? Wie ist der Einfluss der neuen Technologien und Kommunikationsarten auf die Gestaltung der Beziehungen zwischen der Institution des Museums und der Gesellschaft/ dem Milieu, für die das Museum wirkt? Der Artikel analysiert die gegenwärtig beobachteten Veränderungen der Beziehung zwischen dem „aktiven“ Museum und dem „passiven“ Empfänger, weist auf die Teilnahme, den Einfluss der Zuschauer auf die Art und Weise und den Inhalt der Darstellungen hin. Auch die Bedeutung der von Zuschauern kommenden Information und ihr Einfluss auf die Form des modernen Museums wird hervorgehoben.

---

wroć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

(Warszawa)

FOR WHOM ARE MUSEUMS?

TEXT DEDICATED TO MARIUSZ HERMANDORFER

Summary

CHANGE is the key word in many studies concerned with museology and in a broader sense with protecting cultural and natural heritage. Robert A. Patton and James McCalman in their milestone work on philosophy of management (*Change Management: A Guide to Effective Implementation*) identify management and change, regard them as synonymous. This new mode of perception geared towards registering continuous change becomes increasingly important in such cultural institutions as museums, libraries, archives, galleries or theatres. Marc Fumaroli in his seminal book *L'État culturel, essai sur une religion moderne* (1994) ascertains that we live in 'the cultural state' and culture has acquired the status of modern religion. Fumaroli argues that culture is no longer a matter of individual choices but it has become a mode of communication dictated to people by various communities, institutions and societies in a manner not

very different from deciding what is appropriate or inappropriate in dress. Is Fumaroli right? Has the museum visitor become a citizen of the cultural state? Do we really follow this path?

How do museums and museum curatorial staff cope with continuous change? How do they develop and structure educational programs, stage temporary exhibitions and permanent galleries? What is the influence of new technologies and means of communication upon the relations between the institution (museum) and society (environment) for which it works? The article is concerned with the changes unfolding in the relations between the 'active' museum and 'passive' visitor and points to the audience's influence upon the form as well as content of the museum offer. The effect of information furnished by the visitors upon the shape of the contemporary museum is emphasized.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

(Warszawa)

POUR QUI SONT LES MUSÉES?  
LE TEXTE DÉDIÉ À MARIUSZ HERMANDORFER

Résumé

Dans de nombreux textes consacrés à la muséologie, et plus largement à la protection du patrimoine culturel, le mot clé est CHANGEMENT. « Le management et le changement sont des synonymes » (cf. R.A. Paton, J. McCalman, *Change Management: A Guide to Effective Implementation*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 2000, p. 2), comme écrivaient Robert A. Paton et James McCalman dans l'une des études les plus importantes sur la philosophie de management qui aient été publiées récemment. Cette réorientation de perception du monde vers l'enregistrement de changements perpétuels semble être de plus en plus visible aussi dans les institutions de culture, telles que musées, bibliothèques, archives, galeries et théâtres. Nous sommes devenus « l'État culturel – une religion moderne » (cf. M. Fumaroli, *L'État culturel : une religion moderne*, Paris, 1991; éd. polonaise : *Państwo kulturalne. Religia nowoczesności*, trad. par H. Abramowicz, J.M. Kłoczowski, Cracovie, 2008), d'après Marc Fumaroli, la culture a cessé d'être un choix personnel des individus particuliers, mais elle apparaît comme un moyen de

communication imposé aux gens et dicté par différentes sociétés, institutions et associations, tout comme une tenue adaptée (ou inadaptée) et exigée, convenable (ou inconvenable). Fumaroli a-t-il raison ? L'usager du musée est-il un citoyen anonyme de l'État culturel ? Est-ce que nous allons vraiment vers cette direction ?

Comment les muséologues se retrouvent-ils dans cette réalité qui ne cesse de changer ? Comment les musées conçoivent-ils leurs programmes éducatifs, construisent-ils les expositions et collections permanentes ? Quelle est l'influence de nouvelles technologies sur la formation des relations entre l'institution muséale et la société/le milieu pour qui le musée fonctionne ? L'article présente une analyse de changements de relations que l'on observe de nos jours entre un musée « actif » et un visiteur « passif », en soulignant à la fois la participation du public et son influence sur la méthode et le contenu de représentations. L'auteur met en relief un apport d'information provenant des visiteurs et l'influence de celui-ci sur la forme d'un musée d'aujourd'hui.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

GRZEGORZ GRAJEWSKI, JERZY ILKOSZ,  
RYSZARD WÓJTOWICZ

(Wrocław)

PAWILON CZTERECH KOPUŁ.  
OD WYSTAWY HISTORYCZNEJ  
DO GALERII SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
MUZEUM NARODOWEGO WE WROCŁAWIU

Streszczenie

Pawilon Wystawy Historycznej to dzieło Hansa Poelziga z 1913 r. Obok Hali Stulecia drugi pod względem ważności budynek Terenów Wystawowych we Wrocławiu, urządzonych dla uczczenia stulecia wydania we Wrocławiu odezwy króla Fryderyka Wilhelma *An mein Volk*. Zapomniana i nieużytkowana przez dziesięciolecia budowla została w 2010 r. przekazana Muzeum Narodowemu we Wrocławiu na galerię sztuki współczesnej.

Hans Poelzig stworzył dzieło, w którym połączył dawne formy z nowymi materiałami. Zredukowany do prostych figur geometrycznych plan i układ kubicznych brył nawiązywał do architektury klasycyzmu około 1800 r., z wywiedzionymi ze stylu doryckiego kolumnami. Głównym akcentem były umieszczone na wysokich tamburach cztery kopuły, nadające bryle dynamikę. Zastosowano nowoczesną technologię budowy, z użyciem żelbetu dla szkieletowej konstrukcji oraz opracowanych dla budowli przemysłowych ceglanych ścian osłonowych. Przy tym w odróżnieniu od Hali Stulecia powierzchnia elementów żelbetowych widocznych na elewacji została opracowana kamieniarsko, z nadaniem zróżnicowanej faktury, co było interesującym eksperymentem formalnym, zabiegiem chętnie później stosowanym przez budowniczych.

O formie budynku w znacznym stopniu zdecydowała jego funkcja. Został wzniesiony dla pomieszczenia wystawy historycznej uka-

zującej czas wojen napoleońskich w Europie. Była to nowoczesnie urządzona ekspozycja o ciekawej, nowoczesnej aranżacji. Pochodzące z wielu kolekcji dzieła sztuki i wyjątkowo liczne pamiątki historyczne odzwierciedlały niemiecki kult pamięci i politykę historyczną epoki wilhelmińskiej, gdy w przeddzień wybuchu Wielkiej Wojny patriotyzm przeobrażał się w nacjonalizm.

Po likwidacji wystawy jesienią 1913 r. w budynku urządzano różnorodne wystawy, zarówno artystyczne, jak i typowo komercyjne o różnorodnym profilu.

Ostatnią wielką ekspozycją urządzoną w Pawilonie była Wystawa Ziem Odzyskanych w 1948 r. Od 1953 r. pawilon zajmowała Wytwórnia Filmów Fabularnych. We wnętrzu dokonano licznych przebudów, zacierając pierwotną formę wnętrza i naruszając konstrukcję budynku.

Projekt rozpoczętego w 2013 r. remontu pawilonu zakłada przywrócenie dyspozycji wnętrza z 1913 r., zachowanie w niezmienionej formie bryły budowli oraz konserwację elewacji zewnętrznych. Aby zwiększyć powierzchnię wystawienniczą, co okazało się konieczne ze względu na wielkość przewidzianej do ekspozycji kolekcji, zdecydowano się na przeszklenie dziedzińca wewnętrznego. Wspomnieniem po istniejącym w tym miejscu do 1945 r. ogrodzie będzie rysunek posadzki. Otwarcie galerii planowane jest w 2015 r.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

GRZEGORZ GRAJEWSKI, JERZY ILKOSZ,  
RYSZARD WÓJTOWICZ

(Wrocław)

DER VIER-KUPPEL-PAVILLON. VON DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG  
BIS ZUR GALERIE DER MODERNEN KUNST DES NATIONALMUSEUMS IN  
WROCLAW

Zusammenfassung

Der Pavillon der Historischen Ausstellung ist das Werk von Hans Poelzig von 1913 und eines der zwei wichtigsten Gebäude des Ausstellungsgeländes in Breslau, die zur Erinnerung an das Jubiläum des *hundertsten Jahrestages* der Herausgabe des Aufrufs *An mein Volk* durch den König Friedrich Wilhelm III. in Breslau geschaffen wurden. Das in Vergessenheit geratene und nicht genutzte Gebäude wurde 2010 dem Nationalmuseum in Wrocław für eine Galerie der modernen Kunst übergeben.

Hans Poelzig schuf ein Werk, in dem er alte Formen mit neuen Materialien verband. Der auf einfache geometrische Figuren reduzierte Plan und die Struktur der kubischen Körper knüpften an die Architektur des Klassizismus um etwa 1800 mit ihren aus dem dorischen Stil abgeleiteten Säulen an. Der Hauptakzent lag auf vier Kuppeln, die auf hohen Tambouren ruhten und dem Körper Dynamik verliehen. Es wurde die moderne Bautechnologie angewandt, indem man Stahlbeton für die Skelettkonstruktion und die für Industriebauten entworfenen Vorhangwände aus Ziegeln verwendete. Im Unterschied zur Jahrhunderthalle wurde überdies die Oberfläche der in der Fassade sichtbaren Stahlbetonelemente mit Steinen unterschiedlicher Oberflächenstruktur belegt, was ein interessantes formales Experiment war. Diese Maßnahme war später sehr beliebt bei Baumeistern.

Die Form des Gebäudes wurde weithin von seiner Funktion bestimmt. Man errichtete es, um Platz zu schaffen für die historische Ausstellung, welche die Zeit der napoleonischen Kriege in Europa zeigte. Es war

eine modern gestaltete Exposition, interessant und innovativ angelegt. Die aus vielen Sammlungen stammenden Kunstwerke und die hohe Zahl von historischen Andenken spiegelten den deutschen Gedächtniskult und die historische Politik der wilhelminischen Epoche wider, als der Patriotismus sich am Vorabend des Großen Krieges in den Nationalismus umwandelte.

Nach Abschluss der Ausstellung im Herbst 1913 wurden im Gebäude verschiedene, sowohl künstlerische als auch typisch kommerzielle Ausstellungen unterschiedlicher Art veranstaltet.

Die letzte große Exposition, die im Pavillon organisiert wurde, war die Ausstellung der Wiedergewonnenen Gebiete im Jahr 1948. Seit 1953 befand sich dort Wytwórnia Filmów Fabularnych (*Studios für Spielfilme*). Im Inneren wurden zahlreiche Umbauten vorgenommen, wodurch die ursprüngliche Form der Räume verwischt und die Konstruktion des Gebäudes verändert wurde.

Der Entwurf der 2013 angefangenen Renovierung des Pavillons setzt die Wiederherstellung des Zustands der Räume von 1913, die Erhaltung des Gebäudekörpers in einer unveränderten Form sowie die Renovierung der äußeren Fassaden voraus. Man hat sich auch für die Verglasung des Innenhofes entschieden, um die Ausstellungsfläche zu vergrößern, was sich wegen der Größe der zum Ausstellen bestimmten Sammlung als notwendig erwies. Als Erinnerung an den bis 1945 dort bestehenden Garten werden die Konturen des Fußbodens gelten. Die Eröffnung der Galerie ist für 2015 geplant.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

GRZEGORZ GRAJEWSKI, JERZY ILKOSZ,  
RYSZARD WÓJTOWICZ

(Wrocław)

THE FOUR DOME PAVILION. FROM A HISTORICAL EXHIBITION  
TO THE GALLERY OF CONTEMPORARY ART  
OF THE NATIONAL MUSEUM IN WROCLAW

Summary

Erected in 1913, the Historical Exhibition Pavilion is the work of Hans Poelzig. Alongside the Centennial Hall, it was the second most important structure designed for the Centennial Exhibition staged to commemorate King Friedrich Wilhelm III of Prussia's address to the people *An mein Volk*. Forgotten and for decades deserted, it was transferred to the National Museum in 2010 as the future seat of the Museum's gallery of contemporary art.

Hans Poelzig has created a building which combines classical form with modern materials. Its layout reduced to simple geometrical figures and architecture composed of cubical forms accentuated with Doric columns refers to the severe Neo-Classical style of ca. 1800. Four domes placed on tall drums provide the dominating accent and infuse the architectural composition with dynamism. Modern technology was employed to erect the reinforced concrete frame which was filled with brick curtain walls inspired by industrial structures. In contrast to the neighboring Centennial Hall, the exposed concrete elements were treated to produce diversified textural effects referring to stonework: this interesting formal experiment would be widely imitated.

The building's form was largely dictated by its intended function of housing a topical

historical exhibition devoted to the period of Napoleonic wars in Europe. The exhibition design was interesting and impressively modern, showcasing a number of artworks and historical objects from many collections in an arrangement that reflected the cult of historical memory and cultural policy of Wilhelmine Germany on the eve of World War I when patriotism was evolving into nationalism.

After the exhibition had closed in the autumn of 1913, the building was used as an exhibition venue to stage both art and commercial exhibitions. The last grand exhibition featured at the Four Dome Pavilion was the Exhibition of the Reclaimed Territories in 1948. From 1953, the building was used by the film studios of Wytwórnia Filmów Fabularnych. The interior was extensively remodeled which obliterated its original form and resulted in structural damage.

The present restoration project started in 2013 aims at restoring the building's original layout and architectural form and facades. In order to expand the exhibition space to accommodate the National Museum's collection, the inner courtyard has been covered with a glass ceiling, with the plan of the garden founded there after 1945 marked on the floor. The opening of the new gallery is scheduled for 2015.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



GRZEGORZ GRAJEWSKI, JERZY ILKOSZ,  
RYSZARD WÓJTOWICZ

(Wrocław)

LE PAVILLON À QUATRE DÔMES: DE L'EXPOSITION HISTORIQUE  
À LA GALÉRIE D'ART  
CONTEMPORAIN DU MUSÉE NATIONAL DE WROCLAW

Résumé

Le pavillon d'Exposition historique est une œuvre de Hans Poelzig datant de 1913. C'est le deuxième pour l'importance, après la halle du Centenaire, bâtiment du Parc des Expositions de Wrocław, aménagé pour célébrer le centième anniversaire de la proclamation à Wrocław du manifeste *An mein Volk* par le roi Frédéric-Guillaume III de Prusse. Oublié et non exploité pendant des décennies, il a été concédé en 2010 au Musée national de Wrocław pour y installer la galerie d'art contemporain.

Hans Poelzig a créé une œuvre dans laquelle il unissait des formes anciennes avec des matériaux nouveaux. En utilisant un plan réduit à de simples figures géométriques et un système de volumes cubiques, il se rapportait à l'architecture neo-classique d'environ 1800, avec des colonnes inspirées du style dorique. L'accent principal était porté sur quatre dômes placés sur de hauts tambours, qui donnaient du dynamisme à la structure d'ensemble. Une technologie de construction moderne y a été appliquée, comme p.ex. l'utilisation de béton armé pour la construction en squelette et les murs extérieurs en briques conçus spécialement pour les bâtiments industriels. Cependant, à la différence de la halle du Centenaire, la surface d'éléments en béton armé visibles sur l'élévation a été élaborée à l'instar de la pierre taillée, avec l'application d'une facture variée, ce qui était une expérience formelle intéressante, un procédé utilisé plus tard volontiers par des architectes.

La forme du bâtiment a décidé principalement de sa vocation. Le pavillon fut construit

pour accueillir l'exposition historique présentant le temps des guerres napoléoniennes en Europe. C'était une exposition arrangée de façon moderne et intéressante. Les œuvres d'art provenant de multiples collections et les objets historiques, exceptionnellement nombreux, qui y furent réunis, reflétaient le culte allemand du souvenir et la politique historique de l'époque guillaumienne, quand le patriotisme se transformait en nationalisme à la veille de la Première Guerre mondiale.

Après la cessation de l'exposition à l'automne de 1913, dans le bâtiment furent organisées d'autres expositions aux sujets différents, aussi bien artistiques que purement commerciaux.

Une dernière grande exposition ayant eu lieu au pavillon fut celle sur les territoires récupérés, organisée en 1948. À partir de 1953, le bâtiment était en possession de Wytwornia Filmów Fabularnych (Atelier des films cinématographiques). Dès lors l'intérieur a subi de nombreuses remaniements qui ont effacé sa forme originale et ébranlé la construction du bâtiment. Le projet de la réfection du pavillon, commencée en 2013, prévoit la reconstruction de la disposition de l'intérieur d'après son état de 1913, sans altérer en même temps le volume du bâtiment, et la restauration de l'élévation. Afin d'agrandir la surface exposable, ce qui s'avère nécessaire vu l'importance de la collection qui y sera présentée, on a décidé de couvrir le patio d'un toit de verre. Le souvenir du jardin qui s'y trouvait jusqu'en 1945 sera gardé grâce au dessin du carrelage recouvrant le sol. L'ouverture de la galerie est prévue pour 2015.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PAWEŁ BANAS

(Wrocław)

ŚLĄSK IDYLICZNY.

PEJZAŻE I WIDOKI ARCHITEKTURY NA KARTACH POCZTOWYCH TYPU  
„KÜNSTLER-STEIN-DRUCK-ZEICHNUNGEN”

Streszczenie

„Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen” to karty pocztowe o charakterystycznej stylistyce, przedstawiające pejzaże i widoki architektury, które rozpowszechniły się obszarach niemieckojęzycznych od ok. 1910 r. Specjalizowały się w ich produkcji m.in. firmy Louisa Kocha z Halberstadt oraz Franza Pitschmannna czynnego na Dolnym Śląsku w Kamiennej Górze i Lubawce, a od ok. 1907 r. również w Zgorzelcu. Określane często mianem „pejzaży idyllicznych”,

pocztówki pojawiły się za sprawą artystów związanych z warsztatami wiedeńskimi, takich jak Emil Hoppe (1907), Urban Janke (1908), a przede wszystkim Karl Schwetz (1911).

Autor wyjaśnia genezę zjawiska, wskazując na jego artystyczne, kulturowe, a także społeczno-polityczne uwarunkowania. Przedstawiony materiał pochodzi w przeważającej mierze z kolekcji prywatnej i nie był dotąd publikowany.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PAWEŁ BANAS

(Wrocław)

IDYLLISCHES SCHLESIEN.  
LANDSCHAFTEN UND ANSICHTEN DER ARCHITEKTUR  
AUF POSTKARTEN „KÜNSTLER-STEIN-DRUCK-ZEICHNUNGEN“  
Zusammenfassung

Die „Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen“ sind Postkarten mit charakteristischer Stilistik, die Landschaften und Ansichten der Architektur darstellen und sich seit etwa 1910 auf den deutschsprachigen Gebieten verbreiteten. Auf ihre Produktion spezialisierten sich u.a. die Firmen von Louis Koch aus Halberstadt und von Franz Pietschmann. Der Letztere war in Landeshut/Kamienna Góra und Liebau/Lubawka in Niederschlesien tätig und seit ungefähr 1907 auch in Görlitz/Zgorzelec. Die oft als „idyllische Landschaften“ bezeichneten

Postkarten erschienen dank den mit Wiener Werkstätten verbundenen Künstlern wie Emil Hoppe (1907), Urban Janke (1908), und vor allem Karl Schwetz (1911).

Der Autor erklärt die Genese dieser Erscheinung, indem er auf ihre künstlerischen, kulturellen sowie gesellschaftlich-politischen Bedingtheiten hinweist. Das dargestellte Material stammt im überwiegenden Maße aus einer Privatsammlung und wurde bisher nicht veröffentlicht.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PAWEŁ BANAS

(Wrocław)

IDYLLIC SILESIA.

LANDSCAPES AND ARCHITECTURAL VIEWS ON THE POSTCARDS  
OF THE „KÜNSTLER-STEIN-DRUCK-ZEICHNUNGEN” TYPE

Summary

„Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen” are the characteristic postcards representing landscapes and architectural views that became popular in German-speaking countries from ca. 1910. Among the companies specializing in their production were the firms of Louis Koch from Halberstadt and Franz Pietschmann in Lower Silesia, the latter operating in Kamienna Gora and Lubawka and from ca. 1907 also in Zgorzelec. The postcard often referred to as

‘idyllic landscapes’ were designed by artists connected to the Wiener Werkstätte: Emil Hoppe (1907), Urban Janke (1908) and first of all Karl Schwetz (1911).

The author focuses on the genesis of this phenomenon and its artistic, cultural and also socio-political contexts. The featured material comes mostly from a private collection and is published here for the first time.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PAWEŁ BANAS

(Wrocław)

UNE SILÉSIE IDYLLIQUE.  
DES PAYSAGES ET VUES D'ARCHITECTURE SUR LES CARTES POSTALES  
DE TYPE « KÜNSTLER-STEIN-DRUCK-ZEICHNUNGEN »

Résumé

Le terme allemand de « Künstler-Stein-Druck-Zeichnungen » désigne des cartes postales d'un style caractéristique, présentant des paysages et vues d'architecture, qui se répandirent dans les régions de langue allemande à partir de 1910. Leur fabrication fut la spécialité, entre autres, de telles entreprises que celles de Louis Koch de Halberstadt et de Franz Pietschmann, ce dernier étant actif en Basse-Silésie : à Kamienna Góra et Lubawka, et également, dès 1907 environ, à Zgorzelec. Désignées souvent comme « paysages idyl-

liques », les cartes postales apparurent grâce à des artistes associés aux ateliers viennois, tels que Emil Hoppe (1907), Urban Janke (1908) et, surtout, Karl Schwetz (1911).

L'auteur explique la genèse du phénomène, tout en indiquant ses déterminants artistiques, culturels, ainsi que socio-politiques. Le matériel présenté provient, pour la plupart, d'une collection privée, et il n'a pas été publié jusqu'à présent.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR ŁUKASZEWICZ

(Wrocław)

„MISTRZ KOLORU  
Z WIELKIM TALENTEM ARCHITEKTONICZNYM”.  
O WROCŁAWSKICH LATACH HANSA LEISTIKOWA  
Streszczenie

Hans Leistikow (1892-1962), znany także pod pseudonimem Hans Hal, przybył do Wrocławia z rodzinnego Elbląga w 1902 r. Tu w latach 1907-1914 kształcił się w Szkole Sztuki i Przemysłu Artystycznego. Najsilniej oddziaływała na niego osobowość dyrektora szkoły Hansa Poelziga. Po okresie fascynacji sztuką Dalekiego Wschodu podjął awangardową problematykę artystyczną, nawiązując początkowo do ekspresjonizmu. Następnie poprzez kompozycje pod wpływem kubizmu przeszedł w 1922 r., jako pierwszy we Wrocławiu, do geometrycznego abstrakcjonizmu, niekiedy o figuralnych reminiscencjach. Często sięgał po motywy animalistyczne lub związane z żeglugą morską, które poddawał daleko idącym przekształceniom. Uprawiał malarstwo, także w formie monumentalnej, związane z architekturą, współpracując z wybitnymi architektami wrocławskimi: Maxem Bergiem (m.in. prace przy Wystawie Stulecia w 1913 r., malowidła i witraże w kaplicy na Cmentarzu Osobowickim, 1921), Adolfem Radingiem (m.in. wystrój apteki „Pod Murzynem” we Wrocławiu, 1924/25) i Ern-

stem Mayem (projekty kolorystyki osiedli mieszkaniowych na Śląsku). Był także utalentowanym grafikiem, specjalizował się w różnych formach grafiki użytkowej (ilustracje, okładki, druki okolicznościowe i reklamowe, plakaty), zbliżając się ok. 1925 do tzw. nowej typografii. Działał jako scenograf i projektant wystaw sklepowych. Sporadycznie projektował przedmioty użytkowe. Pod koniec 1925 r., wraz z architektem Mayem, przeniósł się do Frankfurtu nad Menem, gdzie został grafikiem miejskim. Po II wojnie światowej wykładał w Staatliche Werkakademie w Kassel i należał do współzałożycieli tzw. Szkoły z Kassel.

Okres wrocławski w twórczości Leistikowa należy do stosunkowo mało zbadanych. Próbę jego omówienia oparto na zachowanym fragmentarycznie *oeuvre* artysty, na informacjach zaczerpniętych z gazet i czasopism, głównie śląskich, z tego okresu, a także na publikowanych wspomnieniach kolegi z wrocławskiej uczelni, Heinricha Lauterbacha, które zawierają również cytaty z zaginionego rękopisu wspomnień samego Leistikowa.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR ŁUKASZEWICZ  
(Wrocław)

„FARBENMEISTER MIT STARKER ARCHITEKTONISCHER BEGABUNG”.  
VON DEN BRESLAUER JAHREN VON HANS LEISTIKOW

Zusammenfassung

Hans Leistikow (1892-1962), auch unter dem Pseudonym Hans Hal bekannt, kam 1902 aus seiner Heimatstadt Elbing/ Elbląg nach Breslau. Hier studierte er in den Jahren 1907-1914 an der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule. Am meisten wurde er vom Direktor der Schule Hans Poelzig geprägt. Nach der Phase der Faszination für die Kunst des Fernostens nahm er die avantgardistische künstlerische Problematik auf, indem er anfänglich an den Expressionismus anknüpfte. Über Kompositionen, die unter dem Einfluss des Kubismus standen, ging er dann, im Jahr 1922, als erster Künstler in Breslau zum geometrischen Abstraktionismus über, manchmal mit figuralen Reminiszenzen. Häufig griff er zu animalischen oder mit der Seeschiffahrt verbundenen Motiven, die er stark umgestaltete. Er betrieb die Malerei, auch in monumentaler Form, mit der Architektur verbunden, indem er mit den hervorragenden Breslauer Architekten zusammenarbeitete: Max Berg (u.a. Arbeiten an der Jahrhundertausstellung im Jahr 1913, Gemälde und Glasfenster in der Kapelle am Oswitzer Friedhof, 1921), Adolf Rading (u.a. Inneneinrichtung der Mohrenapotheke in Breslau, 1924/25) und Ernst May (Projekte der Farbgebung

von Wohnsiedlungen in Schlesien). Er war auch ein talentierter Grafiker und spezialisierte sich auf verschiedene Formen der angewandten Grafik (Illustrationen, Umschläge, Gelegenheits- und Werbedrucke, Plakate). Um 1925 näherte er sich der sog. neuen Typographie. Er wirkte als Bühnenbildner und Gestalter von Schaufenstern. Ab und zu entwarf er Gebrauchsgegenstände. Ende 1925 zog er zusammen mit dem Architekten May nach Frankfurt am Main um, wo er zum Stadtgrafiker wurde. Nach dem 2. Weltkrieg lehrte er an der Staatlichen Werkakademie in Kassel und gehörte zu den Mitbegründern der sog. Kasseler Schule.

Der Breslauer Zeitraum im künstlerischen Schaffen von Leistikow wird relativ wenig untersucht. Der Versuch, ihn zu besprechen, basiert auf dem fragmentarisch erhaltenen Oeuvre des Künstlers, den aus hauptsächlich schlesischen Zeitungen und Zeitschriften aus jener Zeit geschöpften Informationen sowie auf den veröffentlichten Erinnerungen seines Kollegen aus der Breslauer Hochschule Heinrich Lauterbach, die auch Zitate aus dem verlorengegangenen Manuskript der Erinnerungen von Leistikow selbst enthalten.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR ŁUKASZEWICZ  
(Wrocław)

‘MASTER OF COLOR WITH A GREAT TALENT FOR ARCHITECTURE.’  
ON THE WROCLAW YEARS OF HANS LESTIKOW

Summary

Hans Lestikow (1892-1962) alias Hans Hal arrived in Wrocław (fmr. Breslau) from his native Elbląg (fmr. Elbing) in 1902. In 1904-1914 he attended the local Academy of Art and Design (Kunst- und Gewerbeschule Breslau) whose director Hans Poelzig exerted a formative influence upon his artistic development. After a period of fascination with the art of the Far East, Lestikow's interest turned towards the avant-garde, initially inspired by Expressionism, then by Cubism and, from 1922, by Geometrical Abstraction, of which he was a pioneer in Wrocław, with some figural reminiscences as he often referred to animal and sea-going motifs which he processed and transformed. He pursued painting and collaborated on a number of monumental projects with distinguished Wrocław architects: with Max Berg on the Centennial Exhibition in 1913 and the funeral chapel in Osobowice Cemetery in 1921 (murals and stained glass windows), with Adolf Rading

(interior of the ‘Under the Negro’ Pharmacy, 1924/1925) and Ernst May (color design of housing estates in Silesia). Lestikow was also a talented printmaker and graphic designer (illustrations, covers, advertising brochures, posters) from ca. 1925 experimenting with the so-called new typography. In late 1925, he followed Ernst May to Frankfurt/Mein where he was appointed city graphic artist. After World War II, he taught as the Staatliche Werkakademie in Kassel and was a co-founder of the Kassel School.

The Wrocław period of Lestikow's career has been so far relatively little researched. The present attempt to present it has been based on the artist's fragmentarily preserved oeuvre, information appearing in Silesian newspapers and magazines, on the published memoirs of Lestikow's friend and colleague in Wrocław Heinrich Lauterbach and excerpts from the lost manuscript of Lestikow's memoirs.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



PIOTR ŁUKASZEWICZ  
(Wrocław)

« UN MAÎTRE DE LA COULEUR D'UN GRAND TALENT ARTISTIQUE ».  
À PROPOS DES ANNÉES BRESLAVIENNES DE HANS LEISTIKOW

Résumé

Hans Leistikow (1892-1962), connu aussi sous le pseudonyme de Hans Hal, vint à Wrocław (alors Breslau) de son Elbląg (Elbing) natale en 1902. C'est ici, dans les années 1907-1914, qu'il étudia à l'École de l'art et de l'industrie artistique. La personnalité du directeur de cet établissement exerça sur lui la plus grande influence. Après une période de fascination par l'art de l'Extrême Orient, il aborda la problématique de l'avant-garde artistique, en se rattachant au début à l'expressionnisme. Par la suite, avec des compositions influencées du cubisme, il passa, comme pionnier à Wrocław, à l'abstractionnisme géométrique, caractérisé parfois par des reminiscences figuratives. Il utilisait souvent des motifs animalistes ou liés à la navigation maritime, qu'il transformait considérablement.

Leistikow s'occupait de la peinture, également sous forme monumentale, liée à l'architecture, et collaborait avec des architectes breslaviens célèbres, tels que : Max Berg (p.ex., les travaux pour l'Exposition du Centenaire en 1913 ; les peintures et vitraux dans la chapelle du cimetière d'Osobowice, 1921), Adolf Rading (p.ex., le décors de la pharmacie « Au Nègre » à Wrocław, 1924/1925) et Ernst May (les projets de

coloris pour des unités d'habitation en Silésie). Il était aussi un dessinateur de talent, se spécialisant en diverses formes d'art graphique (illustrations, couvertures de livres, imprimés de circonstances et publicitaires, affiches) et s'approchant, en 1925 environ, de la soi-disant nouvelle typographie. Il se produisait aussi comme scénographe et décorateur de vitrines. Occasionnellement, il faisait des projets d'objets usuels. À la fin de 1925, avec l'architecte Ernst May, il se transféra à Francfort-sur-le-Main, où il devint dessinateur municipal. Après la Seconde Guerre mondiale, il donnait des cours à la Staatliche Werkakademie de Kassel et fut l'un des fondateurs de la soi-disant École de Kassel.

La période breslavienne de l'activité artistique de Leistikow a été relativement peu examinée. Dans la présente tentative de la retracer, on s'est appuyé sur des fragments conservés de son œuvre, sur des informations provenant de journaux et périodiques de l'époque, particulièrement silésiens, ainsi que sur les mémoires de Heinrich Lauterbach, son collègue de l'école de Wrocław, dans lesquels on trouve des citations tirées du manuscrit disparu des souvenirs de Leistikow lui-même.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA ILKOSZ

(Wrocław)

RZECZYWISTOŚĆ WYOBRAZEŃ W SZTUCE  
LEONA CHWISTKA I ARTYSTÓW GRUPY KRAKOWSKIEJ

Streszczenie

Historia Grupy Krakowskiej, zamykająca się w latach 1932-1937, ograniczona jest w niniejszym artykule do relacji łączących wychowanków Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z malarzem i filozofem Leonem Chwistkiem. Okazały się one dla obu stron wzajemnie inspirujące. Jako współtwórca awangardowej grupy Formistów w latach 1917-1922 dostrzegł Chwistek w twórczości młodych artystów kontynuację reformatorskich idei formizmu. Rok później został patronem zawiązanego stowarzyszenia Grupa Krakowska, skupiającego oprócz trzech malarzy (S. Osostowicz, L. Lewicki, F. Jaźwiecki) również ich sprzymierzeńców (S. Blonder, B. Grünberg, M. Jarema, J. Stern, H. Wiciński, E. Wanick, B. Stawiński, A. Winnicki).

Efektom trwającej ponad pięć lat współpracy filozofa z członkami grupy było zbliżenie wizji artystycznych i ideologicznych. Od czasu gdy Chwistek odkrył nową estetykę prac krakowskich studentów, śledził rozwój ich twórczości i niejako równolegle precyzował swe koncepcje twórcze. Ukształtował wtedy pojęcie sztuki wyobrazeniowej, w której zdaniem filozofa zasadniczą rolę miał odgrywać element kreatywny. Chwistek dostrzegał go w „czystej” postaci w sztuce dzieci, umysłowo chorych

i sztuce prymitywnej. Odnalazł go również w wolnej od kanonów akademickich twórczości młodych artystów krakowskiej uczelni. Sztuka Grupy Krakowskiej odzwierciedlała złożoną sytuację lat trzydziestych, zarówno w sferze artystycznej, jak i politycznej. Artyści nie stworzyli własnego programu, lecz adaptując różne nurty sztuki nowoczesnej, byli zwolennikami pluralizmu artystycznego. Ich twórczość obejmowała zarówno sztukę abstrakcyjną, jak i figuratywną. Chwistka szczególnie zainteresowały m.in.: reprezentowana przez wielu jej członków tendencja do podejmowania motywów folkloru galicyjskiego i wątków z życia codziennego prowincji, wykorzystywanie takich środków artystycznych, jak metafora i ekspresja, oraz prymitywizowanie form. Do porozumienia mentora grupy i jej członków dochodziło także na płaszczyźnie ideologicznej. Wielu członków Grupy Krakowskiej zaangażowało się w ruch lewicy politycznej. W połowie trzeciej dekady XX w. również Chwistek skierował swe sympatie ku idei marksizmu, co w twórczości plastycznej przekładało się na akcentowanie aspektów społecznych i kierowało uwagę malarza na aktualny w sztuce późnych lat trzydziestych powrót do tematu i wątek tzw. neohumanizmu.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA ILKOSZ

(Wrocław)

DIE WIRKLICHKEIT DER VORSTELLUNGEN  
IN DER KUNST VON LEON CHWISTEK  
UND DEN KÜNSTLERN DER KRAKAUER GRUPPE

Zusammenfassung

Die Geschichte der Krakauer Gruppe, die sich in den Jahren 1932-1937 abspielte, beschränkt sich im vorliegenden Artikel auf die Beziehungen zwischen den Absolventen der Akademie der Bildenden Künste in Krakau und dem Maler und Philosophen Leon Chwistek. Sie erwiesen sich als inspirierend für beide Seiten. Chwistek, als Mitbegründer der avantgardistischen Gruppe der Formisten in den Jahren 1917-1922, betrachtete die Werke der jungen Künstler als Fortsetzung der reformatorischen Ideen des Formismus. Ein Jahr später wurde er zum Ziehvater der neugegründeten Krakauer Gruppe, der Vereinigung, zu deren Mitgliedern neben drei Malern (S. Osostowicz, L. Lewicki, F. Jaźwiecki) auch ihre Verbündete (S. Blonder, B. Grünberg, M. Jarema, J. Stern, H. Wiciński, E. Wanick, B. Stawiński, A. Winnicki) zählten.

In der Folge der über fünf Jahre dauernden Zusammenarbeit des Philosophen mit den Gruppenmitgliedern kam es zur Annäherung ihrer künstlerischen und ideologischen Visionen. Seitdem Chwistek die neue Ästhetik von Arbeiten der Krakauer Studenten entdeckte, verfolgte er die Entwicklung ihrer künstlerischen Karrieren und präziserte gewissermaßen parallel seine Kunstkonzeptionen. Er schuf damals den Begriff der Vorstellungskunst, in der das kreative Element seiner Meinung nach die Hauptrolle spielen sollte. Chwistek sah es in „reiner“ Form in der Kunst von Kindern, Geisteskranken und

in der primitiven Kunst. Er fand es auch in den von den akademischen Regeln freien Werken der jungen Künstler der Krakauer Akademie. Die Kunst der Krakauer Gruppe spiegelte die komplizierte Situation der dreißiger Jahre sowohl im künstlerischen als auch im politischen Bereich wider. Die Künstler schufen kein eigenes Programm, sondern waren die Anhänger des künstlerischen Pluralismus, indem sie verschiedene Strömungen der modernen Kunst adaptierten. Ihr Schaffen umfasste sowohl die abstrakte als auch die figurative Kunst. Chwistek interessierte sich vor allem u.a. für die bei vielen Mitgliedern der Gruppe bestehende Tendenz zum Aufgreifen von Motiven der galizischen Folklore und Themen aus dem Alltagsleben der Provinz, die Verwendung solcher künstlerischen Mittel wie Metapher und Expression sowie die Primitivisierung der Formen. Zur Verständigung des Mentors der Gruppe und ihrer Mitglieder kam es auch auf der ideologischen Ebene. Viele von ihnen engagierten sich in der Bewegung der politischen Linken. In der Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jh. empfand auch Chwistek die Sympathie für die Idee des Marxismus, was sich im künstlerischen Schaffen auf die Akzentuierung der sozialen Aspekte übertrug und die Aufmerksamkeit des Malers auf die in der Kunst der späten dreißiger Jahre aktuelle Rückkehr zum Thema und das Motiv des sog. Neohumanismus richtete.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA ILKOSZ

(Wrocław)

REALITY OF REPRESENTATION IN THE ART OF LEON CHWISTEK  
AND MEMBERS OF THE KRAKÓW GROUP

Summary

In the present article, the history of the Kraków Group (1932-1937) is interpreted from the perspective of the mutually inspiring relations between its members, the alumni of the Academy of Fine Arts in Kraków, and the painter and philosopher Leon Chwistek. As a co-founder of the avant-garde group of the Formists in 1917-1922, Chwistek saw in the young artists' approach a continuation of the Formists' reformatory ideas. In 1933, he became a mentor of the Kraków Group established in the previous year by three painters: S. Osostowicz, L. Lewicki, F. Jaźwiecki, and their supporters (S. Blonder, B. Grünberg, M. Jarema, J. Stern, H. Wiciński, E. Wanick, B. Stawiński, A. Winnicki).

Their collaboration lasted five years and resulted in the considerable convergence of artistic vision and ideological approach. From the moment he had discovered the new aesthetic informing the young artists' approach, Chwistek followed their artistic development and simultaneously refined his own aesthetic conceptions. It is then when he developed the conception of ideational art as defined by the creative element. He saw it in its 'pure' form in the

art of children and the mentally ill and in primitive art. He discovered a sympathetic approach informing the works of the young members of the Kraków Group as they had rejected the canons of academic art. The output of the Kraków Group reflected the complex artistic and political reality of the 1930s. The group's members did not develop any specific program but opted for pluralism and embraced various trends and tendencies of modern art, abstract as well as figurative. Chwistek was particularly attracted by their interest in the folkloric tradition of Poland's eastern borderland and provincial daily life, their use of expression and metaphor, and a certain primitivism informing their treatment of form. Likewise, the group's mentor and its members, many of whom joined the leftist movement, found their ideological views increasingly converging as by the mid 1930s Chwistek's political sympathies also turned towards the Marxist ideas. In the later 1930s, this would be reflected in his art and manifested in the growing emphasis on social concerns as well as his return to a representational idiom and the theme of the so-called Neo-Humanism.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA ILKOSZ

(Wrocław)

LA RÉALITÉ DE REPRÉSENTATIONS IMAGINAIRES  
DANS L'ART DE LEON CHWISTEK  
ET DES ARTISTES DU GROUPE DE CRACOVIE

Résumé

Dans le présent article, l'histoire du Groupe de Cracovie, comprise entre les années 1932 et 1937, est limitée à la description des relations unissant d'anciens étudiants de l'Académie des beaux-arts de Cracovie avec le peintre et philosophe Leon Chwistek. Ces relations s'avèrent fructueuses pour les deux parties. En tant que co-créateur du groupe d'avant-garde des Formistes, actifs pendant la période de 1917 à 1922, Chwistek apercevait la continuité des idées réformatrices du formisme dans la création de jeunes artistes du début des années 30. En 1933, il devint le patron d'une association nommée « Groupe de Cracovie », qui réunissait alors, hormis trois peintres (S. Osostowicz, L. Lewicki, F. Jaźwiecki), aussi les partisans de ces derniers (S. Blonder, B. Grünberg, M. Jarema, J. Stern, H. Wiciński, E. Waniek, B. Stawiński, A. Winnicki).

Une collaboration de cinq ans entre le philosophe et les membres du groupe favorisa un rapprochement de visions artistiques et idéologiques. Depuis que Chwistek eut découvert une esthétique nouvelle de travaux d'étudiants cracoviens, il suivait le développement de leur création et, en quelque sorte en parallèle, précisait ses conceptions créatrices. C'est alors qu'il établit la notion de l'art imaginaire, dans lequel, d'après le philosophe, le rôle principal devait être joué par l'élément créatif. Chwistek l'apercevait

sous sa forme « pure » dans l'art des enfants, celui des malades mentaux et dans l'art primitif. Il le retrouvait aussi chez les jeunes artistes de l'école cracovienne, dont la création était libérée des canons académiques. L'art du Groupe de Cracovie reflétait une situation complexe des années 30 sur le plan aussi bien artistique que politique.

Les artistes du groupe ne créèrent pas leur propre programme, mais ils optaient pour un pluralisme artistique. Leur création comprenait aussi bien l'art abstrait que figuratif. Chwistek était intéressé particulièrement, entre autres, par la tendance, caractéristique de plusieurs membres du groupe, à utiliser les motifs de folklore galicien et les sujets de vie quotidienne de province, et par l'usage de tels moyens artistiques que la métaphore et l'expression, ainsi que par la primitivisation des formes. L'entente entre le mentor du groupe et ses membres se produisait également sur le plan idéologique. Beaucoup d'adhérents du Groupe de Cracovie rejoignirent le mouvement politique de gauche. Au milieu des années 30 du XX<sup>e</sup> siècle, Chwistek, lui aussi, penchait vers le marxisme, ce qui se traduisait dans son œuvre plastique par la mise en relief d'aspects sociaux et attirait l'attention du peintre sur le retour de l'idée et du thème de neo-humanisme, actuel dans l'art des années 30 du XX<sup>e</sup> siècle.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA  
(Wrocław)  
JOANNA REGINA KOWALSKA  
(Kraków)

BARDZO POLSKI LEN?  
UBIORY LNIANE Z OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO  
W ZBIORACH MUZEÓW NARODOWYCH I ETNOGRAFICZNYCH  
WE WROCŁAWIU I W KRAKOWIE  
Streszczenie

Artykuł poświęcony jest „lnianej modzie” w Polsce w okresie międzywojennym na podstawie reprezentujących modę miejską ubiorów zachowanych w kolekcjach Muzeów Narodowych i Etnograficznych we Wrocławiu i Krakowie. Zjawisko to analizowane jest na gruncie współczesnej teorii mody w kontekście pytań o charakterze historyczno-społecznym o styl ubioru polskiej inteligencji jako warstwy kulturotwórczej w okresie międzywojennym, z odniesieniami do historii sztuki, wzornictwa i mody. „Lnianą modę” promowano w Polsce międzywojennej jako zarazem rodzimą i nowoczesną. Zachowane w zbiorach muzealnych autentyczne ubiory z tego okresu dowodzą jej podchwycenia przez polską inteligencję, zwłaszcza w latach trzydziestych, w środowiskach dość zróżnicowanych – wielkomiejskich, małomiasteczkowych, ziemiańskich, artystycznych. W latach trzydziestych przebiegły trzy fazy procesu mody na len: jej powstanie, wprowadzenie, przyjęcie jej przez znaczące jednostki i coraz wyraźniejsza obecność w kontekście społecznym. Proces ten został przerwany przez wybuch II wojny światowej. Moda na ubiory lniane była sportowa i letnia, stosowna w okolicznościach rekreacyjnych i rustykalnych, zasadniczo nieformalna. To nie umniejsza jej znaczenia: z jednej strony ta sfera życia stawała się udziałem rosnącej grupy odbiorców, z drugiej zaś wielokrotnie w historii mody takie nieformalne, niejako marginalne obszary mody dawały początek istotnym innowacjom.

Zachowane ubiory są materialnym świadectwem oddziaływania wielorakich czynników, na różnych poziomach trwania, a także złożonych związków mody odzieżowej z trendami społecznymi (rozpowszechnienie aktywnego wypoczynku i sportów rekreacyjnych, także

kobięcych, demokratyzacja mody), wpływu motywacji ideowych (idea narodowa, wspieranie krajowej gospodarki) i estetycznych (nowoczesne podejście do projektowania, reinterpretacja rodzimej tradycji folklorystycznej). Dzięki wyjątkowej synergii tych czynników „lniana moda” stała się chyba najbardziej udaną próbą wypromowania w ubiorze stylu nowoczesnego i funkcjonalnego, a jednocześnie niosącego pewne „rodzime” konotacje.

Oprócz tych naukowych względów uzasadniających podjęcie tematu istnieją także szczególne powody, dla których numer „Roczników Sztuki Śląskiej” dedykowany Panu Mariuszowi Hermansdorferowi, wieloletniemu dyrektorowi Muzeum Narodowego we Wrocławiu, wydaje się stosownym forum dla przedłożenia artykułu poświęconego tej tematyce. W okresie Jego dyktury i przy Jego wsparciu Dział Tkanin i Ubiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu przygotował z własnych zbiorów wiele wystaw poświęconych historii mody, które odegrały znaczącą rolę w promowaniu tej dziedziny muzealnictwa w Polsce. Współpracowaliśmy także z innymi muzeami, zwłaszcza Muzeami Narodowymi w Krakowie i w Warszawie, przy przekrojowych wystawach kostiumologicznych przygotowywanych przez te instytucje. Jako dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Mariusz Hermansdorfer inspirował łączenie naukowego opracowania zbiorów muzealnych z nowoczesnym, multidyscyplinarnym podejściem do historii ubioru. Dzięki Jego osobistemu zainteresowaniu i wspieraniu zbiory Działu Tkanin i Ubiorów wzbogaciły się o interesujące ubiory i akcesoria z okresu międzywojennego, należące niegdyś do rodziny i przekazane w formie darów. Wśród nich zaś znalazły się ubiory lniane!

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA  
(Wrocław)  
JOANNA REGINA KOWALSKA  
(Kraków)

EIN SEHR POLNISCHER LEINEN? LEINKLEIDUNGEN  
AUS DER ZWISCHENKRIEGSZEIT IN DEN SAMMLUNGEN  
DER NATIONALMUSEEN UND DEN ETHNOGRAPHISCHEN MUSEEN  
IN WROCLAW UND KRAKÓW  
Zusammenfassung

Der Artikel beschäftigt sich mit der „Leinenmode“ in Polen in der Zwischenkriegszeit und bezieht sich auf die Kleidungen, die die städtische Mode repräsentieren und sich in den Sammlungen der Nationalmuseen und den Ethnographischen Museen in Breslau und Krakau erhalten haben. Diese Erscheinung wird auf Grund der zeitgenössischen Theorie der Mode im Kontext der historisch-sozialen Fragen über den Kleidungsstil der polnischen Intelligenz als einer kulturbildenden Schicht in der Zwischenkriegszeit unter Verweis auf Kunstgeschichte, Design und Mode analysiert. Die „Leinenmode“ wurde in Zwischenkriegspolen zugleich als einheimisch und modern gefördert. Die in den Museumssammlungen erhaltenen authentischen Kleider aus diesem Zeitraum liefern den Beweis dafür, dass diese Mode von der polnischen Intelligenz, insbesondere in den dreißiger Jahren, in den ziemlich unterschiedlichen Milieus (Großstädte, Kleinstädte, Gutsbesitzer, Künstler), aufgegriffen wurde. In den dreißiger Jahren lassen sich drei Phasen des Modeprozesses unterscheiden: Entstehung der Leinenmode, ihre Einführung, ihre Akzeptanz durch bedeutende Persönlichkeiten und ihr immer deutlicheres Vorhandensein im gesellschaftlichen Kontext. Der Prozess wurde durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unterbrochen. Die Mode für leinene Kleidung war Sport- und Sommermode, den rustikalen und Freizeitemständen angemessen, grundsätzlich nicht formal. Dies verringert ihre Bedeutung nicht: Einerseits nahm eine wachsende Gruppe der Empfänger an diesem Lebensbereich teil, andererseits gaben solche nicht formale, in gewissem Sinne marginale Modegebiete mehrmals in der Modegeschichte zu wesentlichen Innovationen Ansporn.

Die erhaltenen Kleidungsstücke sind ein materielles Zeugnis der Auswirkung von unterschiedlichen Faktoren auf verschiedenen Dauerebenen sowie der komplizierten Zusammenhänge der Kleidungsmode und der gesellschaftlichen Trends (Popularisierung der aktiven Erholung und

sportlichen Freizeitaktivitäten, auch für Frauen, Demokratisierung der Mode), des Einflusses der ideologischen (Nationalidee, Unterstützung der Landeswirtschaft) und ästhetischen (die moderne Auffassung des Designs, Neuinterpretation der einheimischen folkloristischen Tradition) Motivationen. Dank der außergewöhnlichen Synergie dieser Faktoren wurde die „Leinenmode“ zum wohl geeignetsten Versuch der Popularisierung des Kleidungsstils, der modern und funktional war und zugleich einige „einheimische“ Konnotationen weckte.

Außer diesen wissenschaftlichen Gründen, die das Aufgreifen des Themas begründen, gibt es auch besondere Umstände, weswegen diese Ausgabe der „Jahrbücher der schlesischen Kunst“ Herrn Mariusz Hermansdorfer, dem langjährigen Direktor des Nationalmuseums in Wrocław, ein angemessenes Forum für einen dieser Thematik gewidmeten Artikel zu sein scheint. Während seiner Amtszeit und mit seiner Unterstützung bereitete die Abteilung Stoffe und Kleidungen des Nationalmuseums Breslau viele der Modegeschichte gewidmete Ausstellungen vor, die in der Popularisierung dieses Bereiches der Museumskunde in Polen eine bedeutende Rolle spielten. Wir arbeiteten auch mit anderen Museen, insbesondere mit dem Nationalmuseum Warschau und dem Nationalmuseum Krakau, an Übersichtsausstellungen, deren Thema die Kostümkunde war. Als Direktor des Nationalmuseums Breslau regte Mariusz Hermansdorfer zum Verbinden der wissenschaftlichen Bearbeitung der Museumssammlungen und der modernen, multidisziplinären Betrachtung der Kleidungs geschichte an. Dank seines persönlichen Interesses und seiner Großzügigkeit bereicherten sich die Sammlungen der Abteilung Stoffe und Kleidungen um interessante Kleidungsstücke und Accessoires aus der Zwischenkriegszeit, die einst zu seiner Familie gehörten und als Schenkungen übergeben wurden. Unter ihnen befanden sich auch leinene Kleidungen!

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA  
(Wrocław)  
JOANNA REGINA KOWALSKA  
(Kraków)

THE VERY POLISH LINEN? LINEN FASHIONS  
FROM THE INTERWAR PERIOD (1918-1939)  
IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL  
AND ETHNOGRAPHIC MUSEUMS  
IN WROCLAW AND KRAKÓW

Summary

The article is concerned with the 'linen fashion' in Poland during the interwar period (1918-1939) as reflected in the linen items of dress representing urban rather than folkloric fashion in the collections of the National and Ethnographic Museums in Wrocław and Kraków. The 'linen fashion' phenomenon is analyzed on the grounds of modern fashion theory also referencing history of art, design and fashion and questions of historical-social nature are asked concerning the style of dress of the Polish intelligentsia as the culture-making class during the interwar period. The authentic dress items surviving in the collections of the respective museums confirm the adoption of the 'linen fashion' in the dress of the Polish intelligentsia during the studied period, particularly in the 1930s, across quite diverse backgrounds – from large cities to small towns to manors of landed gentry, from the bohemian circles to upper and middle class women. In the 1930s, three stages of the fashion process took place with regard to the 'linen fashion': its introduction, adoption by fashion leaders and increasing acceptance and presence in social context, before it was abruptly interrupted by the outbreak of World War II. The fashion for linen clothes was informal, sporty and designed for holidays, recreational pastimes and country wear. This does not diminish its significance since on the one hand this sphere of life was becoming accessible to a growing group of consumers and on the other many times in the history of fashion such informal, peripheral areas produced important innovations.

The original items of clothing preserved in the collections of the National and Ethnographic Museums in Wrocław and Kraków reflect the influence of many factors working in all three time scales: the long term, the conjectural, and that of

events, revealing on the corresponding levels of duration the complex intertwining of fashion and social trends (growing popularity of active recreation and recreational sports, also among women, democratization of fashion), ideological motivations (national idea, supporting the national economy and local producers), and aesthetic tendencies (modern approach to design, re-interpretation of the vernacular folkloric tradition). Thanks to a unique synergy of these factors, the 'linen fashion' became a successful – probably the most successful to date – attempt to promote a modern and functional fashion which would simultaneously carry uniquely 'Polish' connotations.

In addition to these scholarly concerns which justify addressing this subject, there are also particular reasons for doing so in the issue of *Roczniki Sztuki Śląskiej* dedicated to Mariusz Hermansdorfer, the long-time and recently retired director of the National Museum in Wrocław. Under his directorship and with his support, the Department of Textiles and Clothing of the National Museum in Wrocław presented a number of exhibitions devoted to fashion history which became seminal in promoting this field of museum interest and activity in Poland. We also collaborated with other museums, in particular the National Museums in Kraków and Warsaw, on important topical exhibitions. As director of the National Museum in Wrocław, Mariusz Hermansdorfer inspired scholarly publications featuring the Museum's topical collections interpreted from a modern, multidisciplinary perspective. Thanks to his personal involvement and generosity, the collection of the Department of Textiles and Clothing has been enriched with interesting clothes and accessories from the interwar period that had once belonged to his family members. Among them are linen clothes as well!

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



MAŁGORZATA MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA  
(Wrocław)  
JOANNA REGINA KOWALSKA  
(Kraków)

UN LIN TRÈS POLONAI? DES HABITS EN LIN D'ENTRE-DEUX-GUERRES  
DANS LES COLLECTIONS DES MUSÉES NATIONAUX  
ET MUSÉES ÉTHNOGRAPHIQUES DE WROCLAW ET DE CRACOVIE  
Résumé

L'article est consacré à la « mode de lin » dans la Pologne d'entre-deux-guerres d'après des vêtements de mode urbaine masculine conservés dans les collections des musées nationaux et ethnographiques de Wrocław et Cracovie. Ce phénomène est analysé en fonction de la théorie contemporaine de la mode, dans le contexte des questions de caractère historico-social sur le style d'habillement de l'intelligentsia polonaise en tant qu'une couche sociale créatrice de culture pendant la période d'entre-deux-guerres, avec des références à l'histoire de l'art, le design et la mode.

La « mode de lin » était prônée dans la Pologne d'entre-deux-guerres comme à la fois indigène et moderne. Les vêtements authentiques de cette période conservés dans les collections muséales prouvent que cette mode était suivie par l'intelligentsia polonaise, surtout dans les années 30, dans les milieux très diversifiés : urbains, villageois, de noblesse terrienne, artistiques. Dans les années 30, le développement de la mode de lin se déroulait en trois phases : celle de sa création, celle de son acceptation par des personnalités importantes, et enfin celle de sa présence de plus en plus manifeste dans le contexte social. Ce processus fut interrompu par l'éclat de la Seconde Guerre mondiale. La mode de vêtements en lin était sportive et estivale, assortie à l'ambiance récréative et rustique, en principe informelle. Cela ne diminue point son importance : d'un côté cette sphère de vie devenait partagée par un nombre croissant d'utilisateurs, et d'un autre côté, comme souvent dans l'histoire de la mode, de tels secteurs informels, voire marginaux, étaient à l'origine d'innovations importantes.

Les vêtements conservés représentent un témoignage matériel de l'influence de facteurs divers, à différents niveaux de durée, ainsi que de relations complexes entre la mode vestimentaire et les tendances sociales (propagation du loisir actif et des sports récréatifs, y compris féminins,

démocratisation de la mode), de l'influence de motivations idéologiques (idée nationale, soutien de l'économie du pays) et esthétiques (approche moderne envers le design, réinterprétation de la tradition folklorique locale). Grâce à une synergie exceptionnelle des facteurs mentionnés ci-dessus, la « mode de lin » est devenue probablement la tentative la plus réussie dans le domaine de promotion d'un style vestimentaire moderne et fonctionnel, et portant en même temps certaines connotations « indigènes ».

En dehors des raisons scientifiques justifiant le traitement de ce sujet, il existe aussi des motifs particuliers pour que cet article soit publié dans le présent volume de *Roczniki Sztuki Śląskiej* qui est dédié à Monsieur Mariusz Hermansdorfer, directeur de longues années du Musée national de Wrocław. C'est pendant son directorat et grâce à son soutien que la Division des tissus et vêtements du Musée national de Wrocław a pu organiser, à partir de ses propres collections, plusieurs expositions consacrées à l'histoire de la mode, qui ont joué un rôle important dans la promotion de ce domaine muséologique en Pologne.

Nous avons collaboré également avec d'autres musées, surtout avec le Musée national de Cracovie et le Musée national de Varsovie, au cours des préparations d'expositions thématiques qu'ils organisaient. En tant que directeur du Musée national de Wrocław, Mariusz Hermansdorfer nous inspirait d'associer le traitement scientifique des collections muséales avec une approche pluridisciplinaire moderne envers l'histoire du vêtement. Grâce à son intérêt personnel et sa bienveillance, les collections de la Division des tissus et vêtements se sont enrichies de vêtements intéressants et d'accessoires provenant de l'entre-deux-guerres, qui avaient appartenu à sa famille et qu'il a offerts en dons. Parmi eux étaient aussi des vêtements en lin !

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ADAM SOBOTA

(Wrocław)

ODZYSKANA NOWOCZESNOŚĆ W FOTOGRAFII POLSKIEJ  
DRUGIEJ POŁOWY LAT PIĘCDZIESIĄTYCH XX W.

Streszczenie

Zaprowadzony w Polsce po 1945 r. dyktat komunistycznej ideologii sparaliżował życie kulturalne, ale w połowie lat pięćdziesiątych polityczna „odwilż” sprawiła, że sztuka nowoczesna znalazła dla siebie możliwości rozwoju poza oficjalnym nurtem realizmu socjalistycznego. Był to też okres, gdy coraz ważniejszą rolę w polskiej sztuce zaczęły odgrywać fotomedia. Na tym tle dyskutowano zagadnienia realizmu i nowoczesności, co znajdowało wszechstronne odzwierciedlenie zarówno w neoawangardowych eksperymentach, jak i w fotografii dokumentalnej i prasowej. Związki fotografii z plastyką sprzyjały rozsadzaniu tradycyjnych kategorii i podziałów w sztuce. Pokazywali to zarówno twórcy fotomontaży (Aleksander Krzywobłocki, Mieczysław Berman, Teresa Rudowicz), autorzy filmów animowanych wykorzystujących elementy fotografii (Walerian Borowczyk, Jan Lenica), jak i artyści multimedialni łączący fotomedia z malarstwem, grafiką i rzeźbą (Zbigniew Dłubak, Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, Andrzej Strumiłło, Wojciech Zamecznik). Ważną rolę odgrywały grupy twórcze zawiązywane wokół specyficznych

programów artystycznych. Wybitne znaczenie miała współpraca Zdzisława Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa w latach 1957-1961. Ich wystawa z 1959 r. nazwana „Antyfotografią” była jednym z najważniejszych wydarzeń w sztuce tego okresu. Wszechstronne eksperymenty z estetyką fotografii podejmowały też grupy: Podwórko (Wrocław, 1957-1959), Przedszkole (Warszawa, 1957-1959) czy Domino (Kraków, od 1957 r.). Ponadto wyróżniały się kreatywnością takie indywidualności, jak Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska i Stefan Wojnecki. Z nielicznymi wyjątkami wymienieni wyżej twórcy debiutowali w połowie lat pięćdziesiątych, a w następnych dekadach stanowili trzon polskiej nowoczesnej fotografii, która stale rozbudowywała swój potencjał.

Mimo dokuczliwości cenzury wysoki poziom osiągnęła fotografia prasowa, dzięki pismom: „Świat”, „Polska”, „Stolica” czy „Zwierciadło”, w których publikowali tacy wybitni fotografowie jak: Władysław Sławny, Wiesław Prażuch, Tadeusz Rolke, Piotr Barącz i Irena Jarosińska.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ADAM SOBOTA

(Wrocław)

DIE WIEDERGEWONNENE GEGENWART  
IN DER POLNISCHEN FOTOGRAFIE  
DER ZWEITEN HÄLFTE DER FÜNFZIGER JAHRE DES 20. JH.  
Zusammenfassung

Das nach 1945 in Polen aufgezwungene Diktat der kommunistischen Ideologie lähmte das kulturelle Leben, aber das politische Tauwetter in der Mitte der fünfziger Jahre brachte die Möglichkeit für die zeitgenössische Kunst mit sich, sich außerhalb der offiziellen Strömung des sozialistischen Realismus zu entwickeln. Dies war die Zeit, in der die Fotomedien eine immer größere Rolle in der polnischen Kunst zu spielen begannen. Vor diesem Hintergrund diskutierte man die Fragen des Realismus und der Modernität, was sowohl in neoavantgardistischen Experimenten als auch in der Dokumentar- und Pressefotografie ihre umfassende Widerspiegelung fand. Die Beziehungen zwischen der Fotografie und den bildenden Künsten trugen dazu bei, dass die traditionellen Kategorien und Unterteilungen der Kunstarten gesprengt wurden. Das zeigten sowohl die Schöpfer von Fotomontagen (Aleksander Krzywobłocki, Mieczysław Berman, Teresa Rudowicz) und Zeichentrickfilmen, die Elemente der Fotografie verwendeten (Walerian Borowczyk, Jan Lenica) als auch die multimedialen Künstler, die Fotomedien mit Malerei, Grafik und Plastik verbanden (Zbigniew Dłubak, Andrzej Pawłowski, Marek Piasiecki, Andrzej Strumiłło, Wojciech Zamecznik). Eine wichtige Rolle spielten kreative

Gruppen, die um spezifische künstlerische Programme gegründet wurden. Von herausragender Bedeutung war die Zusammenarbeit von Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński und Bronisław Schlabs in den Jahren 1957-1961. Ihre Ausstellung von 1959, „Antyfotografia” („Antifotografie”) genannt, galt als eines der wichtigsten Ereignisse in der damaligen Kunst. Umfassende Experimente mit der Ästhetik der Fotografie wurden auch von folgenden Gruppen durchgeführt: Podwórko (Wrocław, 1957-1959), Przedszkole (Warschau, 1957-1959) oder Domino (Krakau, seit 1957). Überdies taten sich Persönlichkeiten wie Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska und Stefan Wojnecki mit ihrer Kreativität hervor. Die oben genannten Schöpfer, mit wenigen Ausnahmen, debütierten in der Mitte der fünfziger Jahre und machten in den nächsten Jahrzehnten den Kern der polnischen modernen Fotografie aus, die stets ihr Potential erweiterte.

Trotz der Unerträglichkeit der Zensur erreichte auch die Pressefotografie ein hohes Niveau dank den Zeitschriften: „Świat”, „Polska”, „Stolica” oder „Zwierciadło”, in denen solche hervorragende Fotografiker wie Władysław Sławny, Wiesław Prażuch, Tadeusz Rolke, Piotr Barącz und Irena Jarosińska ihre Werke veröffentlichten.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ADAM SOBOTA

(Wrocław)

MODERNITY RECLAIMED IN THE POLISH PHOTOGRAPHIC ART  
OF THE LATER 1950S

Summary

After 1945, the dictate of the Communist ideology paralyzed cultural life in Poland but the political 'thaw' of the mid-1950s opened some windows of opportunity for modern art to develop outside of the official doctrine of Socialist Realism. During this period, the photomedia began to play an increasingly important role in Polish art. In this context, discussions concerning realism and modernity were reflected in both neo-avant-garde experiments and documentary as well as press photography. Photography mingled with art which resulted in the blurring of traditional categories and boundaries between art disciplines. This was manifested in works by the artists pursuing photomontage (Aleksander Krzywobłocki, Mieczysław Berman, Teresa Rudowicz), animated film incorporating elements of photography (Walerian Borowczyk, Jan Lenica), and multi-media artists combining photomedia with painting, graphic arts, and sculpture (Zbigniew Dłubak, Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, Andrzej Strumiłło, Wojciech Zamecznik). Art groups gathered around some specific

programmatic manifesto played an important role. Particularly seminal was the collaboration of Zbigniew Beksiński, Jerzy Lewczyński and Bronisław Schlabs in 1957-1961. Their *Antiphotography* exhibition in 1959 was one of the period's most important art events. Multifarious experimentation with the aesthetic of photography also informed the pursuits of several art groups: Podwórko (Wrocław, 1957-1959), Przedszkole (Warsaw, 1957-1959), or Domino (Kraków, from 1957). Among the particularly creative individuals one has to mention Edward Hartwig, Fortunata Obrapalska, and Stefan Wojnecki. With few exceptions, the aforementioned artists debuted in the mid-1950s to become over the following decades masters of modern art of photography in Poland which continued to expand its potential.

Despite obnoxious censorship, press photography flourished thanks to such magazines as *Świat*, *Polska*, *Stolica* and *Zwierciadło*, for which worked talented photographers, among them: Władysław Sławny, Wiesław Prażuch, Tadeusz Rolke, Piotr Barącz, and Irena Jarosińska.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ADAM SOBOTA

(Wrocław)

UNE MODERNITÉE RETROUVÉE DANS LA PHOTOGRAPHIE POLONAISE  
DE LA SECONDE MOITIÉE DES ANNÉES 50 DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

Résumé

Le dictat d'idéologie communiste imposée à la Pologne après 1945 avait paralysé la vie culturelle du pays, mais le « dégel » politique du milieu des années 50 a permis à l'art moderne de trouver des possibilités de développement en dehors du réalisme socialiste en tant que courant officiel. C'était la période pendant laquelle les médias photographiques ont commencé à jouer un rôle de plus en plus important dans l'art polonais. Dans ce contexte, les problèmes de réalisme et de modernité furent discutés, ce qui trouvait son reflet aussi bien dans les expériences néo-avant-gardistes, que dans la photographie documentaire et de presse. Les liens existant entre les arts plastiques et la photographie favorisaient l'abolition de catégories et divisions dans l'art. Cela a été manifesté par des créateurs de photomontages (Aleksander Krzywobłocki, Mieczysław Berman, Teresa Rudowicz) et auteurs de films animés se servant d'extraits de photographies (Walerian Borowczyk, Jan Lenica), ainsi que par des artistes multimédiatiques qui alliaient les médias photographiques avec la peinture, les arts graphiques et la sculpture (Zbigniew Dłubak, Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, Andrzej Strumiłło, Wojciech Zamecznik).

Un rôle éminent fut joué par des groupes de créateurs actifs autour des programmes

artistiques spécifiques. D'une importance considérable était la collaboration entre Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński et Bronisław Schlabsa dans les années 1957-1961. Leur exposition intitulée « Antyfoto-grafia » (Antiphotographie), organisée en 1959, fut l'un des événements artistiques les plus importants de cette époque. Des expérimentations complexes sur l'esthétique de la photographie étaient entreprises par les groupes tels que « Podwórko » (Wrocław, 1957-1959), « Przedszkole » (Varsovie 1957-1959) ou « Domino » (Cra-covie, dès 1957). En outre, des individualités comme Edward Hartwig, Fortunata Obrąpalska et Stefan Wojneck se distinguaient par leur créativité. Les artistes cités ci-dessus, sauf rares exceptions, ont débuté dans le milieu des années 50, et ils constituaient, dans les décades suivantes, le noyau de l'art photographique polonais moderne qui développait constamment son potentiel.

Malgré les obstacles de la censure, la photographie de presse a atteint un niveau élevé grâce à des périodiques telles que *Świat*, *Polska* ou *Zwierciadło*, dans lesquelles publiaient leurs ouvrages des photographes aussi célèbres que Władysław Ślawny, Wiesław Prażuch, Tadeusz Rolke, Piotr Barącz et Irena Jarośnińska.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(Wrocław)

MEBLARSTWO NA DOLNYM ŚLĄSKU

W LATACH 1945-1990

Streszczenie

Po II wojnie światowej Dolny Śląsk był znaczącym regionem w produkcji krajowej mebli. Jednak w wytwórniach mebli tego regionu nie były w pełni wykorzystane umiejętności projektantów miejscowych, zwłaszcza tych wykształconych we wrocławskiej uczelni plastycznej (obecnej ASP). Najwybitniejszym twórcą mebli na Dolnym Śląsku był Władysław Wincze, założyciel i twórca Wydziału Wnętrz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu oraz dyrektor Spółdzielni Plastycznej „Ład”. Obok niego czynni byli: Tadeusz Forowicz, Józef Chierowski, Edward Gańcza. Szczególnie ciekawa jest twórczość tego ostatniego artysty, ponieważ współpracując przez kilkanaście lat ze Spółdzielnią „Cis” we Wrocławiu, stworzył i wdrożył do produkcji ok. 200 mebli różnego typu. Jego sprzęty miały nie tylko nowoczesny charakter, ale także odwoływały się do stylów historycznych meblarstwa. Natomiast Józef Chierowski zaprojektował około 1950 r. najpopularniejszy fotel, produkowany w tysiącach egzemplarzy w kilku fabrykach mebli na terenie kraju, tzw. model „366”.

Początki produkcji przemysłowej mebli na Dolnym Śląsku związane są ze Spółdzielnią Artystyczną „Ład”. Ponadto czynne tam były inne duże fabryki mebli, działające m.in. w Olszynie, Jaworze, Świdnicy, Świebodzicach czy we Wrocławiu. Organizacja produkcji fabrycznej początkowo była scentralizowana, a dostarczaniem projektów do produkcji masowej zajmowały się różne agendy ministerialne, jak Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP) czy Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP). W późniejszym okresie zakłady produkcyjne współpracowały z samodzielnymi artystami lub tworzyły biura projektowe. Ważnym sposobem popularyzacji wzorów i typów mebli od lat czterdziestych do osiemdziesiątych XX w. w Polsce były organizowane z różną częstotliwością wystawy krajowe i regionalne. Ekspozowano na nich prototypy oraz gotowe wyroby z zakresu nie tylko meblarstwa, ale także inne przedmioty służące wystrojowi wnętrz. Tego rodzaju prezentacje miały też miejsce na Dolnym Śląsku.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(Wrocław)

## MÖBELHERSTELLUNG IN NIEDERSCHLESILIEN

IN DEN JAHREN 1945-1990

Zusammenfassung

Niederschlesien war nach dem 2. Weltkrieg eine bedeutende Region für die inländische Produktion von Möbeln. Die Fertigkeiten der lokalen Designer, insbesondere der Absolventen der Hochschule der Bildenden Künste in Wrocław (heute die Akademie der Bildenden Künste), wurden leider durch die Möbelfirmen in dieser Region nicht völlig genutzt. Der hervorragendste Möbel-Designer in Niederschlesien war Władysław Wincze, Ideengeber und Gründer der Fakultät für Innenarchitektur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Wrocław sowie Direktor von Spółdzielnia Artystów „Ład” (*Genossenschaft der bildenden Künstler „Ład”*). Außer ihm waren hier auch andere Künstler tätig: Tadeusz Forowicz, Józef Chierowski, Edward Gańcza. Die Werke des Letzteren verdienen besondere Beachtung, weil er während der mehrere Jahre dauernden Zusammenarbeit mit der Genossenschaft „Cis” in Wrocław etwa zweihundert Möbelstücke verschiedener Art entwarf und in die Produktion einführte. Seine Geräte verfügten nicht nur über einen modernen Charakter, sie knüpften auch an verschiedene Stile in der Geschichte der Möbelherstellung an. Józef Chierowski entwarf dagegen um etwa 1950 den populärsten Sessel, der zu Tausenden von mehreren Möbelfabriken im Land hergestellt wurde, das sog. Modell „366”.

Die Anfänge der Industrieproduktion von Möbeln in Niederschlesien sind mit der Genossenschaft der bildenden Künstler „Ład” verbunden. Auf diesem Gebiet waren auch andere große Möbelfabriken in Betrieb wie z.B. diejenigen in Olszyna/ Mittel Langenöls, Jawor/ Jauer, Świdnica/ Schweidnitz, Świebodzice/ Freiburg in Schlesien oder in Wrocław. Die Organisation der Fabrikproduktion wurde zuerst zentralisiert und verschiedene Geschäftsstellen des Ministeriums wie Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP – *Büro zur Aufsicht über die Ästhetik der Produktion*) oder Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP – *Institut für Industriedesign*) beschäftigten sich mit der Lieferung von Entwürfen für die Massenproduktion. Später arbeiteten Produktionsfirmen mit freien Künstlern zusammen oder gründeten ihre eigenen Designbüros. Als eine wichtige Methode der Popularisierung der Modelle und Arten von Möbeln galten im Zeitraum von den 40. bis zu den 80. Jahren des 20. Jh. in Polen die mit verschiedener Häufigkeit organisierten regionalen und inländischen Ausstellungen. Dort wurden Prototypen und fertige Produkte präsentiert, es waren nicht nur diejenigen aus der Möbelbranche, sondern auch Gegenstände der Inneneinrichtung. Derartige Ausstellungen wurden ebenfalls in Niederschlesien veranstaltet.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(Wrocław)

FURNITURE INDUSTRY IN LOWER SILESIA 1945-1990

Summary

After World War II, Lower Silesia was an important center of furniture industry in Poland but the talents and skills of designers educated at the then State College (today Academy) of Fine Arts in Wrocław were not fully exploited by local factories. The leading furniture designer in Lower Silesia was Władysław Wincze, the founder of the Department of Interior Design at the State College of Fine Arts (PWSSP) and director of the ŁAD design collective. Among other artists pursuing furniture design, one has to mention Tadeusz Forowicz, Józef Chierowski, and in particular Edward Gańcza whose long-time collaboration with the CIS cooperative resulted in some 200 models of furniture he designed being actually produced. He mastered both the modern idiom and references to historic styles. Józef Chierowski notably designed the '366' armchair sometime around 1950. Thousands of copies of this immensely popular model were manufactured by several factories across the country.

The beginnings of Polish furniture industry in Lower Silesia are connected to the ŁAD design collective. There were also large furniture factories operating in Olszyna, Jawor, Świdnica, Świebodzice, and Wrocław. Initially, their production was centrally planned and organized and designs for mass production were supplied by specialized government agencies, like Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji (BNEP; Bureau for Controlling the Aesthetic Quality of Production) or Instytut Wzornictwa Przemysłowego (IWP; Institute of Industrial Design). Later, factories collaborated with free-lancing designers or established their own design studios. From the later 1940s through the 1980s, national and regional interior design exhibitions organized more or less regularly provided an important venue for popularizing new furniture types and designs. They featured prototypes as well as mass produced items, not only of furniture but also other articles and objects for interior design and decoration. Such presentations were also organized in Lower Silesia.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



MAŁGORZATA KORŻEL-KRAŚNA

(Wrocław)

L'INDUSTRIE DU MOBILIER EN BASSE-SILÉSIE  
DANS LES ANNÉES 1945-1990

Résumé

Après la Seconde Guerre mondiale, la Basse-Silésie occupait une place importante dans le domaine de la fabrication de mobilier à l'échelle nationale. Cependant, les usines de mobilier de cette région n'ont pas profité pleinement du savoir-faire des designers locaux, surtout de ceux issus de l'École supérieure des arts plastiques (actuellement Académie des beaux-arts) de Wrocław. Le créateur de mobilier basse-silézien le plus éminent fut Władysław Wincze, fondateur et moniteur de la Faculté d'aménagement à l'École supérieure des arts plastiques de Wrocław, directeur de la Coopérative artistique « Ład » (Ordre). À côté de lui étaient actifs : Tadeusz Forowicz, Józef Chierowski, Edward Gańcza. L'œuvre de ce dernier est particulièrement intéressant, car sa coopération de plusieurs années avec la coopérative « Cis » (If) a abouti à la création et mise en œuvre de la production d'environ 200 différents types de mobilier. Ses projets se caractérisaient non seulement par un aspect moderne, mais ils se référaient aux styles historiques du mobilier. Józef Chierowski, par contre, dessina le fauteuil dit « le model 366 », qui était produit en plus de mille exemplaires dans quelques usines de mobilier sur le territoire national.

Les débuts de la production industrielle de meubles en Basse-Silésie sont liés à la Coopérative artistique « Ład ». Mais, à part cela, d'autres usines mobilières étaient actives dans la région, entre autres celles d'Olszyna, Jawor, Świdnica, Świebodzice ou de Wrocław. L'organisation de production dans les usines était d'abord centralisée, et la fourniture de projets pour la production de masse était assurée par les différentes agences ministérielles, telles que le Bureau de supervision de l'esthétique de production (BNEP) ou l'Institut du design industriel (IWP). Dans la période postérieure, les entreprises de production coopéraient avec des artistes indépendants ou bien elles créaient des bureaux de design. Des expositions nationales et régionales organisées fréquemment étaient un moyen de popularisation important en ce qui concerne les projets de meubles et de leur types à partir des années 40 jusqu'aux années 80 du XX<sup>e</sup> siècle. On y exposait des prototypes et des produits finis qui relevaient non seulement du mobilier, mais aussi de la décoration des intérieurs en générale. Des expositions de ce genre étaient aussi organisées en Basse-Silésie.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA BANAŚ

(Wrocław)

W POSZUKIWANIU DOLNOŚLĄSKICH IKON DIZAJNU

Streszczenie

Historia polskiego wzornictwa minionego wieku jest wciąż obszarem oczekującym na wielostronne, interdyscyplinarne badania naukowe. Autorka wskazując na rosnące zainteresowanie zarówno badaczy, jak i pasjonatów, zwraca uwagę na ważny we współczesnym kontekście globalizacyjnym wymiar lokalny zapomnianej historii przedmiotów i ich projektantów.

Idąc tropem wystawienniczych przedsięwzięć, przede wszystkim zorganizowanej w 2000 r. prezentacji „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899-1999”, tworzy listę wyróżniających się dobrym wzornictwem wyrobów projektowanych i produkowanych na terenie Dolnego Śląska po 1945 r.

W owym rankingu autorka wyróżnia całe *spectrum* rozmaitych przedmiotów, starając się nie pominąć żadnej z dyscyplin projektowych i wskazując jednocześnie na istotną rolę wrocławskiej Państwowej Wyższej

Szkoły Sztuk Plastycznych jako inkubatora młodych talentów i ważnego pośrednika w kontaktach między przedsiębiorstwami produkcyjnymi a projektantami.

W swoim wyborze autorka kieruje się nie tylko względami estetycznymi, ale nie mniej istotnym aspektem pamięci społecznej, poprzez który utrwała się pewien obraz materialnej przeszłości. Na listę dolnośląskich ikon design autorka wpisuje m.in. radio „Pionier” i „Safari” z dzierzoniowskiej Diory, motorower „Ryś” i samochód dostawczy „Nysa N57”, lodówkę „Igloo”, fotel 366 Józefa Chierowskiego, szkła typu „antico” projektu Zbigniewa Horbowego, serwis „Fryderyka” z wałbrzyskich Zakładów Porcelany „Wałbrzych”, porcelitowy serwis „Katty” z Tułowic autorstwa Kazimierza Kowalskiego i bolesławiecką kamionkę z dekoracją stemplem.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA BANAS

(Wrocław)

AUF DER SUCHE NACH IKONEN NIEDERSCHLESISCHEN DESIGNS

Zusammenfassung

Die Geschichte des polnischen Designs im vorangegangenen Jahrhundert gilt nach wie vor als ein Gebiet, das noch in umfassender Weise interdisziplinär untersucht werden muss. Die Verfasserin weist auf das wachsende Interesse sowohl der Forscher als auch Liebhaber hin und schenkt der im gegenwärtigen Globalisierungskontext wichtigen lokalen Dimension der vergessenen Geschichte von Gegenständen und ihren Designern ihre Aufmerksamkeit. Sie erstellt die Liste der sich durch ihr gutes Design auszeichnenden Produkte, die nach 1945 in Niederschlesien entworfen und hergestellt wurden, anhand von Ausstellungen, vor allem der 2000 organisierten Präsentation „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899-1999” (*Gewöhnliche Sachen. Polnische Erzeugnisse 1899-1999*). In diesem Ranking wird die reiche Vielfalt von Gegenständen berücksichtigt, die Verfasserin bemüht sich jedoch, keine der Designdisziplinen zu ignorieren und zugleich die wesentliche Rolle der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Breslau als

Inkubator für junge Talente und wichtigen Vermittler von Kontakten zwischen Produktionsunternehmen und Designern hervorzuheben. Die Verfasserin richtet sich bei ihrer Wahl nicht nur nach ästhetischen Kriterien, sondern auch nach einem nicht minder wichtigen Aspekt des gesellschaftlichen Gedächtnisses, dank dem ein bestimmtes Bild der materiellen Vergangenheit eingepägt wird. Auf die Liste der Ikonen niederschlesischen Designs setzt die Autorin u.a. den Radioapparat „Pionier” und „Safari” aus dem Diora-Betrieb in Dzierżoniów/Reichenbach, das Motorfahrrad „Ryś” und den Lieferwagen „Nysa N57”, den Külschrank „Igloo”, den Sessel 366 von Józef Chierowski, Gläser der „antico”-Art nach dem Entwurf von Zbigniew Horbowy, das Service „Fryderyka” aus den Zakłady Porcelany (*Porzellanbetriebe*) „Wałbrzych” in Wałbrzych/ Waldenburg, das Service „Katty” aus Halbporzellan aus Tułowice von Kazimierz Kowalski und Steinzeugwaren mit Stempeldekoration aus Bolesławiec/Bunzlau ein.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA BANAŚ

(Wrocław)

SEARCHING FOR LOWER SILESIA ICONS OF DESIGN

Summary

The history of Polish 20<sup>th</sup>-century design merits interdisciplinary and comprehensive study. The author points to the growing interest of scholars and connoisseurs emphasizing the local dimension of the largely forgotten history of objects and people who designed them as increasingly relevant and important in the contemporary context of globalization. Pursuing the path pioneered by the groundbreaking exhibitions, first of all *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899-1999* (*Ordinary Objects. Design in Poland 1899-1999*) staged in 2000, she compiles the list of well-designed items developed and produced in Lower Silesia after 1945. She covers the whole spectrum of designer objects pointing to the seminal role of the then State College (today Academy) of Fine Arts

in Wrocław as a hub of young design talents and intermediary between industry and designers. In her selection, she considers not only the aesthetic criteria but also the all-important collective memory in which a certain image of material past gets imprinted. The list of Lower Silesian design icons features, among others: 'Pionier' and 'Safari' radio sets by Dora in Dzierżoniów, 'Ryś' motorbike and Nysa N57 van, 'Igloo' refrigerator, Józef Cherowski's 'Armchair 366', Zbigniew Horbowy's 'antico' glass, 'Fryderyka' dinner service by the Wałbrzych Porcelain Works, 'Katty' service designed by Kazimierz Kowalski for by the Tułowice Porcelain Works, and stamp-decorated Bolesławiec stoneware.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BARBARA BANAŚ

(Wrocław)

## À LA RECHERCHE DES ICÔNES BASSE-SILÉSIENNES DU DESIGN

### Résumé

L'histoire du design polonais du siècle passé reste un sujet qui attend encore d'être soumis aux recherches scientifiques interdisciplinaires et multilatérales. Tout en indiquant un intérêt croissant pour ce sujet, aussi bien de la part des chercheurs, que des passionnés, l'auteur de l'article expose, dans le contexte contemporain de globalisation, une dimension locale importante de l'histoire oubliée des objets et de leurs designers.

Barbara Banaś passe en revue des expositions organisées, surtout celle de l'an 2000 intitulée « Rzeczy wspólne. Polskie wyroby 1899-1999 » (Choses communes. Produits polonais de 1899-1999), et elle présente une sélection d'objets particulièrement remarquables par leur bon design, qui ont été conçus et produits en Basse-Silésie après 1945. Parmi ceux-ci, l'auteur distingue tout un ensemble d'objets divers, en se souciant de n'omettre aucun domaine du design, et souligne en même temps un rôle essentiel de l'École supérieure des arts plastiques de

Wrocław comme pépinière de jeunes talents et un important intermédiaire dans les relations entre les entreprises de fabrication et les designers.

Dans son choix, Barbara Banaś prend en considération non seulement les valeurs esthétiques, mais aussi l'aspect de la mémoire sociale, non moins importante, par lequel s'immortalise une certaine image du passé matériel. Sur sa liste des icônes basse-silésiennes du design, l'auteur place, entre autres, les postes radio « Pionier » et « Safari » fabriqués dans l'usine Dióra de Dzierżoniów, le vélomoteur « Ryś » et la camionnette « Nysa N57 », le réfrigérateur « Igloo », le fauteuil « 366 » créé par Józef Chierowski, les verres de type « antico » dessinés par Zbigniew Horbowy, le service de vaisselles « Fryderyka » provenant de l'usines de porcelaine « Wałbrzych », le service de vaisselles « Katty » de Tułowice conçu par Kazimierz Kowalski, ainsi que la céramique à décoration estampée de Bolesławiec.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAGDALENA SZAFKOWSKA

(Wrocław)

## NOWOSIELSKI WE WROCŁAWIU

Streszczenie

Kontakty Nowosielskiego z Wrocławiem przebiegały na różnych płaszczyznach. Towarzystwiej – za sprawą długoletniej, rozpoczętej zaraz po wojnie, jeszcze w Krakowie, przyjaźni z Tadeuszem Różewiczem, której śladem jest m.in. zachowana korespondencja oraz obrazy artysty w domu poety.

Artystycznej – dzięki aranżacjom wystroju wrocławskich cerkwi, powstającym od lat pięćdziesiątych, początkowo również przy współudziale Adama Stalony Dobrzańskiego.

Wewnątrz wrocławskiej cerkwi katedralnej wschodniego kościoła autokefalicznego przy ul. św. Mikołaja Nowosielski namalował freski oraz ikony Carskich Wrot Ikonostasu.

Od połowy lat osiemdziesiątych artysta pracował nad wystrojem greckokatolickiej cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego, pierwotnie zajmującej dolny kościół św. Krzyża. Pewnym *novum* są zaprojektowane dla niej przez Nowosielskiego witraże, z których 10 wykonała jedna z wrocławskich pracowni, *nota bene* do dzisiaj dysponująca rysunkami projektowymi do nich.

Po przeniesieniu parafii do kościoła św. Wincentego (d. św. Jakuba) witraże oraz część fresków (pozostałe zostały skute) zachowano na ich dawnym miejscu.

Natomiast nie powstała ani jedna z trzech zaprojektowanych przez niego wersji ikonostasu, ani Golgoty dla drugiej we Wrocławiu prawosławnej cerkwi, św. św. Cyryla i Metodego Na Piasku. Umieszczono tam jedynie ikonę Chrztu Świętego pochodzącą ze zdemontowanego ikonostasu wykonanego przez Nowosielskiego ok. lat 1958-1961 dla cerkwi w Klejnikach.

W obecnej cerkwi unickiej, przy pl. biskupa Nankiera, znajdują się wykonane przez Jerzego Nowosielskiego: Ikonostas, ikony ruchome, chorągwie liturgiczne oraz do dzisiaj używane, również zaprojektowane przez krakowskiego ikonopisarza dalmatyki dla ministrantów i diakonów.

Bogata muzealna kolekcja „świeckich ikon” Jerzego Nowosielskiego wielokrotnie dawała asumpt wrocławskiemu Muzeum Narodowemu do organizowania „zewnętrznych” wystaw jego niezwyklej, „osobnej” twórczości. Z kolei we wrocławskich muzeach i galeriach odbywały się pokazy jego obrazów sprowadzanych z innych ośrodków. Artysta został dwukrotnie zaproszony do udziału w Triennale Rysunku w Muzeum Architektury.

W 2003 r. pracownicy wrocławskiego ośrodka telewizyjnego nakręcili nagrodzony dwuczęściowy dokument o tym niezwykłym malarzu.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAGDALENA SZAFKOWSKA

(Wrocław)

NOWOSIELSKI IN WROCŁAW

Zusammenfassung

Die Kontakte von Nowosielski mit Wrocław verliefen auf mehreren Ebenen. Auf der gesellschaftlichen Ebene – durch die langjährige Freundschaft mit Tadeusz Różewicz, die gleich nach dem Krieg, noch in Krakau begann und deren Spuren u.a. die erhaltene Korrespondenz und die Bilder des Künstlers im Hause des Dichters sind.

Auf der künstlerischen Ebene – durch die Gestaltung der Innenräume der orthodoxen Kirchenbauten in Wrocław, mit der Nowosielski sich seit den fünfziger Jahren beschäftigte, anfänglich auch in Zusammenarbeit mit Adam Stalony Dobrzański. Im Inneren der Domkirche der Autokephalen Ostkirche in der św. Mikołaja-Straße (*Nikolai-Straße*) in Wrocław malte Nowosielski Fresken und Ikonen der Zarentür der Ikonostase.

Seit der Mitte der achtziger Jahre arbeitete der Künstler an der Innendekoration der griechisch-katholischen Kirche der Erhebung des Heiligen Kreuzes, die sich ursprünglich in der unteren Kirche zum Heiligen Kreuz befand. Als ein gewisses Novum gelten die für sie durch Nowosielski entworfenen Glasfenster, von denen zehn von einer der Glasfensterfirmen in Wrocław ausgeführt wurden. Übrigens verfügt sie bis heute über die Entwurfszeichnungen dafür.

Nach dem Umzug der Pfarrei in die St.-Vinzenz-Kirche (ehem. St.-Jakob-Kirche) blieben die Glasfenster und ein Teil der Freske (der Rest wurde entfernt) an ihrer ursprünglichen Stelle erhalten. Es entstanden jedoch leider weder eine der drei von ihm entworfenen Varianten

der Ikonostase noch die Golgatha für die St.-Cyrill-und-Method-Kirche auf dem Sande, die zweite orthodoxe Kirche in Wrocław. Dort wurde nur die Ikone der Taufe Christi aufgestellt, die ein Bestandteil der demontierten Ikonostase war, welche ungefähr in den Jahren 1958-1961 von Nowosielski für die orthodoxe Kirche in Klejniki ausgeführt wurde.

Im heutigen Gotteshaus der unierten Kirche am Bischof-Nankier-Platz befinden sich, von Jerzy Nowosielski ausgeführt: die Ikonostase, bewegliche Ikonen, liturgische Fahnen sowie die bis heute genutzten und auch vom Krakauer Ikonenschreiber entworfenen Dalmatiken für Ministranten und Diakonen.

Die reiche Sammlung der „weltlichen Ikonen“ von Jerzy Nowosielski ermöglichte schon mehrmals dem Nationalmuseum in Wrocław, die „äußeren“ Ausstellungen seiner außergewöhnlichen, höchst individuellen Kunst zu veranstalten. In den Museen und Galerien in Wrocław fanden wiederum Präsentationen seiner Bilder statt, die aus anderen Zentren herbeigeht wurden. Der Künstler wurde auch zweimal zur Teilnahme an der Triennale der Zeichnung im Architekturmuseum eingeladen.

Die Mitarbeiter der Fernsehstation in Wrocław drehten 2003 einen preisgekrönten zweiteiligen Dokumentarfilm über diesen außergewöhnlichen Maler. Der Film über Nowosielski wurde 2003 für seine künstlerischen Werte auf dem Krakauer Filmfestival ausgezeichnet.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

MAGDALENA SZAFKOWSKA

(Wrocław)

## NOWOSIELSKI IN WROCLAW

### Summary

Jerzy Nowosielski's contacts with Wrocław were multifarious and concerned various aspects of life. There was the sphere of private contacts, first of all the long-time friendship with the poet Tadeusz Różewicz which had started shortly after World War II in Kraków and over the years became reflected in their correspondence and Nowosielski's pictures presented to the poet.

Then there was an artistic sphere related to Nowosielski's commissions for frescoes in the city's Orthodox churches which started in the 1950s, initially in collaboration with Adam Stalona Dobrzański. Nowosielski painted frescoes and icons for the Holy Doors of the iconostasis at the Orthodox Cathedral in ul. św. Mikołaja in Wrocław. From the mid-1980s, Nowosielski worked on the interior of the Greek Catholic Church of the Elevation of the Holy Cross, initially located on the lower level of the two-storey Gothic Church of the Holy Cross. For this space, Nowosielski also designed an innovative series of stained glass windows of which 10 were made by a local studio which still has Nowosielski's original designs and drawings. After the Greek Catholic parish was moved to St Vincent's (formerly St James') Church, the stained glass windows have remained on site while the frescoes have been partially preserved

and some have been since removed. Neither any of the three versions of iconostasis nor the Golgotha designed by Nowosielski for the Orthodox Church of SS. Cyril and Methodius on Sand Island in Wrocław were ever realized. The only work by Nowosielski there is the icon of the Baptism of Christ from the dismantled iconostasis painted in 1958-1961 for the church at Klejniki. The present Greek Catholic Cathedral in pl. Nankiera (formerly St Vincent's Church, St James' Church) has been furnished with a number of pieces by Nowosielski: the iconostasis, a number of mobiliary icons, liturgical banners, and ecclesiastical vestments.

The extensive collection of Nowosielski's paintings, often regarded as 'lay icons', at the National Museum in Wrocław was showcased in a number of one-man exhibitions presented locally, nationally and internationally. Wrocław museums and galleries hosted individual exhibitions of his works from other collections. The artist was invited to participate in two editions of the Drawing Triennale at the Museum of Architecture in Wrocław. In 2003, the local TVP station in Wrocław produced a two-part documentary film on Nowosielski subsequently recognized at the Kraków Film Festival for its artistic merit.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



MAGDALENA SZAFKOWSKA

(Wrocław)

NOWOSIELSKI À WROCLAW

Résumé

Les contacts de Jerzy Nowosielski avec Wrocław se déroulaient sur des niveaux différents. Sur le niveau social, à la suite d'une amitié de longue date, nouée encore à Cracovie, avec Tadeusz Różewicz, dont témoignent, entre autres, la correspondance conservée et les tableaux du peintre qui se trouvent dans la maison du poète. Par contre, sur le niveau artistique, ces contacts résultaient de la participation de Nowosielski à la décoration des intérieurs des églises orthodoxes wroclaviennes, réalisée à partir des années 50, d'abord en collaboration avec Adam Stalony-Dobrzański. À l'intérieur de la cathédrale de l'Église orientale autocéphale, située rue Św. Mikołaja, Nowosielski a réalisé les fresques et les icônes ornant les portes royales de l'iconostase.

Dès la moitié des années 80, l'artiste a travaillé sur le décor de l'église grecque-catholique ukrainienne de l'Exaltation-de-la-Croix, qui occupait originellement l'église basse de la Sainte-Croix. Ce qui est en quelque sorte nouveau pour Nowosielski, ce sont les vitraux qu'il avait dessinés pour cette église, dont une dizaine a été confectionnée par l'un des ateliers wroclaviens, qui d'ailleurs en détient jusqu'à maintenant les cartons. Après le transfert de la paroisse à l'église Saint-Vincent (précédemment Saint-Jacques) ces vitraux et une partie de fresques (d'autres ont été martelées) sont conservés dans leur emplacement d'origine.

Par contre, aucun des trois projets d'iconostase dessinés par Nowosielski ne fut

jamais réalisé, non plus le Golgotha conçu pour l'église Saints-Cyrille-et-Méthode à Wrocław, le deuxième temple orthodoxe de la ville, située dans l'île de Piasek. On y a placé seulement l'icône de la Théophanie, provenant de l'iconostase démantelée que Nowosielski avait réalisée dans les années environ 1958-1961 pour l'église orthodoxe à Klejniki. Par ailleurs, l'actuelle église grecque-catholique ukrainienne située dans la place de l'Évêque-Nankier à Wrocław possède des équipements suivants réalisés par Jerzy Nowosielski: iconostase, icônes portables, étendards liturgiques, ainsi que dalmatiques dessinées par ce peintre d'icônes cracovien (ces dernières sont encore aujourd'hui utilisées par les diacres).

Une riche collection muséale de soi-disant icônes profanes de Jerzy Nowosielski donnait maintes fois l'occasion au Musée national de Wrocław d'organiser des expositions « externes » de son œuvre extraordinaire et insolite. Par ailleurs, dans les musées et galeries wroclaviennes furent présentés ses tableaux empruntés à d'autres établissements. L'artiste fut invité à deux reprises à participer à la Triennale du dessin au Musée de l'architecture.

En 2003, l'équipe de la Télévision Régionale de Wrocław a consacré à ce peintre exceptionnel un film documentaire en deux parties, primé la même année au Festival du film de Cracovie pour les valeurs artistiques de l'image.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ANDRZEJ JAROSZ

(Wrocław)

BILANS BIELI.

MALARSTWO WOJCIECHA LUPY

Streszczenie

Tekst prezentuje sztukę wrocławskiego malarza (ur. 1962), profesora miejscowej ASP, który działa w specyficznej enklawie. Tradycyjny gatunek, jakim się zajmuje – malarstwo olejne – dystansuje go od nowoczesnych formuł wypowiedzi. Lupa tworząc serie dużych, ujednoliconych w formacie płócien, zajmuje się malarstwem abstrakcyjnym i kolorystycznym, wpisanym we wrocławską tradycję artystyczną.

Motywacje i wielość źródeł, które łączą się w jego *oeuvre*, uwalniają go jednak od kontekstu lokalnego i czynią zeń twórcę, którego należy postrzegać zarówno w perspektywie postmodernistycznej, jak i w ciągu wielowiekowej tradycji tworzenia dzieła perfekcyjnego, mistrzowskiego, zbilansowanego formalnie i duchowo. Na substancję obrazów Lupy składa się materia, z którą artysta wchodzi w bezpośredni kontakt (malowanie dłońmi i palcami) oraz związany z tym kontemplacyjny gest (wątki praktyki zen).

Na strukturę dzieł wpływa wewnętrzny rygor precyzyjnej „siatki” (kategoria wg R. Krauss). Jest ona ukryta pod pozornie amorficzną materią, pojmowaną jako *aperiron*. Jej użycie można traktować jako reinterpretację szczególnej formy kompozycyjnej pojawiającej się w malarstwie poprzednich epok. Zainteresowanie Lupy strukturą obłoku pozwala bowiem na przypomnienie

obszernych regionów malarstwa polskiego i europejskiego (motywy obecne np. w malarstwie Młodej Polski, konteksty malarstwa J.M.W. Turnera, także zjawisko mgły – patrz M. Poprzęcka, *Inny obraz*) oraz odniesienie się do problemu semantyki takiej specyficznej formuły reprezentacji rzeczywistości (H. Damisch, *Teoria obłoku*).

Uwagę zwraca przyjęcie przez artystę nowego punktu widzenia – analizy bezkształtu z pozycji obserwatora znajdującego się we wnętrzu obłoku, starającego się rozpoznać (a następnie ukryć) jego strukturę. Służy temu posługiwanie się ograniczonymi radykalnie tonacjami, aż do supremacji bieli. Strukturą porównawczą staje się dla Lupy sztuka amerykańskiego malarza i conceptualisty Roberta Rymana, a ze względu na puryzm konstrukcji – minimalistyczne prace szwajcarskiego artysty Pierre’a André Ferranda.

Postawę Lupy – uniwersalistyczną i ponadczasową – można rozpoznać za sprawą metodologicznego klucza: systemu pojęć zastosowanych przez Itala Calvino w *Wykładach amerykańskich*. „Lekkość, Szybkość, Dokładność, Przejrzystość i Wielorakość” są cechami potencjalnego, mistrzowskiego dzieła literackiego i stanowią również punkty stałe podczas kreacji dzieła plastycznego. Egzemplifikacją i podsumowaniem tej tezy są prace artysty z ostatniego cyklu *Impromptu* (2012–2013).

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ANDRZEJ JAROSZ

(Wrocław)

BILANZ VON WEISS.  
DIE MALEREI VON WOJCIECH LUPA

Zusammenfassung

Der Text stellt die Kunst des Wroclawer Malers (geb. 1962), Professors der hiesigen Akademie für Bildende Künste dar, der in einer spezifischen Enklave tätig ist. Die traditionelle Gattung, die er betreibt – Ölmalerei, distanziert ihn von den modernen Formeln der Äußerung. Lupa, der Serien von großen, im Format vereinheitlichten Leinwänden schafft, beschäftigt sich mit der abstrakten und farblichen Malerei, welche in die Breslauer künstlerische Tradition eingeschrieben wird. Die Motivationen und die Vielfalt von Quellen, die sich in seinem Oeuvre verbinden, befreien ihn jedoch von dem lokalen Kontext und machen ihn zu einem Schöpfer, der sowohl aus der postmodernistischen Perspektive als auch vor dem Hintergrund der jahrhundertealten Tradition der Schöpfung eines perfekten, formal und geistig bilanzierten Meisterwerkes wahrgenommen werden soll. Die Substanz der Bilder Lupas setzt sich aus der Materie zusammen, mit der der Künstler in direkten Kontakt (Malen mit Händen und Fingern) tritt und woraus sich eine kontemplative Geste (Motive der Zen-Praktik) ergibt. Die Struktur der Werke wird durch die innere Rigorosität des präzisen „Rasters“ (Kategorie nach R. Krauss) beeinflusst. Es ist unter der anscheinend amorphen, als *apeiron* begriffenen Materie versteckt. Seinen Gebrauch kann man als eine Neuinterpretation einer besonderen Kompositionsform betrachten, die in der Malerei der vorangegangenen Epochen erscheint. Das Interesse Lupas für die Struktur der Wolke lässt nämlich an die weiten Regionen der polnischen

und europäischen Malerei erinnern (diese Motive sind u.a. in der Malerei des Jungen Polen zu finden, Kontexte der Malerei von J.M.W. Turner und die Erscheinung des Nebels – siehe M. Poprzęcka, *Inne obrazy*) sowie sich auf das Problem der Semantik solcher spezifischen Formel der Repräsentation der Wirklichkeit (H. Damisch, *Théorie du nuage*) beziehen. Beachtenswert ist die Annahme eines neuen Standpunktes durch den Künstler – die Analyse der Formlosigkeit von der Warte des Beobachters, der sich im Inneren der Wolke befindet und bemüht, ihre Struktur zu erkennen (und dann zu verbergen). Zu diesem Zweck bedient er sich der radikal eingeschränkten Farbtöne bis zur Vorherrschaft von Weiß. Zur vergleichenden Struktur wird für Lupa die Kunst des amerikanischen Malers und Konzeptualisten Robert Rauschenberg und in Bezug auf den Purismus der Konstruktion – minimalistische Werke des schweizerischen Künstlers Pierre André Ferrand.

Die – universalistische und überzeitliche – Einstellung Lupas kann man dank einem methodologischen Schlüssel erkennen, d.h. dem Begriffssystem, der von Italo Calvino in seinen *Amerikanischen Vorlesungen* angewandt wurde. Ein potenzielles literarisches Meisterwerk werde durch die „Leichtigkeit“, die „Schnelligkeit“, die „Genauigkeit“, die „Durchsichtigkeit“ und die „Vielschichtigkeit“ gekennzeichnet, sie bilden auch die festen Punkte während der Schöpfung eines malerischen Werkes. Als Exemplifikation und Zusammenfassung dieser These gelten die Arbeiten des Künstlers aus dem letzten Zyklus *Impromptu* (2012-2013).

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ANDRZEJ JAROSZ

(Wrocław)

THE BALANCE OF WHITE. THE PAINTING OF WOJCIECH LUPA

Summary

The article discusses the art of painter Wojciech Lupa (b. 1962), professor at the Academy of Fine Arts in Wrocław, who explores a very specific enclave. Traditional oil painting is his medium of choice distancing him from modern formulas of expression. His series of large canvasses of uniform format continue the Wrocław tradition of abstract and colorist painting but the motivations and multifarious influences informing his oeuvre remove him from the local context and place simultaneously within the postmodern perspective and ancient tradition of striving for perfection underlain by a formal and spiritual equilibrium. The substance of Lupa's paintings comprises both the matter with which the artist enters into physical interaction as he applies paint with his hands and fingers and the related contemplative gesture referring to the practice of Zen. The structure of his works is determined by the inner rigor of a precise grid (concept of R. Krauss) hidden under the apparently amorphous matter: it may be simultaneously regarded as the *apeiron* and considered the re-interpretation of specific form present in the painting of the past. Lupa's interest in the structure of cloud references both Polish and European painting (for example, the painting of Young Poland,

J. M. W. Turner, also the phenomenon of fog – see: M. Poprzęcka, *Inne obrazy*) and the semantic problems of this specific formula of reality representation (H. Damish, *Theory of Cloud*). Worthy of attention is the artist's innovative approach as he analyzes shapelessness from the position of an observer placed inside the cloud who tries to uncover (and then hide) its structure. In order to achieve this, he employs tonalities progressively reduced to the supremacy of white. Lupa references the art of the American painter and Conceptualist Robert Rauschenberg which provides a comparative structure and, for their purist composition, the Minimalist works by the Swiss Pierre Yves Kloss and André Ferrand.

Lupa's universalist and timeless approach can be identified as such using the methodological key based on the values highlighted by Italo Calvino in his *American Lectures. Six Memos for the Next Millennium*. Calvino regards 'Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, and Multiplicity' as the defining characteristics of a potential literary masterpiece but they may also provide a framework of reference when creating a work of visual arts. Lupa's paintings from his most recent *Impromptu* series (2012-2013) sum up and exemplify this thesis.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

ANDRZEJ JAROSZ

(Wrocław)

## LE BILAN DU BLANC. LA PEINTURE DE WOJCIECH LUPA

Résumé

Le texte présente l'art du peintre wroclavien (né en 1962), professeur de la locale Académie des beaux-arts, qui se produit dans une enclave bien spécifique. Le genre traditionnel qu'il pratique – la peinture à l'huile – le tient à distance des formes d'expression modernes. En créant des séries de grandes toiles au format uniformisé, il s'occupe de la peinture abstraite et coloriste, qui s'inscrit dans la tradition artistique wroclavienne.

Des motivations et une multitude de sources qui s'unissent dans son œuvre, l'affranchissent toutefois du contexte local et font de lui un créateur que l'on doit percevoir aussi bien dans la perspective postmoderne, que dans la suite d'une tradition pluricentenaire de création d'une œuvre parfaite, magistrale, équilibrée formellement et spirituellement. L'essence des tableaux de Lupa est constituée par la matière, avec laquelle l'artiste entre en contact direct (peinture avec les mains et les doigts), et aussi par un geste contemplatif qui y est associé (composants de la pratique zen).

La structure des œuvres est influencée par la rigueur interne d'une « grille » précise (le concept inventé par R.E. Krauss), qui est cachée sous une matière apparemment amorphe, conçue en tant qu'*apeiron*. Son utilisation peut être considérée comme réinterprétation d'une forme particulière de composition, qui apparaît dans la peinture des époques précédentes. En effet, l'intérêt de Lupa pour la structure du nuage fait rappeler de vastes régions de la peinture polonaise et

européenne (p.ex, les motifs présents dans la peinture de la Jeune Pologne, les contextes de la peinture de J.M.W. Turner, et aussi le phénomène de brouillard – voir : M. Poprzęcka, *Inne obrazy*) et se référer au problème de la sémantique d'une telle formule spécifique de représentation de la réalité (H. Damisch, *Théorie du nuage*).

Ce qui attire l'attention, c'est la prise par l'artiste d'un point de vue nouveau, à savoir l'analyse de l'amorphe à partir de la position de l'observateur se trouvant à l'intérieur du nuage et essayant de reconnaître (et puis de cacher) la structure de celui-ci. À cela sert l'usage de tonalités radicalement restreintes, jusqu'à la suprématie du blanc. Pour Lupa, c'est l'art du peintre et conceptualiste américain Robert Ryman et, par égard pour le purisme constructif, les travaux minimalistes de l'artiste suisse Pierre André Ferrand qui deviennent une structure de référence.

L'attitude de Lupa, universaliste et supratemporelle, se laisse reconnaître par le biais d'une clé méthodologique : au moyen d'un système de notions utilisées par Italo Calvino dans ses *Leçons américaines*. « Légèreté, Rapidité, Exactitude, Visibilité et Multiplicité », ce sont des qualités d'une œuvre littéraire magistrale, qui constituent aussi les points fixes pendant la création d'une œuvre plastique. Cette thèse est exemplifiée et résumée par les travaux de l'artiste qui font partie de sa dernière série intitulée *Impromptu* (2012-2013).

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BOŻENA KOWALSKA

(Warszawa)

O NAJWAŻNIEJSZYCH ARTYSTACH POLSKICH  
SPOD ZNAKU GEOMETRII

Streszczenie

Sztuka nurtu geometrii, wywiedziona z doświadczeń Pierwszej Awangardy, ma w Polsce już długą tradycję. Jej ewolucja przyjęła jednak w naszym kraju nieco inną formę niż w Europie Zachodniej. Nurt ten w latach dwudziestych XX. stulecia – w kolejnych grupach „Blok”, „Praesens” i „a. r.” (artyści rewolucyjni) skupiał twórców wokół Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Niemal wszyscy oni reprezentowali poglądy analogiczne do innych awangardowych grup tego czasu: zracjonalizowany i zobiektywizowany program sztuki wyzbytej treści pozaplastycznych, indywidualizmu i subiektywizmu, odrzucającej tradycyjną estetykę na rzecz odkrywczosci form, upraszczania i ograniczenia środków wyrazu i dyscypliny procesu twórczego wraz z jego mechanizacją. Jak wszędzie tak i w Polsce w ogólnych założeniach ruchu charakterystyczne było negowanie filozoficznych czy psychologicznych motywacji i przesłań sztuki.

Poglądami odmiennymi od tych, powszechnie głoszonych, wyróżniał się Henryk Stażewski. Stawiał on swojemu malarstwu, obok konstrukcyjnych, także inne cele. Sztuka abstrakcyjna jego zdaniem służyć miała budowaniu swoistego modelu harmonii świata. Już w 1924 r. pisał np.: „Jedynym celem nowej plastyki abstrakcyjnej jest wyrażanie praw kierujących rzeczami i bytem”<sup>1</sup>. Dopuszczał za-

tem możliwość zawierania w sztuce treści spoza jej obszaru pozostając równocześnie wiernym wszystkim innym zasadom, które współtworzył z kolegami polskimi, a także z międzynarodowych grup twórczych, do których należał, „Cercle et Carré” i „Abstraction-Création”. Stażewski był jedynym spośród liderów polskiej awangardy, który przeżył II wojnę światową i okres stalinizmu. To on przerzucił tu pomost idei konstruktywistycznych w lata sześćdziesiąte XX w. Zapewne też m.in. dzięki oddziaływaniu w Polsce tak jego sztuki, jak sposobu myślenia rozwinęła się i zdobyła dominację postawa poszukiwania wyrazu dla uniwersalnych refleksji. Kiedy w głównych ośrodkach rozwoju sztuki spod znaku geometrii na świecie formowały się nowe jej nurty: sztuka kinetyczna, optical-art, harde edge czy minimal-art, których celem była „sztuka jako sztuka”<sup>2</sup> – w Polsce przeważająca część artystów poszukiwała w swej twórczości adekwatnych środków dla przekazania swoich rozważań dotyczących praw uniwersalnych rządzących wszelkim bytem czy też wyrazu dla metafizycznych medytacji. Reguły konstrukcji w dziele, jasności i ścisłości form pozostawały obowiązujące, ale nie pierwszoplanowe. Miejsce motywacji cywilizacyjno-technicznych, fetyszyzowanych kiedyś przez nurt geometrii, zajęły odwołania do zagadnień filozoficz-

<sup>1</sup> H. Stażewski, O sztuce abstrakcyjnej, Blok 1924, nr 8/9, s. 6.

<sup>2</sup> „art-as-art” pojęcie stworzone przez Ad Reinhardta i Franka Stellę w latach sześćdziesiątych XX w.

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

nych. Choć i powojenny model tej scjentyzycznej sztuki opierał się na matematyce czy fizyce, czynił to w innym sensie niż pierwotny konstruktywizm lat dwudziestych XX w. Polska sztuka drugiej połowy XX w. i początków XXI stulecia, operująca językiem geometrii, sięga po inspiracje i pytania do interesujących ją wspólnie z nauką zjawisk z obszarów nie do końca zbadanych, pozostających wciąż tajemnicą. Przy tym ciągłość sztuki polskiej operującej językiem geometrii jest zachowana i nurt ten przynosi wciąż nowe, cenne propozycje i odkrycia. Twórczość sześciu wybitnych artystów służyć tu może przykładem. To: Kajetan Sosnowski (1913-1987), który starał się znaleźć ukrytą prawdę zjawisk awizualnych w fizyce i chemii; Wojciech Fangor (ur. 1922), który dzięki odkryciu Iluzyjnej Przestrzeni Pozytywnej tworzył magiczne kręgi skłaniające do medytacji; Jerzy Grabowski (1933-2004) i Ryszard Winiarski (1936-2006), którzy – każdy na swój sposób – stworzyli matematyczno-plastyczny język dla wyrażenia, uniwersalnych praw rządzących światem i życiem, przy czym pierwszy z nich upatrywał tych praw w walce przeciwieństw i zasadzie kompensacji, drugi zaś w powszechnej grze czynników przypadku i zaprogramowania; Jan Berdyszak (ur. 1934), który artykułuje w swojej sztuce to, co trudne do zdefiniowania, co nieuchwytnie, ulotne, z pogranicza myśli i odczuć; oraz Roman Opałka (1931-2012), który w swoim malarskim ličení z progresją o jeden podjął zwycięską walkę z nieuchronnym przemijaniem.

Co w analizie twórczości sześciu tych artystów najbardziej wydaje się uderzające – to krańcowa różnorodność wizualna ich prac, mimo że wszyscy posługiwali się językiem geometrii. Każdy z nich stworzył własną, oryginalną koncepcję formalną sztuki, podporządkowaną przekazowi jego myśli i postrzeżeń. Wnioskować więc wolno, że różnorodność przesłań, dla których poszukiwali oni środków wyrazu, stała się też siłą sprawczą formalnej oryginalności i różnorodności ich wypowiedzi. A dokonany przez nich wybór języka geometrii był zdeterminowany. Bowiem myśli, koncepcje i refleksje wyzbyte cech jednostkowości, subiektywizmu i przedmiotowej materialności muszą się w sztuce wyrazić kodem równie wyabstrahowanym jak one, np. geometrycznym. Jest on bowiem dostatecznie abstrakcyjny, by nie kojarzyć się mylnie z czymkolwiek materialnym; jest dostatecznie uniwersalny, by nie łączyć się w wyobraźni z niczym, co określone w swej indywidualności i jednostkowym bycie; i dostatecznie zobiektywizowany, by nie dopuścić do zawarcia w nim jakichkolwiek osobistych emocji. Jest to więc potwierdzająca kontynuację odpowiedź na formalne postulaty konstruktywizmu lat dwudziestych, domagającego się, by dzieło sztuki zbudowane było logicznie jak maszyna. Ale ta odpowiedź polskich artystów współczesności po II wojnie światowej, jako pierwszoplanowe traktuje filozoficzne, refleksyjne, medytatywne przesłanie, którego konstruktywizm, w wydaniu Strzemińskiego i Kobra, nie przewidywał.

BOŻENA KOWALSKA

(Warszawa)

## ÜBER DIE WICHTIGSTEN POLNISCHEN KÜNSTLER IM ZEICHEN DER GEOMETRIE

Zusammenfassung

Die Kunst der Strömung der Geometrie, aus den Erfahrungen der Ersten Avantgarde hergeleitet, hat eine lange Tradition in Polen. Ihre Evolution nahm jedoch in unserem Land eine etwas andere Form als in Westeuropa an. Diese Strömung zog in den zwanziger Jahren des 20. Jh. die Künstler an, die sich um Władysław Strzemiński und Katarzyna Kobro in den darauffolgenden Gruppen: Blok, Praesens und a.r. („artyści rewolucyjni“, auf Deutsch „revolutionäre Künstler“) versammelten. Fast alle vertraten Ansichten, die analog zu denen waren, die von anderen avantgardistischen Gruppen jener Zeit gehegt wurden: ein rationalisiertes und objektiviertes Programm der Kunst, die um nicht plastische Inhalte, Individualismus und Subjektivismus gebracht war, die die traditionelle Ästhetik zu Gunsten innovativer Formen, der Vereinfachung und Beschränkung von Ausdrucksformen und der Disziplin des schöpferischen Prozesses zusammen mit seiner Mechanisierung ablehnte. Die Bewegung negierte die philosophischen oder psychologischen Motivationen und Botschaften der Kunst, was – wie überall auch in Polen – in den allgemeinen Prinzipien der Bewegung zu bemerken war.

Henryk Stażewski tat sich mit seinen Ansichten hervor, die sich von den allgemein verbreiteten unterschieden. Er setzte seiner Malerei neben den konstruktiven noch andere Ziele. Die abstrakte Kunst solle dem Bau eines eigenartigen Modells der Weltharmonie dienen. Schon 1924 schrieb er z.B.: „Jedynym celem nowej plastyki abstrakcyjnej jest

wyrażanie praw kierujących rzeczami i bytem” (*Das einzige Ziel der neuen abstrakten bildenden Kunst ist es, die Rechte auszudrücken, welche die Dinge und das Dasein steuern* [in:] H. Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej*, Blok 1924, Nr. 8/9, S. 6.). Er ließ somit die Möglichkeit zu, Inhalte aus dem außerhalb der Kunst liegenden Bereich in die Kunst mit einzuschließen, und blieb zugleich allen anderen Prinzipien treu, die er zusammen mit seinen polnischen Kollegen sowie denjenigen aus den internationalen künstlerischen Gruppen, zu denen er gehörte – Cercle et Carré und Abstraction-Création – schuf. Stażewski war der einzige unter den Anführern der polnischen Avantgarde, der den Zweiten Weltkrieg und die stalinistische Epoche überlebte. Er war es, der hier die Brücke der konstruktivistischen Ideen in die sechziger Jahre des 20. Jh. schlug. Und wohl auch dank der Auswirkungen seiner Kunst und Denkweise begannen die Künstler nach einem Ausdruck für universale Reflexionen zu suchen und diese Haltung gewann die Vorherrschaft in Polen. Als die neuen Strömungen in den Hauptzentren der Entwicklung der Kunst im Zeichen der Geometrie auf der Welt entstanden: die kinetische Kunst, Optical-Art, Hard Edge oder Minimal-Art, deren Ziel „die Kunst als Kunst“ war („art-as-art“, der in den sechziger Jahren des 20. Jh. von Ad Reinhardt und Frank Stella geschaffene Begriff), suchte der überwiegende Teil der Künstler in Polen nach entsprechenden Mitteln in ihrer Kunst, um ihre Betrachtungen über die universalen Rechte, die über alles Dasein herrschen, zu übermitteln oder ihre metaphysischen Medi-

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



tationen auszudrücken. Die Konstruktionsregeln im Werk, die Regeln der Klarheit und Präzision der Form galten nach wie vor, aber sie standen nicht im Vordergrund. Den Platz der zivilisatorisch-technischen Motivationen, die einst durch die Strömung der Geometrie fetischisiert wurden, nahmen die Bezüge auf philosophische Fragen ein. Das Nachkriegsmodell dieser szientistischen Kunst basierte zwar auch auf Mathematik oder Physik, tat es jedoch in einem anderen Sinne als der ursprüngliche Konstruktivismus der zwanziger Jahre des 20. Jh. Die polnische Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jh. und der Anfänge des 21. Jh., die sich der Sprache der Geometrie bedient, greift nach Inspirationen und Fragen ins Gebiet der Erscheinungen aus den nicht ganz untersuchten, immer noch geheimnisvollen Bereichen, für die sie sich zusammen mit der Wissenschaft interessiert. Die Kontinuität der polnischen Kunst, die sich der Sprache der Geometrie bedient, ist dabei erhalten und diese Strömung bringt immer neue, wertvolle Vorschläge und Entdeckungen. Das Schaffen von sechs hervorragenden Künstlern kann hier als Beispiel dienen. Das sind Kajetan Sosnowski (1913-1987), der sich bemühte, die verborgene Wahrheit der avisuellen Erscheinungen in der Physik und Chemie zu entdecken; Wojciech Fangor (geb. 1922), der magische, zur Meditation bewegende Kreise dank der Entdeckung des Illusorischen Positiven Raumes schuf; Jerzy Grabowski (1933-2004) und Ryszard Winiarski (1936-2006), die – jeder auf seine eigene Weise – die mathematisch-künstlerische Sprache schufen, um die universalen Rechte, die über die Welt und das Leben herrschen, auszudrücken. Der Ertere sah diese Rechte im Kampf der Gegensätze und der Kompensationsregel, der Andere dagegen im allgemeinen Spiel der Faktoren des Zufalls und der Bestimmung; Jan Berdyszak (geb. 1934), der in seiner Kunst das, was zum Definieren schwierig, nicht greifbar, flüchtig, aus dem Grenzgebiet zwischen Gedanken und

Gefühlen ist, artikuliert und Roman Opalka (1931-2011), der in seinem malerischen Zählen mit einer immer um eins höheren Ziffer einen siegreichen Kampf mit dem unabwendbaren Vergehen aufnahm.

In der Analyse der Werke dieser sechs Künstler fällt ihre extreme visuelle Unterschiedlichkeit wohl am stärksten auf, obwohl alle sich der Sprache der Geometrie bedienten. Jeder einzelne schuf seine eigene, originelle, formale Konzeption der Kunst, die seinen Gedanken und Wahrnehmungen untergeordnet wird. Man kann also schlussfolgern, dass die Unterschiedlichkeit der Botschaften, für die sie nach Ausdrucksmitteln suchten, auch zur wirkenden Kraft der formalen Originalität und Vielfalt ihrer Äußerungen wurde. Und die von ihnen getätigte Wahl der Sprache der Geometrie war determiniert. Die Gedanken, Konzeptionen und Reflexionen, die um solche Eigenschaften wie Einzigartigkeit, Subjektivismus und die gegenständliche Materialität gebracht sind, müssen nämlich durch solchen Kode ihren Ausdruck finden, der genauso abstrahiert wie sie ist, z.B. durch einen geometrischen. Er ist doch genügend objektiviert, dass er keine falschen Assoziationen mit irgendetwas Materiellem auslöst, genügend universal, dass er sich mit dem, was in seiner Individualität und dem einmaligen Dasein bestimmt ist, in der Phantasie nicht verbindet und genügend objektiviert, dass er nicht zulässt, irgendwelche persönliche Emotionen mit einzuschließen. Es ist folglich eine die Kontinuität bestätigende Antwort auf die formalen Postulate des Konstruktivismus der zwanziger Jahre, der forderte, dass ein Kunstwerk logisch wie eine Maschine aufgebaut sein solle. Aber diese Antwort der polnischen Künstler der Gegenwart nach dem Zweiten Weltkrieg stellt die philosophische, reflexive, meditative Botschaft in den Vordergrund, welche der Konstruktivismus, in der Version von Strzemiński und Kopro, nicht berücksichtigte.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BOŻENA KOWALSKA

(Warszawa)

ON POLAND'S LEADING PROPONENTS OF GEOMETRICAL ART

Summary

Derived from the experience of the First Avant-Garde, Geometrical Art has had a long tradition in Poland but its local evolution has taken a course somewhat different than in Western Europe. In the 1920s, the approach was advocated by such art groups as Blok, Praesens, and a.r. (standing for 'revolutionary artists'), with Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro as the movement's central and inspiring figures. Almost all the artists involved had the views analogous to other contemporaneous avant-garde groups: they subscribed to the rationalized and objectified program of art purged of any external content informed by individualism and subjectivism, rejecting the traditional aesthetic in favor of formal inventiveness, simplification, and reduction of expressive means, and emphasizing the discipline and mechanization of the creative process. The negation of any philosophical or psychological motivations and content of art was as characteristic of the movement's program in Poland as it was elsewhere.

By pursuing other goals in addition to the constructivist ones, Henryk Stażewski departed from this idiom. In his view, abstract art was a means to develop a model of the harmonious world. Already in 1924, he wrote: 'The only goal of the new abstract art is to express the laws governing objects and existences' (H. Stażewski, 'O sztuce abstrakcyjnej', *Blok* 1924, no. 8/9, p. 6) Thus, he regarded it as acceptable to imbue

art with external content at the same time remaining faithful to all other principles he had helped develop in collaboration with his colleagues in Poland and in the international art groups to which he belonged: Cercle et Carré and Abstraction-Création. Among the leaders of the Polish avant-garde, Stażewski was the only one who lived through World War II and the Stalinist period. It is him who carried on the constructivist approach into the 1960s. The influence of his art and his theoretical reflection was instrumental in the development and dominance in Polish art of the attitude informed by the pursuit of universal meanings. When new trends were emerging on the international art scene, such as Kinetic Art, Op-Art, Hard Edge or Minimal Art, concerned solely with 'art-as-art' (the term coined by Ad Reinhardt and Frank Stella in the 1960s), the majority of Polish artists searched for expressive means to reflect on universal principles and metaphysics. Rules informing the work's structure as well as the postulate of clarity of form and discipline of expressive means remained valid but were not a primary concern. Once the fetish of Geometrical Art, the motivations centered on civilization and technique were being replaced by philosophical concerns. Although also after World War II the model of this scientist art remains based on mathematics and physics, the approach is markedly different from the first Constructivists of the 1920s. Geometrical Art in Poland in

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century and on the threshold of 21<sup>st</sup> century explores and seeks inspiration in the areas which are of interest to contemporary science but nevertheless remain mysterious and intriguing. The continuance of the art operating the language of geometry has been preserved and it still brings new interesting approaches and discoveries as exemplified by the oeuvres of six distinguished artists. Kajetan Sosnowski(1913-1987) tried to uncover the hidden truth of avisual phenomena in physics and chemistry; Wojciech Fangor (b. 1922), having arrived at the conception of Illusory Positive Space, proceeded to create magical circles as objects of meditation; Jerzy Grabowski (1933-2004) and Ryszard Winiarski (1936-2006), each one in his own unique way, developed a mathematical visual language to express the laws governing the universe: the former concerned with conflict of opposites and the principle of compensation, the latter with chance, probability, and programming; Jan Berdyszak (b. 1934) strives to articulate borderline intellectual and emotional phenomena, ephemeral and escaping definition; Roman Opałka (1931-2011) successfully challenged the unavoidable passage of time with his painterly counting based on numerical progression.

What seems particularly striking is the extreme visual diversity of the aforementioned artists' works despite the common language of geometry. Each one of them developed an original formula to convey his particular intellectual reflection and message. It thus appears that the diversity of contents they sought to express resulted in the originality and diversity of their respective idioms. Their selection of the language of geometry was determined by the need for a necessarily abstract language to express thoughts, concepts and reflections stripped of individuality, subjectivity, and subjective materiality. Geometry provides a language which is abstract enough to eliminate misleading references to material objects, universal enough to prevent one's imagination from connecting it with individual and particular beings; and objectified enough not to be inflected by individual emotions. Thus, their art is the continuation of the formal postulates of Constructivism in the 1920s which required the work of art to be logically structured like a machine. But the response to this postulate of the contemporary Polish artists after World War II is informed primarily by philosophical, reflexive, and meditative concerns which were not envisioned in the edition of Constructivism proposed by Strzemiński and Kobra.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

BOŻENA KOWALSKA

(Warszawa)

À PROPOS DES ARTISTES POLONAIS LES PLUS IMPORTANTS  
DU SIGNE DE LA GÉOMÉTRIE

Résumé

L'art du courant géométrique, issu des expériences de la première avant-garde, a déjà une longue tradition en Pologne. Néanmoins, dans notre pays, son évolution a pris une forme un peu différente qu'en Europe occidentale. Durant les années 20 du XX<sup>e</sup> siècle, ce courant, dans les groupes successifs Blok, Praesens et a.r., réunissait des artistes autour de Władysław Strzemiński et Katarzyna Kobro. Presque tous d'entre eux représentaient des idées analogues à d'autres groupes d'avant-garde de l'époque : un concept rationalisé et objectif de l'art dépourvu de contenu extraplastiques, d'individualisme et de subjectivisme, rejetant l'esthétique traditionnelle au profit de l'exploration de formes, de la simplification, de la limitation de moyens d'expression, et de la rigueur du processus de création avec la mécanisation de celui-ci. En Pologne, comme partout ailleurs, les principes généraux de ce courant artistique se caractérisait par la négation de motivations et messages philosophiques ou psychologique de l'art.

Henryk Stażewski se distinguait par ses idées qui étaient différentes de celles proclamées couramment. Outre des objectifs constructifs, il en fixait aussi d'autres à sa peinture. À son avis, l'art abstrait devait servir à la construction d'un modèle spécifique de la harmonie du monde. Déjà en 1924, il écrivait, p.ex.: « L'objectif unique de la nouvelle plastique abstraite est d'exprimer les lois qui régissent les choses et l'existence »<sup>cf.</sup>

H. Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej* [Sur l'art abstrait], *Blok* 1924, n° 8/9, p. 6). Il acceptait ainsi la possibilité d'inclure dans l'art des contenus d'en dehors de son étendue, tout en restant fidèle à tous les autres principes qu'il créait en commun avec ses collègues polonais et, également, avec des membres des groupes artistiques internationaux auxquels il a adhéré, à savoir Cercle et Carré et Abstraction-Création. Stażewski était le seul parmi les protagonistes de l'avant-garde polonaise qui ait survécu à la Seconde Guerre mondiale et à la période stalinienne.

C'est lui qui a lancé un pont entre les idées constructivistes et les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle. Et sans doute, entre autres, grâce à l'influence en Pologne aussi bien de son art que de sa façon de penser, une attitude de recherche d'expression pour les réflexions universelles s'est développée et a occupé une place dominante. Pendant que, dans les principaux centres de développement de l'art du signe de la géométrie, de nouveaux courants de celui-ci se formaient, tels que art cinétique, optical-art, hard edge ou minimal art, dont l'objectif était « l'art en tant que art » (*art-as-art* – notion créée par Ad Reinhardt et Franka Stella dans les années 60 du XX<sup>e</sup> siècle), la plupart des artistes polonais recherchaient, dans leur propre création, des moyens appropriés soit pour communiquer leur réflexions sur les lois universelles régissant toute l'existence, soit pour exprimer leur méditations métaphysiques. Les règles de construction de l'œuvre, de clarté et de ri-

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

gueur de formes restaient impératives, mais non pas prédominantes.

Les références aux problèmes philosophiques remplacèrent les motivations civilisatrices et techniques, fétichisées jadis par le courant géométrique. Quoique le modèle d'après-guerre de cet art scientifique s'appuyât sur les mathématiques ou la physique, il le faisait dans un sens différent que le premier constructivisme des années 20 du XX<sup>e</sup> siècle. L'art polonais de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, utilisant le langage de la géométrie, tend vers des inspirations et interrogations relatives aux phénomènes intéressants pour lui, tout autant que pour la science, qui appartiennent aux domaines n'étant pas complètement explorés et restent toujours énigmatiques. Par ailleurs, la continuité de l'art polonais utilisant le langage de la géométrie est maintenue, et ce courant apporte sans cesse de nouvelles et précieuses propositions et découvertes. On peut y citer comme exemple la création de six artistes éminents, à savoir : Kajetan Sosnowski (1913-1987), qui cherchait à trouver la vérité cachée des phénomènes invisibles en physique et en chimie ; Wojciech Fangor (né en 1922), qui, grâce à la découverte d'une « espace positive illusoire », créait des cercles magiques incitant à la méditation ; Jerzy Grabowski (1933-2004) et Ryszard Winiarski (1936-2006), qui, chacun à sa manière, ont conçu un langage mathématique et plastique pour exprimer les lois universelles régissant l'univers et l'existence (le premier d'entre eux percevait ces lois dans la lutte des contraires et dans le principe de compensation, tandis que le second les voyait dans un jeu commun de facteurs de hasard et de programmation); Jan Berdyszak (né en 1934), qui exprimait dans son art ce qui est difficile à définir, imperceptible, éphémère, à la charnière entre la

pensée et des sentiments ; et enfin Roman Opalka (1931-2011), qui, dans son calcul pictural avec progression de 1, a accompli une lutte réussie contre l'écoulement irrémédiable du temps.

Ce qui semble le plus remarquable dans la création de ces six artistes, c'est une diversité visuelle extrême de leur travaux, bien qu'ils tous aient utilisé le langage de la géométrie. Chacun d'eux a créé sa propre et originale conception formelle de l'art, subordonnée à la transmission de ses pensées et observations. Il est donc possible d'en conclure que la diversité des messages pour lesquels ces artistes avaient cherché les moyens d'expression, est devenue à la fois la force motrice de l'originalité formelle et de la diversité de leur expression. Et le choix par eux du langage de la géométrie était déterminé.

Car les pensées, conceptions et réflexions dépourvues de traits de singularité, de subjectivité et de matérialité objective doivent se traduire dans l'art par un code aussi abstrait qu'elles mêmes, p.ex. par un code géométrique. Celui-ci est, en effet, suffisamment abstrait pour qu'il ne soit pas associé à tort avec quoi que ce soit de matériel ; il est assez universel pour ne s'assimiler avec rien qui soit déterminé dans son individualité et dans son existence singulière ; et enfin il est passablement objectivisé pour ne pas permettre de contenir en lui des émotions personnelles quelconques. C'est donc la réponse, qui confirme la continuité, aux postulats formels du constructivisme des années 20, exigeant que l'œuvre d'art soit construite de manière logique comme une machine. Mais cette réponse des artistes polonais de la modernité d'après la Seconde Guerre mondiale considère comme primordial un message philosophique, réflexif et méditatif que le constructivisme, celui représenté par Strzemiński et Kobro, n'a pas envisagé.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR PIOTROWSKI

(Poznań)

PERYFERIE WSZYSTKICH CZĘŚCI ŚWIATA

ŁĄCZCIE SIĘ!

Streszczenie

W artykule podjęty jest problem stosunku historii sztuki do globalnych peryferii oraz próba zarysowania projektu badań historyczno-artystycznych, w którym peryferie te stanowiłyby główny punkt odniesienia. Aby tego dokonać, trzeba wykonać dwa zabiegi. Pierwszy ma charakter dekonstrukcyjny i polega na odsłonięciu mechanizmu konstruującego peryferie przez naukę głównego nurtu. W konsekwencji tego zabiegu chodziłoby o potraktowania także centrum jako jednej z wielu peryferii artystycznych, swoistego rodzaju „sprowincjonalizowanie Zachodu”. Drugi zabieg ma charakter konstrukcyjny i polega na stworzeniu takiego paradygmatu badań, w którym peryferie potraktowane byłyby jako równorzędny materiał badawczy. W artykule rozwijam przede wszystkim ten drugi wątek, odwołując się do wcześniej sformułowanej prze-

ze mnie koncepcji „horyzontalnej historii sztuki”. Kreślę w nim trzy „horyzontalne” cięcia globalnej historii po II wojnie światowej: koniec lat czterdziestych, rok 1968 oraz 1989. Te „cięcia” stanowią płaszczyznę do porównawczej analizy twórczości artystycznej różnych, globalnych peryferii, np. sztuki Europy Wschodniej, Indii oraz Ameryki Łacińskiej i w efekcie są punktem wyjścia ukazywania różnorodności artystycznej świata na zasadzie niehierarchicznej oraz niehegemonistycznej. W konkluzji zmierzam do wizji, którą za Immanuałem Wallersteinem nazywam „utopistyczną”, wizji zmiany postrzegania świat wyzbytego dominacji i wykluczenia, wizji opartej nie na idealistycznej utopii, ale naukowej analizie. Sztuka, a dokładniej historia sztuki, stanowi – moim zdaniem – doskonały materiał do wypełnienia takiego projektu.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR PIOTROWSKI

(Poznań)

PERIPHERIEN ALLER LÄNDER VEREINIGT EUCH!

Zusammenfassung

Im Artikel wird das Problem des Verhältnisses der Kunstgeschichte zu den globalen Peripherien aufgenommen und der Versuch unternommen, das Projekt der historisch-künstlerischen Untersuchungen zu entwerfen, in dem die Peripherien den Hauptbezugspunkt darstellen würden. Um dies durchzuführen, muss man zwei Maßnahmen vornehmen. Die Erstere hat einen dekonstruktiven Charakter und beruht auf der Enthüllung des die Peripherien konstruierenden Mechanismus durch die Mainstream-Wissenschaft. In der Folge dieser Maßnahme würde das Zentrum als eine der vielen künstlerischen Peripherien betrachtet werden. Die zweite Maßnahme hat einen konstruktiven Charakter und beruht auf der Bearbeitung so eines Paradigmas der Untersuchungen, in dem die Peripherien als ein gleichwertiges Forschungsmaterial betrachtet werden könnten. In meinem Artikel befasste ich mich vor allem mit diesem zweiten Bereich, indem ich mich auf die früher von mir formulierte Konzeption

der „horizontalen Kunstgeschichte“ beziehe. Ich skizziere dort drei „horizontale“ Einschnitte in der globalen Geschichte nach dem 2. Weltkrieg: Ende der vierziger Jahre, das Jahr 1968 und 1989. Diese „Einschnitte“ bilden die Ebene für die vergleichende Analyse des künstlerischen Schaffens verschiedener, globaler Peripherien wie z.B. der Kunst Osteuropas, Indiens und Lateinamerikas und sind im Effekt Ausgangspunkt für die Darstellung der künstlerischen Vielfalt der Welt nach der nicht hierarchischen und nicht hegemonischen Regel. Abschließend strebe ich eine Vision an, die ich nach Immanuel Wallerstein als „utopistisch“ bezeichne, eine Vision der Änderung der Wahrnehmung der Welt ohne Domination und Ausgrenzung, eine Vision, die nicht auf einer idealistischen Utopie, sondern auf einer wissenschaftlichen Analyse basiert. Die Kunst oder, genauer gesagt, die Kunstgeschichte ist meiner Meinung nach ein exzellentes Material zur Durchführung eines solchen Projektes.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

PIOTR PIOTROWSKI

(Poznań)

PERIPHERIES OF ALL COUNTRIES, UNITE!

Summary

This article is concerned with the problem of the approach of art history as a scholarly discipline to global peripheries. It also attempts to outline a research proposal of historio-artistic nature which would focus primarily on peripheries. In order to accomplish this, two procedures must be performed. The first one is informed by the deconstructivist approach and aims at uncovering the mechanism through which peripheries are construed by mainstream science. As a result, the center would be treated as one of many artistic peripheries, a kind of 'provincialized West.' The other procedure is constructive and consists in developing a research paradigm which would treat peripheries as an equally valid object of study. In the present article, I focus primarily on the latter aspect by referring to the conception of 'horizontal art

history' I have already formulated. I define three 'horizontal' divides cutting through the global history after World War II: the late 1940s, the year 1968, and the year 1989. These 'cuts' may constitute a framework for comparative analysis of the artistic production of various global peripheries, for example the art of Eastern Europe, India, and Latin America, and consequently provide a point of departure for showing the world's artistic diversity from a non-hierarchical and non-hegemonistic perspective. I conclude with a vision which I call 'utopist' after Immanuel Wallerstein, the vision of the mode of perception changing to eliminate domination and alienation, the vision based not on an idealist utopia but on scientific analysis. Art – or more precisely history of art – seems a perfect material for realizing such a project.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)



PIOTR PIOTROWSKI

(Poznań)

## PÉRIPHÉRIES DE TOUS LES PAYS, UNISSEZ-VOUS !

Résumé

Dans l'article, on s'occupe du problème du rapport de l'histoire de l'art aux périphéries globales, et on entreprend la tentative d'esquisser un projet de recherches historico-artistiques dans lesquelles les périphéries en question constitueraient un point de référence principal. Afin d'y aboutir, il faut effectuer deux opérations. La première a un caractère déconstructif, et elle consiste à dévoiler le mécanisme construisant les périphéries par la science de courant principal. En conséquence de cette opération, il s'agirait de traiter aussi le centre comme l'une des multiples périphéries artistiques, ce qui serait en quelque sorte une « périphérisation de l'Occident ». La seconde opération a un caractère constructif, et elle consiste à créer un paradigme de recherches dans lequel les périphéries seraient considérées comme objet de recherche équivalent.

C'est en particulier ce dernier problème que l'auteur déploie dans l'article, en se référant à la conception d'une « histoire hori-

zontale de l'art », qu'il a formulée autrefois. Il y propose de diviser l'histoire globale après la Seconde Guerre mondiale par trois coupes « horizontales » : la fin des années 40, l'an 1968 et l'an 1989. Ces « coupes » constituent la base pour une analyse comparative de la création artistique de différentes périphéries globales, p.ex., de l'art de l'Europe de l'Est, de l'Inde et de l'Amérique Latine, et par conséquent elles constituent le point de départ pour révéler la diversité artistique du monde selon un principe non hiérarchique et non hégémonique.

En concluant, l'auteur s'oriente vers la vision qu'il appelle, suivant Immanuel Wallerstein, « utopiste », qui est une vision du changement de perception d'un monde sans domination et exclusion, une vision reposant non pas sur l'utopie idéaliste, mais sur l'analyse scientifique. L'art, et plus précisément l'histoire de l'art, constitue – selon l'auteur – un matériel parfait pour accomplir un tel projet.

---

wroc do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

AGATA WARSZEWSKA-KOŁODZIEJ

(Wrocław)

KOLOROWE RELIEFY HENRYKA STAŻEWSKIEGO  
– ZAGADNIENIA STYLISTYCZNE, KONSTRUKCYJNE I TECHNOLOGICZNE  
Streszczenie

Henryk Stażewski, pionier polskiej awangardy lat dwudziestych i trzydziestych XX w., aktywny uczestnik wydarzeń na polu sztuki europejskiej, w pewnym momencie swojej twórczości wykonywał kolorowe reliefy. Poprzedzały je dwie serie dzieł, w których artysta znacznie ograniczył zastosowanie barwy, a skoncentrował się na zagadnieniu przestrzeni oraz ruchu. Były to reliefy białe oraz reliefy metalowe.

Po nich nastąpił powrót do zagadnienia barwy. Kolorowe reliefy powstawały w latach 1967-1973. W celu osiągnięcia czytelnych efektów malarz rozpoczął od metod najprostszych. W pierwszym etapie tworzył prace, w których podstawowym kształtem był kwadrat, zarówno jako forma całości, jak i elementów kompozycji. Prace te składają się z powtarzalnych, kwadratowych modułów rozmieszczonych równomiernie, tworzących rodzaj „tablic kolorów”. Barwa każdego kolejnego elementu była stopniowo modyfikowana, według pewnego klucza, na przykład od odcieni zimnych do ciepłych. Niedługo później zaczęły powstawać dzieła o bardziej urozmaiconej budowie oraz intensywnej, wyszukanej kolorystyce. W 1968 r. artysta ponownie wprowadził do kompozycji kształt trójkąta.

W niniejszym opracowaniu omówiono zagadnienia konstrukcyjne i technologiczne kolorowych reliefów. Prace Henryka

Stażewskiego z każdego kolejnego etapu jego twórczości posiadają nieco inną konstrukcję, która w znacznym stopniu wynika z dążenia do uzyskania określonych efektów wizualnych. Jednocześnie jednak żadne z zastosowanych rozwiązań nie jest przypadkowe, lecz wykształciło się na drodze ewolucji. Etap kolorowych reliefów był czasem wykrystalizowania się pewnych rozwiązań konstrukcyjnych w warsztacie malarskim artysty. Jednym z nich jest opracowanie powtarzanego schematu budowy podłoża, stosowanego w kolejnych realizacjach. Podobnie jest z opracowaniem malarskim. Układ i rodzaj warstw: przeklejenia, zaprawy i warstwy malarskiej jest właściwie niezmienny. Często stosowanym przez Henryka Stażewskiego zabiegiem jest ponadto korekta kolorystyki i kompozycji; niekiedy malarz wykonywał poprawki nawet po stosunkowo długim czasie.

Podobnie jak w poprzedzających kolorowych reliefach etapach twórczości, tak samo teraz wybory artysty w zakresie materiałów czy metod ich łączenia nie są zaskakujące, wręcz przeciwnie, jest to logiczny, konsekwentny proces, w którym nowe rozwiązania wynikają z wcześniejszych. Kiedy opracowany został optymalny sposób wykonania dzieła, w kolejnych pracach z danej serii był on powtarzany jedynie z niewielkimi modyfikacjami.

---

wróć do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

AGATA WARSZEWSKA-KOŁODZIEJ

(Wrocław)

BUNTE RELIEFS VON HENRYK STAŻEWSKI  
– STILISTISCHE, KONSTRUKTIVE UND TECHNOLOGISCHE FRAGEN  
Zusammenfassung

Henryk Stażewski, der Pionier der polnischen Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jh. und ein aktiver Teilnehmer an Ereignissen auf dem Gebiet der europäischen Kunst, führte in einer Phase seiner künstlerischen Karriere bunte Reliefs aus. Ihnen waren zwei Serien von Werken vorangegangen, in denen der Künstler die Anwendung der Farbe sehr stark reduzierte und sich auf die Frage des Raums und der Bewegung konzentrierte. Dies waren die weißen und die Metallreliefs. Danach kam die Rückkehr zum Problem der Farbe. Die bunten Reliefs entstanden in den Jahren 1967-1973. Der Maler begann zuerst mit den einfachsten Methoden zu arbeiten, um deutliche Effekte zu erlangen. In der ersten Phase schuf er die Werke, in denen ein Quadrat als Grundform galt, sowohl als die Form der Ganzheit als auch als die der Elemente der Komposition. Diese Arbeiten bestehen aus wiederholbaren, quadratischen Modulen, die gleichmäßig verteilt werden und eine Art von „Farbtafeln“ bilden. Die Farbe jedes einzelnen Elementes wurde allmählich mit einem Schlüssel modifiziert, beispielsweise von den kalten bis zu den warmen Farbtönen. Etwas später entstanden Werke mit einem abwechslungsreicheren Bau und einem intensiven, ausgefallenen Kolorit. Der Künstler führte 1968 die Form des Dreiecks wieder in die Komposition ein.

In der vorliegenden Abhandlung werden die konstruktiven und technologischen Fragen der bunten Reliefs besprochen. Die

Arbeiten von Henryk Stażewski in jeder darauffolgenden Phase seines Schaffens werden auf etwas andere Weise konstruiert, was sich weitgehend aus dem Streben nach bestimmten visuellen Effekten ergibt. Zugleich aber ist keine der angewandten Lösungen zufällig, weil sie sich auf dem Wege der Evolution entwickelt haben. Die Phase der bunten Reliefs war die Zeit der Kristallisierung bestimmter Konstruktionslösungen in der malerischen Technik des Künstlers. Zu ihnen gehört die Bearbeitung des zu wiederholenden Schemas für die Schaffung der Basis, die in den darauffolgenden Werken verwendet wurde. Ähnlich war es mit der malerischen Ausführung. Die Struktur und Art der Schichten: Leimgrundierung, Grundierung und Malschicht ist eigentlich unveränderlich. Als eine oft von Henryk Stażewski angewendete Maßnahme gilt auch die Korrektur des Kolorits und der Komposition; der Maler nahm manchmal nach relativ langer Zeit Korrekturen vor.

Die vom Künstler getätigte Wahl im Bereich der Materialien oder der Methoden, sie miteinander zu verbinden, ist weder in der Phase der bunten Reliefs noch in den früheren Etappen überraschend. Ganz im Gegenteil, es ist ein logischer, konsequenter Prozess, in dem neue Lösungen aus den älteren resultieren. Wenn der Maler die optimale Methode der Ausführung eines Werkes erarbeitet hatte, wurde sie in den weiteren Arbeiten einer gegebenen Serie mit nur wenigen Modifizierungen wiederholt.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

AGATA WARSZEWSKA-KOŁODZIEJ

(Wrocław)

HENRYK STAŻEWSKI'S COLORFUL RELIEFS.  
PROBLEMS OF STYLE, STRUCTURE, AND TECHNOLOGY

Summary

Henryk Stażewski, a pioneer of the Polish avant-garde of the 1920s and 1930s and a major international figure, at a certain stage of his career produced colorful reliefs. They had been preceded by two series of works in which the artist reduced the use of color concentrating on the problems of space and movement: the white reliefs and the metal reliefs, subsequently to return to the problems of color. The colorful reliefs were produced from 1967 to 1973. For the sake of clarity, he began by employing the simplest means. In the pieces produced during the first stage the square is the basic form, defining both the shape of the piece as a whole and featured as the composition's individual elements. The pieces are composed of repetitive square modules in regular arrangements forming something of a 'color board.' The color of each individual element is gradually modified according to some selected principle, for example the transition from cold to warm colors. These works were soon followed by the pieces of more complex structure, more intense colors and more complex color design. By 1968, the artist re-introduced the triangle as an element of his compositions.

The present article discusses the structural and compositional aspects of the col-

orful reliefs. Stażewski's works from each consecutive stage of his career are structured somewhat differently reflecting his interest successively re-focused to achieve particular visual effects. At the same time, no solution is accidental but all result from an evolutionary process. The phase of colorful reliefs was the period of developing certain structural solutions. One of them is the repetitive scheme of structuring the composition's support implemented in consecutive realizations. The same applies to the treatment of the paint layer, with the sequence and types of layers (priming, ground and proper paint layer) applied to the support remaining basically unchanged from piece to piece. Corrections to color design and composition are also a common procedure in Stażewski's approach and are often done even after a long time.

As was his practice working on the earlier series, Stażewski's decisions concerning the choice of materials and methods of combining them employed in the colorful reliefs result from a logical and consistent process in which new solutions are derived from the earlier ones. Once the optimal treatment was developed, it would be repeated in all subsequent works in the series with only minor modifications.

---

wrócić do:

[SPIS TREŚCI](#)

[CONTENTS](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)

AGATA WARSZEWSKA-KOŁODZIEJ

(Wrocław)

LES RELIEFS COLORÉS DE HENRYK STAŻEWSKI :  
LES PROBLÈMES STYLISTIQUES, CONSTRUCTIFS ET TECHNOLOGIQUES

Résumé

Henryk Stażewski, pionnier de l'avant-garde polonaise des années 20 et 30 du XX<sup>e</sup> siècle, participant actif des événements dans le domaine de l'art européen, qui a créé des reliefs colorés à un certain moment de sa carrière. Ceux-ci ont été précédés par deux séries d'œuvres dans lesquelles l'artiste limita considérablement l'utilisation de la couleur, en se concentrant sur le problème de l'espace et du mouvement. C'étaient des reliefs blancs et métalliques. Après eux, Stażewski est revenu au problème de la couleur. Ses reliefs colorés ont été créés dans les années 1967-1973. Afin d'obtenir des résultats bien lisibles, le peintre a commencé par les méthodes les plus simples. Dans la première étape, il réalisait les travaux avec le carré comme forme principale, ce qui concernait aussi bien l'ensemble, que les éléments particuliers de la composition. Ces travaux sont composés de modules carrés répétitifs disposés uniformément, qui forme une sorte de « tables de couleurs ». La teinte de chaque élément successif était modifiée graduellement, selon une certaine clé, par exemple en passant des nuances froides aux chaudes. Peu après, il s'est mis à créer des œuvres d'une construction plus variée et aux couleurs plus intenses et recherchées.

Dans la présente étude, les problèmes constructifs et technologiques des reliefs colorés ont été présentés. Les travaux de Henryk Stażewski provenant des périodes successives de sa création possèdent cha-

cun une construction un peu différente, ce qui résulte, dans une large mesure, de la quête d'obtenir des effets visuels désirés. En même temps pourtant, aucune des solutions appliquées n'est fortuite, mais s'est produite par voie d'évolution. La période des reliefs colorés était un temps pendant lequel certaines solutions constructives se sont cristallisées dans la pratique picturale de l'artiste. L'une de ces solutions a été l'élaboration d'un schémat répété du support, utilisé dans ses réalisations successives. C'est pareil en ce qui concerne l'élaboration picturale. La disposition et le type de strates, de collage, d'apprêt et de couche picturale sont en principe invariables. En outre, un procédé souvent utilisé par Henryk Stażewski est la correction de couleurs et de composition ; il lui arrivait parfois de faire des remaniements même après un temps assez long.

Durant la période des reliefs colorés, tout comme pendant les étapes de sa carrière qui l'avaient précédée, les choix de l'artiste, en ce qui concerne les matériaux et les méthodes de leur assemblage, ne sont pas surprenants, voire même au contraire : il s'agit là d'un processus conséquent et logique où des solutions nouvelles résultent des précédentes. Ayant mis au point la méthode optimale d'exécution d'une œuvre, Stażewski la répétait, parfois avec de légères modifications seulement, pour la réalisation d'autres travaux d'une même série.

---

wrocław do:

[SPIS TREŚCI](#)

[INHALTSVERZEICHNIS](#)

[CONTENTS](#)

[TABLE DES MATIÈRES](#)