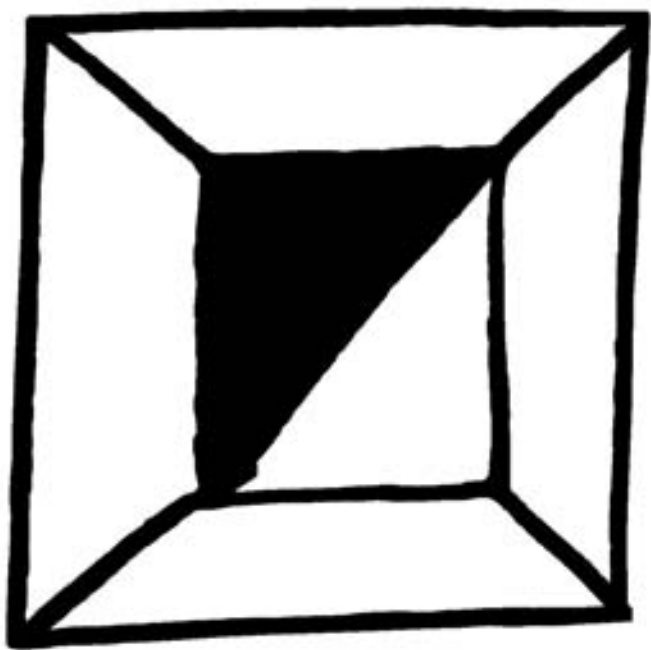




for youth



As the granddaughter of Antoni – Kazimierz Malewicz’s brother, I will not discuss the work of the ‘Father of Suprematism,’ because there is already a lot of professional literature on this topic that fills the shelves of libraries, museum shops and bookstores around the world.

My text is probably the first such unconventional article, published in the artist’s catalog: these are my reflections, personal memories of my ‘first meeting’ with Malewicz. The words of my late father still sound in my ears: “Remember, there was a great painter in our family, Kazimierz, my father’s brother, whose paintings have been in Russia, and not a single one in Poland.” This mythical figure, about whom so little was said began to appeal to me. In high school, with great pride I wrote a paper about my ancestor. It came to me as a complete surprise that everyone knew Matejko, nobody heard of Malewicz.

My first big confrontation with Malewicz came in the late 70s, when Andréi Boris Nakov paid us a visit. He wanted to get some information about the artist, and asked if we were in possession of any paintings, drawings, or memorabilia. It was then that I saw my father’s biggest ‘treasure’ for the first time – the photographs of Malewicz’s sisters, Wiktorina and Maria, of himself in various situations, at the exhibition in Berlin, with his students, and a few photos showing him in a coffin. After a long discussion, Nakov borrowed the photographs, which can now be seen in the *Malewicz Ecrits* catalogue, but some of them never returned to us, which is a great, irreparable loss. Other members of my family were confronted with a similar problem.

This event and the following ones began to influence my interests, and my entire life. The path I took is not always an easy one, I am promoting Malewicz’s work in a variety of ways. I deal with these aspects of his work, which are little known – Malewicz is not only the author of the famous *Black Square*, of which he said:

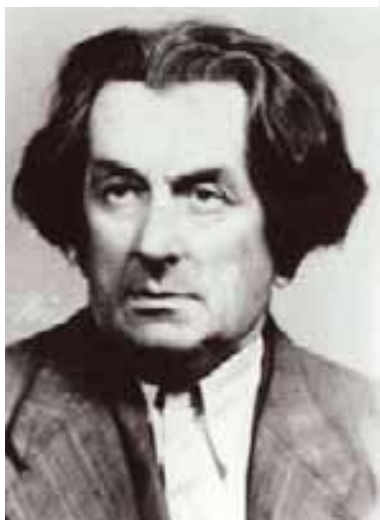
In the square I see what other people see in the face of God.

He is also a poet, director, writer, costume designer, he is – as I call it –

Ars absoluta.

Whether speaking at the openings of exhibitions, in interviews or at international press conferences, I always stressed that Malewicz was descended from a Polish noble family, but he belongs to three national cultures: Polish, Ukrainian and Russian. My statement was not always perceived positively, I believe, however, that ‘art knows no borders.’

Artistic and poetic talents were and still are frequent in my family, my great-grandmother often wrote poems, describing her difficult financial situation, with four children, after the death of her husband Seweryn Antonowicz Malewicz (in 1902), or other family problems. >>



Antoni Malewicz



Kazimierz Malewicz

Jako wnuczka Antoniego – brata Kazimierza Malewicza, nie będę wypowiadała się o twórczości „Ojca Suprematyzmu”, gdyż na ten temat wydano już dużo fachowej literatury, która wypełnia regały bibliotek, muzealnych sklepów i księgarni całego świata.

Mój tekst jest prawdopodobnie pierwszym tego typu niekonwencjonalnym artykułem, ukazującym się w katalogu dotyczącym artysty; są to moje refleksje, osobiste wspomnienia dotyczące „pierwszego spotkania” z Malewiczem. Do dzisiaj brzmią mi w uszach słowa mojego św. pamięci Tatusia: „pamiętaj, w naszej rodzinie był wielki malarz – Kazimierz – brat mojego ojca, którego obrazy zostały w Rosji, a w Polsce nie ma ani jednego”. Ta mityczna postać, o której z różnych powodów tylko tyle (czy też bardzo mało) się mówiło, zaczęła wzbudzać moje zainteresowanie. Z wielką dumą napisałam w liceum referat na temat mojego przodka. Zaskoczenie było ogromne: Matejkę znali wszyscy, Malewicza – nikt.

Pierwsza moja wielka konfrontacja z Malewiczem nastąpiła w drugiej połowie lat 70., kiedy to Andréi Borys Nakov złożył nam wizytę. Pragnął zaczerpnąć informacji na temat naszego przodka, nie omieszkiał także zapytać, czy jesteśmy w posiadaniu obrazów, rysunków, albo jakichś pamiątek po wielkim artyście. Wtedy to po raz pierwszy ujrzałam największą „relikwię” mojego ojca, a mianowicie fotografie przedstawiające siostry Malewicza, Wiktorię i Marię, jego samego w różnych ujęciach, na wystawie w Berlinie, ze studentami oraz parę zdjęć ukazujących go już w trumnie. Po długiej dyskusji fotografie zostały Nakowowi wypożyczone, można je ujrzeć teraz w jego katalogu *Malewicz Ecrits*, część z nich jednak nigdy już do nas nie powróciła, co stanowi ogromną, niepowetowaną stratę. Z podobnym problemem konfrontowani byli także pozostali członkowie mojej rodziny.

Wydarzenie to oraz kolejne, następujące po nim – zaczęły kształtować moje zainteresowania, a wręcz całe życie. Droga, którą obrałam od tego momentu, nie zawsze jest usłana różami: poświęciłam się propagowaniu twórczości Malewicza na różne sposoby. Poruszam te aspekty jego twórczości, które są mało znane – Malewicz to nie tylko *Czarny kwadrat*, o którym mówił:

w kwadracie widzę to, co ludzie widzą w obliczu Boga.

Malewicz – to także poeta, reżyser, scenograf, kostiumolog. Malewicz – jak go nazywam – to

Ars absoluta.

W przemówieniach wygłaszanych podczas otwarcia wystaw, w wywiadach, czy też podczas międzynarodowych konferencji prasowych, zawsze podkreślałam, iż wywodził się on z polskiej rodziny szlacheckiej, należy jednak do trzech kultur narodowych: polskiej, ukraińskiej i rosyjskiej. Stwierdzenie moje nie zawsze odbierane było >>



Głowa chrześcijanina , Christian's Head,
1928-1932

Malewicz's sister Wiktoria and my grandfather Antoni also enjoyed a talent for poetry. My grandfather's creativity wasn't confined to poetry alone; like his famous brother he practiced his artistic abilities by painting landscapes on canvas and paper.

I believe that the fact that Malewicz was brought up surrounded by Polish culture (at home with his mother and siblings he communicated in Polish) is also reflected in his art, and is an important aspect of his work. References to his Polish background are found in a number of paintings.

While reading many books, scientific papers and catalogs on my eminent ancestor, or admiring his works at numerous exhibitions, I noticed that often white and red elements occur in his work, such as in the picture *Athletes*, *Head of a Christian*, *The Christian in the Field*, and many others. It made me reflect upon this issue.

I believe that that they have been used deliberately in order to demonstrate the artist's affiliation to the distant homeland of his parents and ancestors; because of the political situation he was not able to express it otherwise. The most appropriate example is the painting *The Christian in the Field*. The signature of the painting is written in Latin letters. Malewicz signed many of his works in Polish, for example the self-portrait from 1933, entitled *Artist*.

Arguing over Malewicz's nationality is, in my opinion, controversial; it is more valuable to discover anew his art and his versatile talent as a theorist, poet and artist as well as enabling art historians, researchers and students to study documents concerning him on the basis of scientific exchange and progressive, constructive international dialogue. I think his artistic achievements should be promoted extensively, not only in the art circles. I will make every effort to ensure that he is known throughout the world.

Malewicz is not only an artist who revolutionized modern art of the twentieth century. He was a man of great heart – despite his hard financial situation, with which he often struggled, and which he also described in one of his poems after losing his position of Ginchuk director:

Oh? Life,
You're broken,
Stool's broken,
Rise through Berlin
Wear your 'pereline'*.

Malewicz also helped his colleagues and students. His open house was a place of fierce artistic, political, and religious discussions, as he invited not only artists, friends and students, but also Catholic and Orthodox priests. >>

* the word 'pereline' evoking the word 'pearl' is typical for Malewicz's unorthodox spelling

pozytywnie, uważam jednak, że „sztuka nie zna granic”. Uzdolnienia artystyczne i poetyckie były i są nadal domeną naszej rodziny; moja prababcia często pisała wiersze, opisując w nich także swoją trudną sytuację finansową, z czworgiem dzieci, po śmierci męża Seweryna Antonowicza Malewicza (w 1902 roku), czy też problemy rodzinne. Talentem poetyckim szczyliła się również siostra Malewicza – Wiktoria i mój dziadek Antoni. Twórczość jego nie ograniczała się tylko do poezji; podobnie jak jego sławny brat, przelewał swoje artystyczne zdolności na płótno i papier malując pejzaże.

Uważam, że wychowanie Malewicza w polskiej kulturze (w domu ze swoją matką i rodzeństwem porozumiewał się po polsku) znajdowało także odzwierciedlenie w jego sztuce, oraz było ważnym aspektem jego twórczości. Przykładów na to mamy wiele w jego malarstwie.

Czytając wiele książek, prac naukowych i katalogów na temat mojego wybitnego przodka, czy też podziwiając jego dzieła podczas licznych wystaw, zauważyłam często występujące w jego pracach białoczerwone elementy, jak np. w obrazie *Sportowcy*, *Głowa chrześcijanina*, *Chrześcijanin w polu* i wielu innych, które zawsze wzbudzały u mnie zastanowienie i refleksje.

Twierdzę, że zostały one użyte celowo, aby w ten sposób zademonstrować przynależność artysty do dalekiej ojczyzny jego rodziców i przodków, ze względu jednak na sytuację polityczną nie był w stanie tego w inny sposób wyrazić. Najbardziej adekwatnym tego przykładem jest obraz pod tytułem *Chrześcijanin w polu*, Obraz ten został podpisany alfabetem łacińskim. W języku polskim podpisywał wiele swoich dzieł, jak np., autoportret pod tytułem *Artysta*, z roku 1933.

Polemizowanie na temat narodowości Malewicza jest, moim zdaniem, kontrowersyjne, bardziej istotne jest odkrywanie na nowo jego sztuki oraz wszechstronnego talentu jako teoretyka, poety i artysty, a także udostępnianie dotyczących go dokumentów historykom sztuki, uczelniom i studentom na bazie wymiany naukowej i progresywnego, konstruktywnego dialogu międzynarodowego.

Uważam, że jego dorobek artystyczny należy propagować w szerokich kręgach, nie tylko wśród ludzi sztuki. Pragnę i dokładam wszelkich starań, aby jego postać znana była w każdym zakątku świata.

Malewicz to nie tylko artysta, który zrewolucjonizował sztukę nowoczesną XX wieku. Był człowiekiem wielkiego serca – pomimo ciężkiej sytuacji finansowej, z jaką w swoim życiu bardzo często się borykał, co opisuje również w jednym ze swoich wierszy po utracie dyrektorskiej pozycji w Ginchuk: > >



Chrześcijanin w polu , *Christian in the Field*, 1928



Sportowcy, *Athletes*, 1928-1930

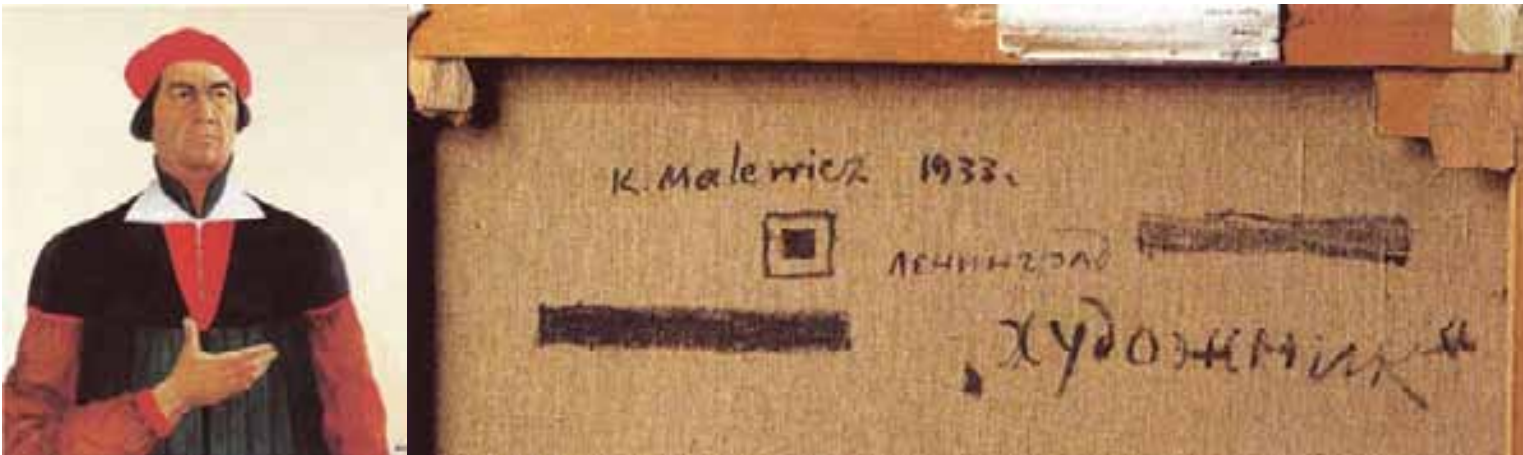
During Saturday meetings at his home piano was played, and the host often acted as a soloist; he had a wonderful voice, according to the son of his sister Victoria, whom Kazimierz Malewicz visited often with his mother, yet at the beginning of 1931.

His genius continues to inspire students, people of art, artists, and his work and personality are still alive, and reflected in exhibitions, competitions and scientific disputes.

In 1927, at the Polonia Palace Hotel, Malewicz's first international exhibition was held. Today Warsaw could gain a new reason to be proud – we are trying to place in front of the Polonia Palace Hotel the *ChairThrone for Malewicz* by Tadeusz Myslowski, another artist working at the crossroads of cultures – commemorating at the heart of the city the person and the work of Kazimierz Malewicz – one of the greatest avant-garde artists of the twentieth century.

As to the words of my father – I dream that one day in Poland there will be a place where one could see more than one of Kazimierz Malewicz's paintings and study his huge and diverse heritage.

The unique nature of the exhibition organized in collaboration with Wojciech Fibak and Cezary Ślaziński shows the universality and timelessness of his genius, as well as a large crowd of Malewicz's eminent successors. His lively art is key to future development, also in our new, albeit difficult 3rd millennium.



Artysta, autoportret, Artist, self-portrait 1933

Och? Życie,
Jesteś złamany,
Stolek złamany,
Powstań Berlinem
I włoż perelinę*.

Malewicz wspomagał również swoich współtowarzyszy i studentów. Dom jego był domem otwartym, miejscem burzliwych dyskusji artystycznych, politycznych i religijnych, gdyż zapraszał do siebie nie tylko artystów, przyjaciół i uczniów, ale także katolickiego księdza i prawosławnego popa.

Podczas sobotnich spotkań rozbrzmiewała muzyka wykonywana na pianinie, a pan domu często występował w roli solisty, miał wspaniały głos, co potwierdza syn jego siostry Wiktorii, do której Kazimierz przyjeżdżał często ze swoją matką, jeszcze na początku roku 1931.

Fascynacja jego geniuszem nadal inspiruje studentów, ludzi sztuki, artystów; jego postać jest nadal żywa, czego odzwierciedleniem są wystawy, konkursy i polemiki naukowe.

W 1927 roku, w Hotelu Polonia Palace odbyła się pierwsza zagraniczna wystawa Malewicza. Dziś Warszawa mogłaby zyskać nowy powód do dumy – staramy się, aby przed Hotelem Polonia Palace stanął *Krzeseł Tron dla Malewicza* – obiekt Tadeusza Mysłowskiego, artysty także działającego na styku kultur – upamiętniający w samym sercu miasta postać i dzieło Kazimierza Malewicza – jednego z najwybitniejszych awangardowych twórców XX wieku.

Wracając do słów mojego Taty – marzę, aby zaistniało w Polsce kiedyś miejsce, w którym będzie można obejrzeć niejeden obraz Kazimierza Malewicza i poznawać, studiować jego olbrzymi i różnorodny dorobek.

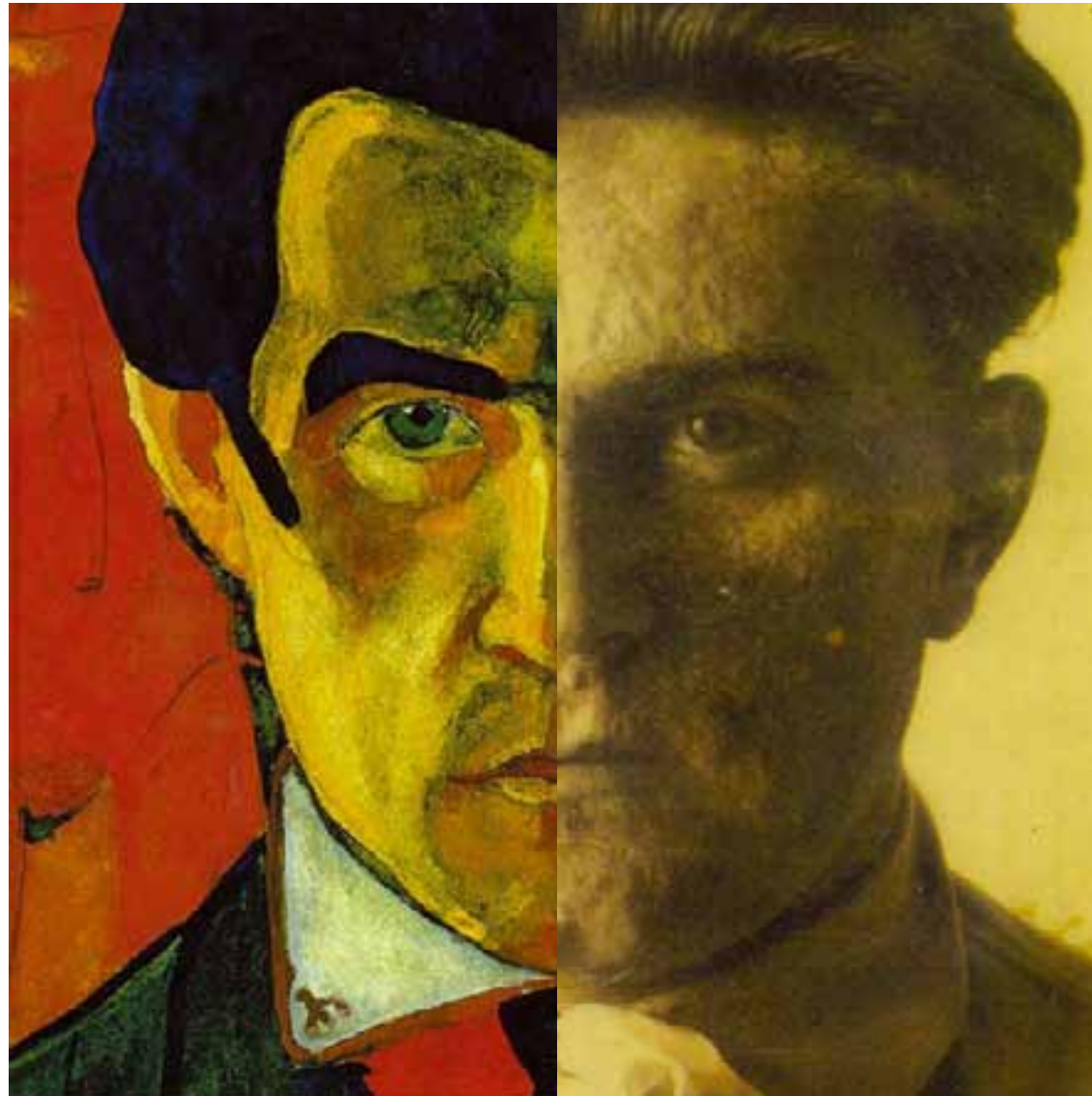
Wyjątkowy charakter ekspozycji zorganizowanej we współpracy z Wojciechem Fibakiem i Cezarym Ślazińskim ukazuje uniwersalność i ponadczasowość geniuszu Malewicza oraz szeroką rzeszę jego wybitnych sukcesorów. Jego ciągle żywa sztuka to klucz do przyszłości i rozwoju, także w naszym nowym, acz trudnym – 3. tysiącleciu.



Iwona Malewicz podczas wystawy
Malevich and the American Legacy
Iwona Malewicz at the *Malevich*
and the *American Legacy* exhibition
Gagosian Gallery 2011

* słowo 'perelina' kojarzące się z „perłą”
i wykorzystujące dziecięcą zamianę „r” z „l”, jest
typowe dla nieortodoksyjnego zapisu Malewicza





Iwona Malewicz	słowo wstępne / introduction	5
Józef Żuk Piwkowski	dlaczego 5 x Malewicz? / why 5 x Malewicz?	13
Janusz Zagrodzki	w hołdzie Kazmierzowi Malewiczowi / homage a Kazimierz Malewicz	15
Kazimierz Malewicz	artysta / artist	33
Klara Kopcińska	kwadratowe niebo / the square sky	35
Janusz Zagrodzki	poznawanie struktury / understanding the structure	59
Szymon Bojko	krzesłoTrony / chairThrones	75
	podziękowania / acknowledgments	95

5 x Malewicz

wernisaż / opening 8.12.2011 Galeria Fibak

Tadeusz Mysłowski

KrzesłoTron dla Malewicza / ChairThrone for Malewicz

Jan Berdyszak, Wojciech Fangor, Stanisław Fijałkowski

Stefan Gierowski, Mieczysław Janikowski

Jerzy Nowosielski, Włodzimierz Pawlak

Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Eduard Steinberg

Władysław Strzemiński, Ryszard Winiarski

Andrzej Wróblewski

zdjęcia – archiwum Iwony Malewicz,
Tadeusza Mysłowskiego,
Janusza Zagrodzkiego, Galerii Fibak,
Rheinisches Bildarchiv Köln i TR
photos from the archives
of Iwona Malewicz,
Tadeusz Mysłowski, Janusz Zagrodzki,
Fibak Gallery, Rheinisches Bildarchiv
Köln, and WT

tłumaczenia/ translations by
Klara Kopcińska

tłumaczenie polskie
wierszy Kazimierza Malewicza
Polish translation
of Kazimierz Malewicz's poems
Adam Pomorski

prezentowane na wystawie prace pochodzą z kolekcji Galerii Fibak oraz ze zbiorów prywatnych
the works presented at the exhibition come from the collection of Fibak Gallery and private collections

Why 5 x Malewicz?

If you take into account the importance of Kazimierz Malewicz's oeuvre – 5 times is not enough. 100 x Malewicz would be better, and nowadays Giga or Googol (10¹⁰⁰) Malewicz seems even more appropriate.

Unfortunately the expression 0 x Malewicz is much more true. He is the only great Polish artist who seems to be completely ignored in Poland. There is not a single painting here, no street, place, school, competition or event dedicated to him. The only positive exception is the Malewicz Room at the Polonia Palace Hotel, named after him in 2009 on the occasion of his 130th anniversary.

In the 5 x Malewicz project we show his name written in five languages:

**Kazimierz Malewicz * Казимир Северинович Малевич * Kazimir Severinovič Malevič *
Kasimir Malewitsch * Kazimir Malevich**

Kazimierz Malewicz was born in Kiev of Polish parents. Due to the complicated history of this region the former territories of the Grand Duchy of Lithuania, and later of the Polish Kingdom in the year Malewicz was born belonged to Russia and then to the Soviet Union. Today they are part of Ukraine. By analogy one could state that Adam Mickiewicz and Czesław Miłosz were Russian, Jan Matejko and Ignacy Jan Paderewski – Austrian, and Fryderyk Chopin was French. Other countries which were important for Malewicz's biography are Germany, where he had an exhibition and where he had to interrupt his journey to Europe and go back to Russia, which he never managed to leave again, and France where he was planning to go with his exhibit. We also present his name in the most popular English transcript from Russian.

Iwona Malewicz, the artist's relative and tireless promoter of his timeless oeuvre is the driving force behind this project. The exhibition at the Fibak Gallery is an event marking the beginning of 5 x M, its canvas being the ChairThrones by Tadeusz Mysłowski, particularly the ChairThrone for Kazimierz Malewicz. This is a project to honour eminent avant-garde artists by creating art objects designed on the basis of formal analysis of their works. The show also includes paintings by outstanding Polish abstract painters, with some reference to Malewicz's work, mainly from the Fibak Gallery collection.

I hope that this exhibition, together with the published catalogue, and further activities of the 5 x M project will help promote the visionary artist in Poland and will result in physical traces of his artistic heritage in Poland.

Józef Żuk Piwkowski



Kazimierz Malewicz
fr. scenografii
do Zwycięstwa nad Słońcem
element of set design
for *Victory over the Sun*
1913

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Zastrzegamy sobie prawo do robienia skrótów i redagowania nadesłanych tekstów. Nadesłanie materiałów do publikacji jest równoznaczne z oświadczeniem o posiadaniu praw do nich.

Unsolicited material will not be returned. The publisher has the right to edit and abbreviate the submitted texts. Anybody submitting any kind of material for publication thus certifies he/ she is the bearer of the copyrights for it.

5 x M Malewicz Малевич Malevič Malewitsch Malevich

Dlaczego 5 x Malewicz?

To umowny tytuł. Jeśli wziąć pod uwagę dorobek Kazimierza Malewicza, to o wiele za mało. Kiedyś powiedzielibyśmy 100 razy Malewicz. Teraz bardziej pasuje Giga lub Googol (10¹⁰⁰) Malewicz.

Z drugiej strony prawdziwsze niestety byłoby powiedzenie 0 x Malewicz. To jedyny wielki polski artysta, któremu nie dedykowano w Polsce nic. Nie ma tu żadnego obrazu artysty, nie znam żadnej ulicy, placu, uczelni, konkursu czy wydarzenia nazwanego imieniem Kazimierza Malewicza. Jedynym szlachetnym wyjątkiem jest Sala im. Kazimierza Malewicza w Hotelu Polonia Palace, nazwana tak w roku 2009, w 130. rocznicę jego urodzin.

W projekcie 5 x M nazwisko Malewicza zapisujemy w pięciu językach:

**Kazimierz Malewicz * Казимир Северинович Малевич * Kazimir Severinovič Malevič *
Kasimir Malewitsch * Kazimir Malevich**

Kazimierz Malewicz jest z pochodzenia Polakiem urodzonym w Kijowie. Jego rodzice to polska szlachta. Skomplikowana historia tych regionów spowodowała, że poprzednie tereny Wielkiego Księstwa Litewskiego, a potem Korony Polskiej, w roku narodzin artysty należały do Rosji, potem do ZSRR. Dzisiaj są częścią Ukrainy. Analogicznie można powiedzieć, że Adam Mickiewicz i Czesław Miłosz to Rosjanie, Jan Matejko i Ignacy Jan Paderewski – Austriacy, a Fryderyk Chopin to Francuz. Inne kraje istotne dla biografii Malewicza to Niemcy, gdzie miał wystawę i gdzie gwałtownie przerwał swoją europejską podróż, by na zawsze już powrócić do Rosji, i Francja, dokąd zmierzał, ale nie zdążył dojechać ze swoją ekspozycją. Zapisujemy jego nazwisko także w najbardziej bodaj popularnej angielskiej transkrypcji z rosyjskiego.

Spiritus movens projektu 5 x M jest Iwona Malewicz, krewna artysty, niestrudzona propagatorka jego uniwersalnego dzieła. Wystawa w Galerii Fibak to wydarzenie inauguracyjne 5 x M. Jej kanwą stały się KrzesłoTrony Tadeusza Mysłowskiego, a zwłaszcza, co oczywiste, KrzesłoTron dla Kazimierza Malewicza. To projekt uczczenia wybitnych artystów awangardowych przestrzennymi obiektami zaprojektowanymi w wyniku analizy formalnej ich dzieł. W dziedzinie malarstwa natomiast prezentowane są tu prace wybitnych polskich abstrakcjonistów, przede wszystkim z kolekcji Galerii Fibak, w których można dostrzec echa twórczości Kazimierza Malewicza.

Mam nadzieję, że ta wystawa, niniejsza publikacja oraz dalsze działania 5 x M przyczynią się do upowszechnienia w Polsce wiedzy o tym artyście-wizjonerze i zaowocują namacalnymi śladami jego artystycznego dziedzictwa.

Józef Żuk Piwkowski



tytuł roboczy/
working title

2011 038
ISSN 1733 4691
nakład 500 egz./ copies

redakcja i projekt/ editors & designers
Klara Kopcińska & Józef Żuk Piwkowski

wydawca/ publisher
Stowarzyszenie
Edukacji i Postępu
STEP/ STEP
Association for
Education and
Progress

Radziłowska 5, m. 1
03-943 Warszawa
tel. (022) 617 68 06 i 601 39 02 05
e-mail 2b@2b.art.pl



Galeria 2b/ 2b Gallery
www.2b.art.pl

druk i oprawa/ print & binding
Roband

© Klara Kopcińska, Józef Żuk Piwkowski
& autorzy/ authors

I have not invented anything,
only the night I have sensed,
and in it the new which I called
Suprematism. It was expressed
in me as a black plane, which formed
a square, then a circle.
In them I saw a new colorful world.

Kazimierz Malewicz¹

When I wrote an article, which appeared in 1975 in several languages², about Kazimierz Malewicz's stay in Poland in 1927, I was repeatedly warned that referring to Malewicz being Polish was an offense that could induce an 'international incident'. Self-censorship resulting from the fear to offend the dangerous neighbor, was frequent in the Polish art criticism at that time. I am happy to notice a change in the practice of that period, when the authors treated the papers published in the West and in the East with equal reverence, although for quite different reasons. Nowadays, we only stick to the stereotype of over-glorifying the achievements of the West.

In articles published in England, France, Germany, Russia, and the United States Malewicz's pedigree is presented in an identical manner, and his name is transcribed from Russian 'Kazimir Malevich'³. The researchers didn't bother to find the quite easily obtainable piece of information that, in the nineteenth and the first two decades of the twentieth century Poland did not exist as a state, and its inhabitants were automatically citizens of three rapacious empires of Austria, Prussia and Russia. In a modest catalogue *Précurseurs abstrait de l'art en Pologne*⁴, issued on the occasion of the 1957 exhibition in Paris, edited by Julian Przyboś, the artist's name was published in its Polish version, but nobody paid any attention to it. Yet, in the inter-war period, everything was absolutely clear, even Malewicz's Russian friends knew about his 'Western origin' [zapadne rożdzienie] and to stress his special rank in the artistic community used the Polish term 'Pan Malewicz' [Mr. Malewicz]. Władysław Strzemiński, in an article published in 'Zwrotnica' magazine, wrote clearly: "Malewicz – is not the first Pole standing out in Russian art (Orłowski, Wróbel)."⁵

Another unclear issue were Malewicz's intentions concerning the future and location of the collection of his works – the whole of his artistic achievements. In the early 20s, when he was the director of the Petrograd State Institute of Artistic Culture (Ginchuk, for *Gosudarstwiennyj Institut Chudożestwiennoj Kultury*), his contacts with the Polish avant-garde: Zwrotnica, Blok, Praesens and Forma groups and their magazines, where he published his texts, became for him a window open to Europe. He had a particularly close relationship, supported by frequent correspondence, with Władysław Strzemiński and Tadeusz Peiper. The threat to the existence of the Institute forced Malewicz to make a fundamental decision. The correspondence with the Polish artists didn't survive, we know about his projects from other sources, such as Strzemiński's, Szymon Syrkus' and Henryk Stażewski's letters, and articles by Mieczysław Szczuka and Peiper. In March 1926, Malewicz participated in an exhibition in Warsaw prepared by Blok group and it was probably then that he decided to undertake an artistic expedition to Western Europe, via Warsaw to Berlin and Paris. The most important document confirming these findings is a letter written by Stażewski and Syrkus: "We expect Malewicz's arrival soon. He is to come with his paintings which he most probably wants to leave Warsaw and he is going to give a lecture."⁶ This information was clearly linked to the project, initiated by Strzemiński and the Praesens >>

1. Kazimierz Malewicz, *Suprematyzm*, (przekład: W. Strzemiński?) [*Suprematism*, tr. W. Strzemiński?], „Forma”, 1936, nr 5.

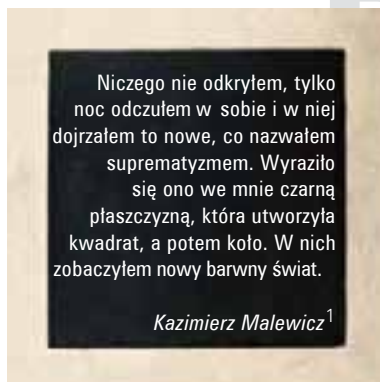
Władysław Strzemiński otrzymał tekst od Malewicza w okresie starań o pozyskanie jego dzieł do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, które ze względu na śmierć artysty nie zostały uwiecznione powodzeniem. Wątpliwości Andrzeja Turowskiego co do autorstwa tekstu, w pracy *Malewicz w Warszawie* (Kraków 2002), są nieuzasadnione. Tłumaczenie artykułu Malewicza, podobnie jak i w innych publikacjach, zawsze powodowało szereg niedoskonałości językowych, oryginał tekstu nie został odnaleziony.

[Władysław Strzemiński received the text from Malewicz at the time when he was trying to acquire his works for the International Modern Art Collection in Łódź, which remained unsuccessful due to the artist's death. Andrzej Turowski's doubts concerning the text's authorship, presented in his work *Malewicz w Warszawie* (Kraków 2002), are unsupported. The translation of Malewicz's article, similarly to other publications, is marked with many imperfections; the original text wasn't found.]

2. J. Zagrodzki, *Malewicz w Polsce* [*Malewicz in Poland*], „Projekt”, 1975, nr 3.

3. Wyjątkiem jest Andréi Nakov, który w monumentalnej 4-tomowej monografii *Kazimir Malewicz, le peintre absolu*, Paris 2006, wprowadził do języka sztuki zachodniej, prawidłową, polską formę nazwiska, zapisaną alfabetem łacińskim.

[The only exception being Andrei Nakov who in his monumental, 4 volume monograph *Kazimir Malewicz, le peintre absolu*, Paris 2006, introduced the proper Polish form of the surname, written in Latin letters.]



Po napisaniu artykułu o pobycie Kazimierza Malewicza w Polsce w 1927 roku, który ukazał się w 1975 roku w kilku językach², zwracano mi wielokrotnie uwagę, że odwoływanie się do polskości Malewicza jest wykroczeniem mogącym wywołać „międzynarodowy incydent”. Autocenzura wynikająca ze strachu, aby nie urazić niczym groźnego sąsiada, była wówczas w polskiej krytyce częstym zjawiskiem. Z satysfakcją obserwuję zmianę ówczesnych praktyk, kiedy to autorzy z równą czołobitnością odnosili się do prac publikowanych na zachodzie jak i wschodzie, choć z zupełnie różnych powodów. Obecnie pozostał nam jedynie stereotyp nadmiernego gloryfikowania osiągnięć krytycznych zachodu.

W tekstach publikowanych w Anglii, Francji, Niemczech, Rosji, Stanach Zjednoczonych – rodowód Malewicza jest podawany w identyczny sposób, a jego nazwisko transkrybowane z języka rosyjskiego „Kazimir Malevich”³. Badacze sztuki nie zadali sobie trudu odnalezienia dość łatwej do uzyskania informacji, że w XIX wieku i w dwóch pierwszych dekadach XX wieku Polska jako organizm państwowy nie istniała, a jej mieszkańcy byli automatycznie obywatelami trzech zachłannych w swojej ekspansji cesarstw Austrii, Prus i Rosji. W skromnym katalogu *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*⁴, wydanym z okazji wystawy w 1957 roku w Paryżu, w opracowaniu Juliana Przybosia, imię i nazwisko artysty zostało podane w polskim brzmieniu, ale nikt na to nie zwrócił uwagi. A przecież w dwudziestolecie międzywojennym wszystko było całkowicie jasne, nawet rosyjscy przyjaciele Malewicza wiedzieli o jego „zapadnym roźdzeniu”, a dla podkreślenia szczególnej rangi w środowisku artystycznym używali polskiego określenia „pan Malewicz”. Władysław Strzemiński, w artykule opublikowanym w „Zwrotnicy”, pisał wręcz: „Malewicz – to już nie pierwszy Polak górujący w sztuce rosyjskiej (Orłowski, Wróbel)”⁵.

Kolejnym niewyjaśnionym zagadnieniem były zamiary Malewicza co do dalszych losów twórczości i umiejscowienia kolekcji prac, obejmującej całość jego artystycznego dorobku. Na początku lat 20., w czasie prowadzenia w Piotrogradzie Państwowego Instytutu Kultury Artystycznej (Ginchuk – *Gosudarstwiennyj Institut Chudożestwiennoj Kultury*), kontakty Malewicza z polską awangardą: Zwrotnicą, Blokiem, Praesensem i Formą, gdzie publikowano jego teksty, stanowiły dla niego okno otwarte na Europę. Szczególnie bliskie związki, poprzez stałą korespondencję, łączyły go z Władysławem Strzemińskim i Tadeuszem Peiperem. Zagrożenie istnienia Instytutu zmusiło Malewicza do podjęcia fundamentalnych decyzji. Korespondencja z polskimi artystami nie zachowała się, o jego projektach wiemy zdrugiej ręki, z listów Strzemińskiego, Szymona Syrkusa i Henryka Stażewskiego, z tekstów Mieczysława Szczuki i Peipera. W marcu 1926 roku uczestniczył w wystawie przygotowanej w Warszawie przez grupę Blok i wówczas prawdopodobnie podjął decyzję o wyprawie artystycznej do zachodniej Europy, poprzez Warszawę do Berlina i Paryża. Najważniejszym dokumentem dotyczącym tych ustaleń jest list Stażewskiego i Syrkusa: „Spodziewamy się wkrótce przyjazdu Malewicza. Przyjechać ma z obrazami, które chce zostawić w Warszawie i prawdopodobnie wygłosi odczyt”⁶. > >

Janusz Zagrodzki

w hołdzie Kazimierzowi Malewiczowi

Malewicz w Polsce

**homage to
Kazimierz
Malewicz**

Malewicz in Poland

4. *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*, Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Berlew, Henryk Stażewski, Galerie Denise René, Paris 1957.

5. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki, [On Russian Art. Notes]*, „Zwrotnica”, 1922, nr 3; 1923, nr 4.

6. List H. Stażewskiego i S. Syrkusa do K. Podsadeckiego z 13.XI. 1926 r., który odnalazłem i przekazałem do Działu Dokumentacji Naukowej, Muzeum Sztuki w Łodzi; por. J. Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński i inni, w: Co robić po kubizmie?*, red. J. Malinowski, [H. Stażewski's and S. Syrkus' letter to K. Podsadecki of Nov. 13, 1926, which I found and deponed at the Documentation Dept. of the Art Museum in Łódź; comp: J. Zagrodzki, *Malewicz, Strzemiński and others*, in: *What after Cubism?*, J. Malinowski ed.], Kraków 1984.

Władysław Strzemiński

Malewicz – is not the first Pole standing out in Russian art (Orłowski, Wróbel). He made his mark by Cézannes-like works from between 1907-1909, paintings representing objects composed of elementary geometrical volumes, but in contrast to Picasso's acts from that period – intensified by the crazy tension of the color... Following the progress of art, he worked as a cubist and futurist, extruding from every art movement mainly the construction scheme (of putting elements together) and properties typical of painting... [He chose] a path – of clearing art of foreign means, a path which is non-objective and focused on construction. On this path *S u p r e m a t i s m* emerged as the first and until now the most serious eruption of constructivist art. The content of Suprematism: dynamic and cosmic events, in infinite space, the harmony of the universe of organic forms in its geometrism.

group, of establishing a permanent Gallery of Modern Art in Warsaw. Malewicz's stay in Poland, which I broadly described in another article – *Malewicz, Strzeminski and Others* (1984), was also analyzed by Andrzej Turowski in a newer text (2002), but still it is not clear what directly caused the sudden interruption of Malewicz's artistic journey with Peiper, as early as during the exhibitio in Berlin and his rapid return to Russia, which he never managed to leave again. Most likely it was related to closing down of the Institute and the detention of the artist's co-workers. Undoubtedly, the fact that the paintings were left in Germany, and then taken over by the Stedelijk Museum in Amsterdam, protected Malewicz's artistic output from damage, which it would have most likely suffered during the devastation of Warsaw during World War II. And thus, it allowed for international recognition of his artistic achievements.

Malewicz's merit was the discovery of one of the most important ways to look for meaning in creative endeavors, finding core values, enabling artists to recall visualized abstracts into reality. The artist went far beyond the existing schemes. Through continuous expansion of the symbolic imagination, he created hypostases, icons of modernity, signals of spiritual experiences. The *Black* and later the *White Square* are such mystical representations, with an almost religious dimension. They were a trace of what could not be otherwise expressed, and what becomes, due to its inability to be defined, a harbinger of future phenomena.

The basis for the existence of art is the pursuit to find meaning in what surrounds us. All the major ideas fit in there: God, values, meanings. The new spiritual experiences fill tightly the space between art and religion. The pursuit of meaning of life and creation, and of ways of expressing it, so that what moves us is also available to those who perceive our works – listen, read, watch – becomes the next challenge in artistic work. Artists often oppose to standard patterns, question imposed schemes, and naive codes of behavior. Rebellion against mediocrity, against spiritual dullness, and advancing blindness eliminating the possibility of perceiving the deeper levels of feelings and meanings in a natural way, combined with the discovery of new values, allows for retrieval of something not quite tangible, but necessary for the development process. Art in its metaphysical incarnation establishes direct contact with philosophy and often provides the backdrop for a variety of artistic activities. This issue can be also considered from a different point of view. Artists pay attention to the generally underrated way of understanding the phenomena, where spiritual perception becomes the most important part of cognition, substantially exceeding the sensations perceived by eye and hand. The deeper we penetrate the studied issues, the more we can exclude the so-called rationality, allowing to perceive images, sounds and other sensations, but enabling the extension of awareness through extrasensory perception. This way of expanding consciousness allows to combine some extremely important aspects of human nature, the ability to conduct artistic >>

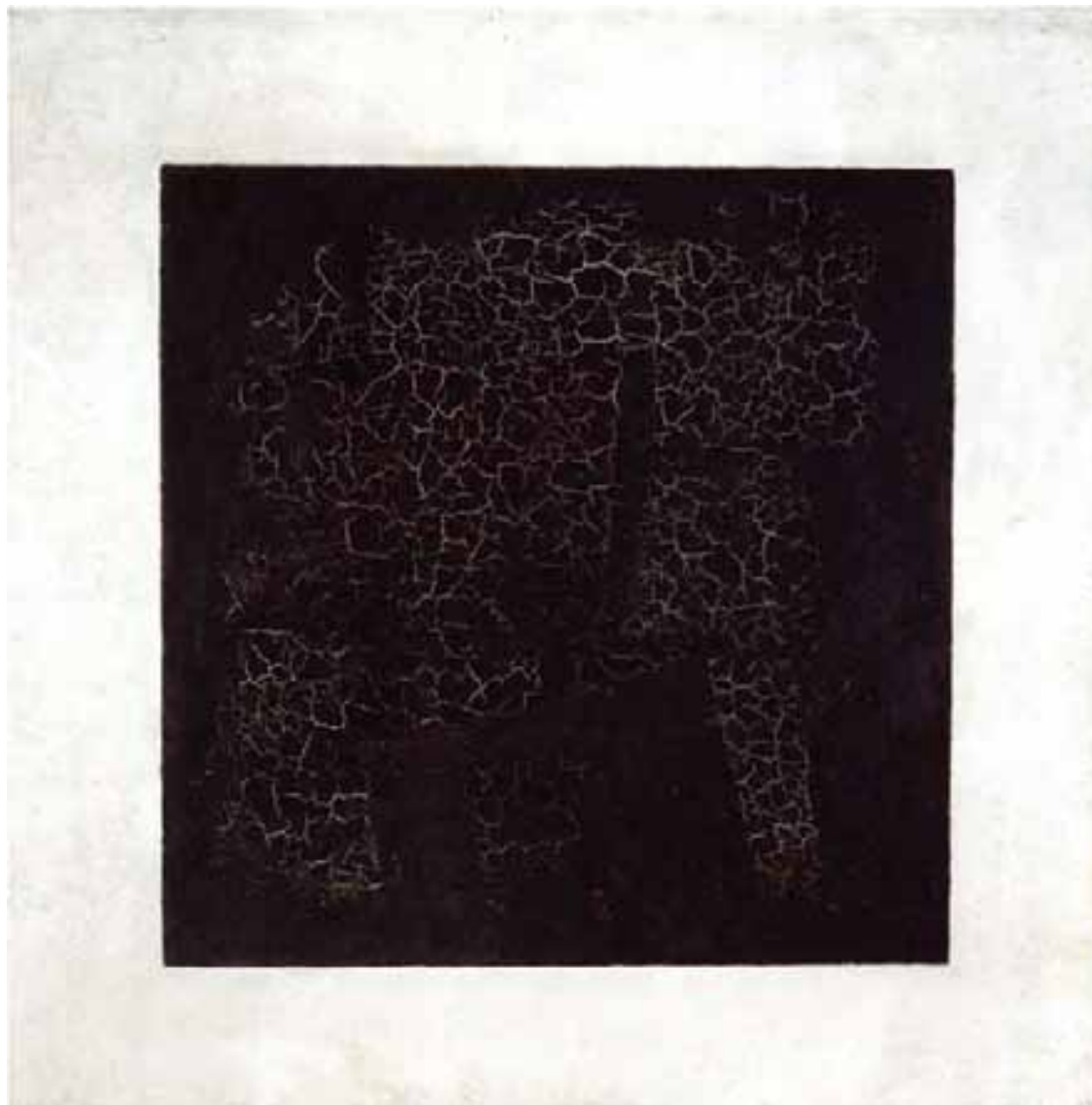
Informacja ta miała oczywisty związek z przygotowywanym przez Strzemińskiego i grupę Praesens projektem utworzenia stałej Galerii Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Pobyt Malewicza w Polsce, opisany szerzej przeze mnie w tekście *Malewicz, Strzemiński i inni* (1984), doczekał się kolejnego opracowania Andrzeja Turowskiego (2002), ale dalej nie wiemy, co bezpośrednio spowodowało nagłe przerwanie podróży artystycznej Malewicza z Peiperem, jeszcze w czasie trwania wystawy berlińskiej i błyskawiczny powrót do Rosji, z której już nigdy nie udało mu się wyjechać. Najprawdopodobniej chodziło o zamknięcie Instytutu i aresztowania współpracowników. Co do jednego nie ma wątpliwości, pozostawienie obrazów w Niemczech, i następnie przejęcie ich przez Stedelijk Museum w Amsterdamie, uchroniło dorobek artystyczny Malewicza przed zniszczeniem, jakiego by najprawdopodobniej doznał w czasie dewastowania Warszawy w okresie II wojny światowej. A co za tym idzie, umożliwiło poznanie znaczenia jego artystycznych dokonań dla sztuki światowej.

Zasługą Malewicza było odkrycie jednego z najważniejszych sposobów poszukiwania sensu twórczego działania, odnajdywania podstawowych wartości, umożliwiających artystom przywoływanie do realnej rzeczywistości uzmysłownych abstraktów. Twórca wykraczał daleko poza granice obowiązujących schematów. Dzięki ciągłemu rozszerzaniu wyobraźni symbolicznej, kreował hipostazy, ikony współczesności, sygnały doznań duchowych. *Czarny* a potem *Biały kwadrat* Kazimierza Malewicza, są właśnie takimi mistycznymi przedstawieniami, o wymiarze niemal religijnym. Śladem tego, czego nie sposób inaczej wyrazić, a zarazem tego, co przez swoją nieokreślalność, staje się zapowiedzią zjawisk, które dopiero nastąpią.

Podstawą istnienia sztuki jest dążenie do odnajdywania sensu w tym, co nas otacza. Mieszczą się w nim wszystkie najważniejsze idee: Bóg, wartości, znaczenia. Nowe doświadczenia duchowe wypełniają szczerze obszar zawarty między sztuką a religią. Poszukiwanie sensu życia i tworzenia, sposobów jego wyrażania, tak, aby to, co nas porusza, stało się również dostępne tym, którzy nasze dzieła przyswajają, słuchają, czytają, oglądają, staje się kolejnym wyzwaniem w pracy artystycznej. Twórcy często przeciwstawiają się standardowym wzorcom, poddają w wątpliwość narzucane schematy, naiwne kodeksy zachowań. Bunt wobec przeciętności, duchowemu oświeceniu, szerzącej się ślepoty, eliminującej możliwość dostrzegania w sposób naturalny głębszych poziomów odczuć i znaczeń, łączy się z odnajdywaniem nowych wartości, umożliwia odszukiwanie czegoś jeszcze nie do końca uchwytanego, ale niezbędnego dla procesu tworzenia. Sztuka w swoim metafizycznym wcieleniu, nawiązuje bezpośredni kontakt z filozofią i wielokrotnie stanowi tło dla różnorodnych działań artystycznych. Można na to spojrzeć jeszcze z innej strony. Twórcy zwracają uwagę na powszechnie niedoceniany sposób pojmowania zjawisk, kiedy percepcja duchowa stanowi najistotniejszą część istoty poznania, w sposób zasadniczy przekraczając doznania odbierane okiem i ręką. Im głębiej wnikamy w sfery badanych zagadnień, tym łatwiej możemy >>

Władysław Strzemiński

Malewicz – to już nie pierwszy Polak górujący w sztuce rosyjskiej (Orłowski, Wróbel). Wyróżniać pośród innych począł się przez prace cézanistyczne w okresie lat 1907-1909, obrazy o przedmiotach złożonych z elementarnych objętości geometrycznych, lecz w przeciwieństwie do aktów Picassa z tegoż okresu – spotęgowane szalonym napięciem barwy... W miarę postępu sztuki pracował jako kubista i futurysta, wyciągając z każdego kierunku przeważnie system konstruowania (składania pierwiastków) i właściwości, ściśle malarstwu właściwe... [Obra] drogę –oczyszczenia sztuki od środków obcych, drogę sztuki bezprzedmiotowej i konstrukcyjnej. Na tej drodze jako pierwszy i do tego czasu najpoważniejszy wybuch sztuki konstrukcyjnej powstał s u p r e m a t y z m... Treść suprematyzmu: zdarzenia dynamiczno-kosmiczne, odbywające się w przestrzeni bezmiernej; harmonia wszechświata form organicznych w swym geometryzmie.



Kazimierz Malewicz
Czarny kwadrat na białym tle
Black Square
1915

wyłączyć stan tak zwanej racjonalności, pozwalający co prawda odebrać obrazy, dźwięki i inne wrażenia, ale uniemożliwiający rozszerzenie świadomości o percepcję pozazmysłową. Ten sposób rozszerzania świadomości pozwala połączyć niezwykle ważne aspekty natury ludzkiej, zdolność do przeprowadzania eksperymentów artystycznych wiąże z przeczuciami natury mistycznej. Bezpośrednia zależność materii dzieła sztuki od odczucia mistycznego może wydać się zaskakująca. Jednak zawsze działania artystyczne były formą medytacji, środkami wyrażania idei, sposobem samorealizacji, poprzez intuicyjnie odbieraną jasność myśli.

Dla najwybitniejszych twórców XX wieku, do których należał bez wątpienia Kazimierz Malewicz, ten rodzaj wewnętrznego doświadczenia stał się podstawą wszechstronnych dokonań. Znaczna część artystycznych decyzji bierze początek w trudnym do jednoznacznego określenia przebiegu chwili, gdy intuicja kreuje niezwykle stan świadomości, przeradzający się następnie w myślenie pojęciowe. Motorem działań artysty, podobnie jak badacza czy filozofa, stało się poznanie różnorodnych aspektów otaczającego nas świata, jak i zgłębianie, odkrywanie, rozpoznawanie natury ludzkiej – psychologii widzenia. Dokonania sztuki, filozofii i nauki mieszczą się w tym samym zespole poszukiwań, dotyczą niemal tych samych zagadnień. Odmienny jest tylko język, jakim zostają wyrażone. Twórca wnikając w strukturę rzeczywistości, porusza się wśród tych samych problemów, co eksplorator, badacz zjawisk przyrodniczych. Czasem będzie to zespół dzieł sztuki, czasem równanie matematyczne, a kiedy indziej, mniej lub bardziej prosta forma użycia słowa, zwłaszcza wówczas, gdy artysta-badacz wkracza w obszary doznań metafizycznych, nie dających się wyrazić w sposób konkretny, ścisły. Wszelkie metody porozumiewania się w obrębie sztuki są tworem umysłu. Jedynie doznania umysłu, otwartego zarówno na percepcję zmysłową, jak i niewyraźne zmysłowo metafizyczne przyjmowanie niemożliwych do logicznego wyodrębnienia sygnałów, mogą otworzyć przed współuczestnikiem zdarzenia obszary wyższych form poznania, wydawałoby się, w potocznie rozumianym odczuciu, zupełnie nieosiągalnych.

opowieść o trzech kwadratach – czarnym, białym i czerwonym

Ikonologia przekazuje wiele różnorodnych interpretacji symboliki kolorów w różnych kręgach kulturowych. Czerń przede wszystkim odbierana jest jako ucieleśnienie sił tajemnych, ciemności, zła, strachu, nienawiści, katastrofy, zniszczenia, smutku, żałoby i śmierci. Jednak badając jej znaczenia w historycznym rozwoju, jak to uczynił Kazimierz Malewicz, dojdziemy do wniosku, że płaszczyzny czerni, podobnie jak i bieli, symbolizują absolut, wyrażają zarówno pełnię życia, jak i jego totalny brak, otwierają przed nami głębień niczym nieograniczonej przestrzeni. Nieskończona czerń bliska jest w swoim wyrazie nieskończonej bieli, obie zawierają w sobie wszystko, co najważniejsze. Czerń w tym rozumieniu to wieczność, mądrość, a czasem tajemnica, powaga i godność. Może stanowić zamknięcie, > >

Podstawę istnienia nowej sztuki rosyjskiej stanowią prace Malewicza – artyści wielkości niezmiernej – olbrzymia, decydującego o losach sztuki przez całe stulecie. Tam gdzie Picasso zaprzestał na samym początku drogi i skierował się wstecz – tam podążył Malewicz i dotarł... – do suprematyzmu, jako systemu składania elementów abstrakcyjnych w całość organiczną, złożoną według prawa obiektywnego.

Władysław Strzemiński ⁷

experiments becomes associated with intuitions of mystical nature. The direct relationship between the art work and mystical feelings may seem surprising. However, artistic activities were always a form of meditation, means of expressing ideas, a way of self-realization through intuitively perceived clarity of thought.

For the greatest artists of the 20th century, Kazimierz Malewicz undoubtedly being among them, this kind of inner experience became the basis of comprehensive achievements. A large part of artistic decisions originates from a difficult to determine flash of the moment, when intuition creates an unusual state of consciousness, later transforming into conceptual thinking. The driving force behind the activities of the artist, just as of the scholar and philosopher, can be found in the urge to discover various aspects of the world around us, as well as to explore human nature – the psychology of visual perception. The achievements of art, philosophy and science touch almost the same issues. It is only their language of expression that differs.

An artist penetrating the structure of reality, approaches the same problems as an explorer or researcher of natural phenomena. Sometimes it is a set of works of art, sometimes a mathematical equation, and at other times, a more or less simple way of using the word, especially when the artist-researcher enters the realm of metaphysical experience which can not be expressed in a concrete, strict way. Every method of communication within art is a creation of the mind. Only the experience of the mind (open to both sensory perception and metaphysical acceptance of signals which are impossible to isolate logically), may unclothe higher forms of knowledge, commonly defined as unattainable.

The story of three squares – the black, the white, and the red one

Iconology provides many interpretations of color symbolism in different cultures. Black is seen primarily as the embodiment of occult forces, darkness, evil, fear, hatred, disaster, destruction, sorrow, grief and death. However, examining its significance in the historical perspective, as Kazimierz Malewicz did, we come to the conclusion that a black plane, just as the white one, symbolizes absolute, both express the fullness of life, as well as the total lack of it, they open up the depths of limitless space. The infinite black is close in its expression to infinite white, both embody all that is most important. Black in this perspective symbolizes eternity, wisdom, and sometimes a secret, seriousness and dignity. It may be a closure, a union, a summary of all human knowledge. White is the color of light, a sign of refinement, purity, perfection, illumination, the strive toward clarity, the unification of the beginning and end. White and black are therefore unique – philosophical, sacral – colors. Combining all the meanings together, we find in them the same concept of perfection, which was contained in Malewicz's squares – the *Black* and the *White* one. Translations of poems and theoretical texts by Malewicz have been a major >>

The basis of the existence of new Russian art is the work of Kazimierz Malewicz – artist of immense capacity – a giant, determining the fate of art for centuries. Where Picasso stopped at the very beginning of his path and headed back – Malewicz continued and arrived at Suprematism as a system of putting together abstract elements to create an organic whole, made according to objective law.

Władysław Strzemiński ⁷

7. W. Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, [On Russian Art. Notes], „Zwrotnica”, 1922, nr 3; 1923, nr 4.



Kazimierz Malewicz
Supremus, no. 38
ze zbiorów Rheinisches Bildarchiv Köln
courtesy of Rheinisches Bildarchiv Köln
1916

Katarzyna Kobro

Boccioni in his futuristic sculptures showed us the way of liberating sculpture from the burden of the solid. Archipenko opened the inside of the solid, while preserving its closed perimeter. Vantongerloo, sensing the need for harmony of dimensions and of modern classicism, constructs the sculpture as a relation between several cubes closed within the more general cube of the perimeter. Van Doesburg in his few experiments combining painting and architecture, announced spatial solutions in building sculptures of plains and solids, but what he announced was neither painting nor architecture. Malewicz in his dynamic and spatial structures and in his theoretical considerations, raises the issue of balance of masses weight distribution in space. He has been the prophet of abstract painting, and now in his architectural sculptures, he announces a new era of architecture growing out of contemporary sculpture.

problem for linguists. Even Wiktor Woroszyński, the eminent expert on the nuances of the Russian language, could not find the right words to convey the essence of Malewicz's poetics. He did not accept his own translation of *O nowych systemach w sztuce. Statika i szybkość. Ustanowienie A*⁷; it has never been completed. The Polish version of the articles published in avant-garde magazines such as: 'Block' – *On Art*⁸, 'Praesens' – *The Non-objective World*¹⁰, 'Zwrotnica' – *Deformation in Cubism*¹¹, 'Forma' – *Suprematism*¹², are rather distant from the author's intentions. Adam Pomorski, translator of the recently published *Poems and texts*, confirmed that "attempts to correct Malewicz's freakishness yet deepen the stylistic cacophony"¹³. Malewicz's prophetic improvisations, written in free verse, based on a semantic game, made use of the resonance and harmony, as well as of absurd combinations of words. The a-logical principle that characterizes most of the artist's writings may be taken as yet another form of counter-culture attitude, opposing conventional 'academic' meanings. It seems that the best solution, not diminishing the achievements of Malewicz's translators, is to refer to the original wording of the texts, and to find the artist's fine puns revealing new meanings. The translators of *Poems and texts* are trying to convey the precise arrangement of words, however their explanation of the frailty of their accomplishments by "grotesque cacophony of Malewicz's style,"¹⁵ of the virtually untranslatable poetic prose, seems unnecessary. Malewicz's style did not result from "lingual paresis," but from the author's intentions. Words are transformed into sounds, often deformed, they create a rhythm of symbols that can be compared to a composition, similarly to both music and art. Any attempt to convey the elusive atmosphere of his texts in another language, with different sounds, is doomed to failure. And the desire to "preserve an essential element of sense in the translation," as opposed to the author's programmatic a-logical attitude also does not create a chance for ideological agreement.

Malewicz introduced the assumptions of Suprematism, which in its essence was a scientific approach on unity, only after he discovered its visual equivalent, the *Black Square* (1915). He communicated in it the concentration of "pure feeling", a symbol of limitlessness – "a naked unframed icon of our times"¹⁶. At the avant-garde exhibitions the squares became an individual signal in a space filled with color; they led art through a 'red route' to the 'white perfection.' "The three Suprematist squares are the establishment of specific world-views and world structures." – wrote Malewicz. "The White square, in addition to the purely economic movement of the whole new form, the white structure of the world, provides an incentive for identifying that structure as 'pure action', as self-knowledge in the purely utilitarian perfection of the 'pan-human being'. In everyday life the three squares got also the following meanings: black as a symbol economics, red as a signal of the revolution, and white as a symbol of pure action."¹⁷ The use of the term 'economics', derived from the social laws governing the production and distribution >>

7. W. Strzebiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, [On Russian Art. Notes], „Zwrotnica”, 1922, nr 3; 1923, nr 4.

8. K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce. Statika i szybkość. Ustanowienie A*, [On New Systems in Art. Statics and Velocity. Establishing A], Witebsk 1919.

9. K. Malewicz, *O sztuce* [On Art], „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, „Blok. Kurjer Bloku. Revue International”, 1924, nr 2; 3-4; 8-9 (przekład/ tr.: F. Klambrowska).

10. K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość*, [Non-objective World], „Praesens. Kwartalnik modernistów”, 1936, nr 1 (przekład/ tr.: H. Niemirowska [Syrkus]).

11. K. Malewicz, *Deformacja w kubizmie*, [Deformation in Cubism], „Zwrotnica”, 1927, nr 12 (przekład/ tr.: T. Peiper).

12. K. Malewicz, *Suprematyzm*, [Suprematism], „Forma”, 1936, nr 5 (przekład/ tr.: W. Strzebiński?).

13. A. Pomorski, *Podstawa przekładu tekstu...*, w: K. Malewicz, *Wiersze i teksty...*, Wybór i opracowanie Adam Pomorski, [Translation basics...], in: K. Malewicz, *Poems and texts*, selected and edited by Adam Pomorski, Open, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2004.

14. A. Szatskich, *Kazimierz Malewicz i poezja*, w: *Wiersze i teksty ...*, dzieło cytowane (przekład: A. L. Piotrowska). [Malewicz and Poetry, in: K. Malewicz, *Poems and texts*, op.cit., tr. L. Piotrowska].

15. jak wyżej, *Nota edytorska*. [ibidem, Editor's note].

16. Malewicz użył tego sformułowania w liście do A. Benoit z maja 1916 roku, A. Szatskich, *Kazimierz Malewicz i poezja...*, dzieło cytowane. [Malewicz used this

zjednoczenie, podsumowanie wszelkiej ludzkiej wiedzy. Biel to kolor światła, znak subtelności, czystości, doskonałości, iluminacji, dążenia ku jasności, zjednoczenie początku i końca. Tak więc biel i czerń to kolory wyjątkowe – filozoficzne, sakralne. Łącząc wszystkie znaczenia odnajdujemy w nich to samo pojęcie doskonałości, które zostało zawarte w malewiczowskich kwadratach – *Czarnym* i *Białym*.

Przekłady wierszy i tekstów teoretycznych Malewicza od lat stanowią poważny problem dla językoznawców. Nawet wybitny znawca niuansów języka rosyjskiego Wiktor Woroszyłski nie umiał znaleźć odpowiednich słów dla przekazania istoty poetyki Malewicza. Nie zaakceptował własnego tłumaczenia pracy „O nowych systemach w sztuce. Statyka i dynamika. Ustanowienie A”⁸, nigdy nie zostało zakończone. Artykuły opublikowane w czasopiśmie awangardy: „Blok” – *O sztuce*⁹, „Praesens” – *Świat jako bezprzedmiotowość*¹⁰, „Zwrotnica” – *Deformacja w kubizmie*¹¹, „Forma” – *Suprematyzm*¹², są w swojej wymowie odległe od założeń autora. Adam Pomorski tłumacz niedawno wydanych *Wierszy i tekstów*, potwierdził że „próby korygowania malewiczowskich pokręcości pogłębiają kakofonię stylistyczną”¹³. Profetyczne improwizacje Malewicza, pisane wolnym wierszem, oparte o grę semantyczną, wykorzystywały dźwięczność i współbrzmienie, a zarazem absurdalność połączeń słów. Zasadę alogizmu cechującą większość tekstów artysty można przyjąć jako jeszcze jedną formę postawy kontrkulturowej, toczącej walkę z konwencjonalnymi, „akademickimi” znaczeniami. Toteż nic nie ujmując interpretatorom jego dokonań, najprościej jest odnosić się do pierwotnego brzmienia tekstów, a w kolejnych sformułowaniach artysty odnajdywać finezję prowadzonej przez niego gry słowem i w rezultacie objawienia znaczeń. Nie znam przyczyny, dla której pojęcie „zaumna poezja” (pozarozumowa poezja), w tekście Aleksandry Szatskich, zostało przekształcone w „poezję transracjonalną”, a Malewicza określono mianem twórcy „realizmu transracjonalnego”¹⁴, czyby teoria suprematyzmu, obejmująca również poezję, nie była wystarczającym dowodem jego nowatorstwa? Autorzy przekładu *Wierszy i tekstów* próbują precyzyjnie przekazać układ słów, niepotrzebnie jednak tłumaczą ułomność swoich dokonań „groteskową kakofonią stylistycznych tekstów Malewicza”¹⁵, prozy poetyckiej właściwie nieprzekładalnej. Styl Malewicza nie wynikał z „niedowładu językowego”, lecz z zamierzeń autora. Słowa przemieniają się w dźwięki, często deformując swoją postać, tworzą rytm znaków, który można porównać do kompozycji, w muzycznym, a zarazem plastycznym rozumieniu tego pojęcia. Wszelkie próby oddania ulotnego klimatu jego tekstów w innym języku, innym brzmieniu, zgóry skazane są na niepowodzenie. Adążenie do „zachowania w przekładzie niezbędnego elementu sensu”, wobec programowego alogizmu autora, również nie stwarza szansy ideowego porozumienia.

Założenia suprematyzmu, który w swojej istocie był nauką o jedności, Malewicz przedstawił dopiero wówczas, gdy określił jego wizualny odpowiednik *Czarny czworokąt – Czarny kwadrat* (1915). Przekazał w nim koncentrację „czystego odczucia”, symbol nieograniczoności – „nagą bez ramy ikonę naszych czasów”¹⁶. Na wystawach >>

Katarzyna Kobro

Boccioni w swych rzeźbach futurystycznych pokazał nam drogę wyzwolenia rzeźby od ciężaru bryły. Archipenko otworzył wewnątrz bryły, zachowując jednak zamknięcie jej obwodu. Vantongerloo, wyczuwając konieczność harmonii wymiarów i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę jako współstosunek kilku sześcianów zamkniętych w ogólnym sześcianie obwodu. Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani architekturą... Malewicz w swoich budowlach dynamiczno-przestrzennych i w swych rozważaniach teoretycznych, podnosi zagadnienia równowagi rozmieszczenia ciężarów mas w przestrzeni. Jak był prorokiem malarstwa abstrakcyjnego, tak teraz w swoich rzeźbach architektonicznych zapowiada nową erę architektury, wyrastającą z rzeźby współczesnej.



Nikolaj Kolli
Czerwony klin, akwarela
Red Wedge, watercolor
 1918, 33x20,5 cm



El Lissitzky
Klinem czerwonym bij białych, plakat
Beat the White with the Red Wedge, poster
 1919

of goods, and even making it a 'dimension'¹⁸ for evaluating developments in contemporary art, had its profound reasons. Economical persuasion exerted by Marx, Engels and Lenin, through thousands of edicts ('ukase') and brochures, was the theoretical basis at all levels of Soviet power. The introduction of political phraseology into the language of art was a tactical move, and also an educational one facilitating the understanding of so far obscure issues by the 'leaders of the nation,' by using familiar terms. Malewicz wanted to suggest the inclusion of pure art into the process of construction of a new state, to complement the rationalism of action by modest construction principles, as "economy is contained in the simplicity of expression, in the geometry of solids, surfaces, lines and curves"¹⁹. Despite these strategic moves Malewicz's attitude was rather negatively assessed by the party apparatus. "I pointed frequently that Suprematism is the fiercest reaction under the banner of the revolution, a doubly harmful reaction" – wrote Boris Arwatow, the theorist of utilitarianism – "even the short-sighted will notice the black face of the old art under the guise of the red square"²⁰. Malewicz was aware of the associations induced by the apotheosis of white. In his collection of Suprematist 'commandments', published at that time, he explained, "when I mention the white I do not refer to it in a political sense, as it is understood today"²¹. However, the public destruction of the *Black* and then *White square* was treated as a symbolic victory over the opponents of post-October change. Nikolai Kolli's project, intended as a decoration of the Red Square in Moscow (1918), depicting *The Red Wedge* stabbed into a white square on a black square pedestal, is a perfect example. A consequence of Malewicz's reflections on the reaction to the *White square*, was the transfiguration *The Spirit of Suprematism*, made by him at the end of 1919. The *Square* replaced the figure of Christ on the cross. At the same time Eliezer Lisicki (El Lissitzky), working with Malewicz in the Vitebsk free workshops, seemingly a devotee of the Suprematism theory, made a poster *Beat the White with the Red Wedge* (1919), with a meaning similar to Kolli's work, and later, already at the time of his – supported by the state – stay in Berlin, published *The story of two squares* (1922). In this Suprematism-stylized comic book for children the artist proclaimed the victory of the red over the *Black square* fleeing into the sky²².

Lissitzky's art stemmed from the achievements of his professors. Before Malewicz's arrival in Vitebsk, he was heavily influenced by Marc Chagall. The theory of Suprematism and the emergence of *Unovis* (*Utverditeli Novogo Iskusstva*, i.e. the Affirmers of New Art group) radically changed the direction of his artistic activity. He drew the idea of his images, as well as the very concept of *Proun* from Malewicz. *Proun* is an abbreviation of the slogan *Pro Unovis* (For Unovis), used at that time, the full text of it being "To consolidate the new in art." On his way to Berlin, during a short stay in Poland in 1921, Lissitzky published an article *Defeating the Art*, with a message suggesting that "Malewicz's art is defeated." He introduced the ideas of Suprematism partially, seeing an alternative for it in his own program, close to >>

17. K. Malewicz, *Suprematyzm. 34 rysunki*, w: Ł. A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, [Suprematism. 34 Drawings, in: Ł. A. Żadowa, *Quests and experiments. History of Russian and Soviet Art 1910-1930*], Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982 (przekład/ tr.: J. Derwojed i J. Tasarski).

18. K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce. Statyka a szybkość. Ustanowienie A*, w: *Wiersze i teksty...*, dzieło cytowane (przekład: A. Pomorski). [*On New Systems in Art. Statics and Velocity. Establishing A*, in: *Poems and texts...*, op. cit. (tr. A. Pomorski)]

19. Jak wyżej [op. cit.]

20. Wypowiedź B. Arwatowa (*Piecząt i Rewolucja*, 1922, nr 7), w: K. Malewicz, *Wiersze i teksty...*, dzieło cytowane (przekład: A. L. Piotrowska). [Arwatow's statement, in: K. Malewicz, *Poems and texts...*, op. cit. (tr. A. L. Piotrowska)]

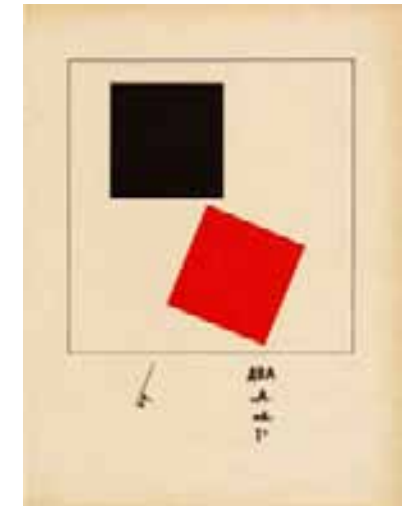
21. K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce...*, dzieło cytowane. [*On New Systems in Art*, op. cit.]

22. El. Lissitzky, *Skaz pro dwa kwadrata*, Berlin 1922.

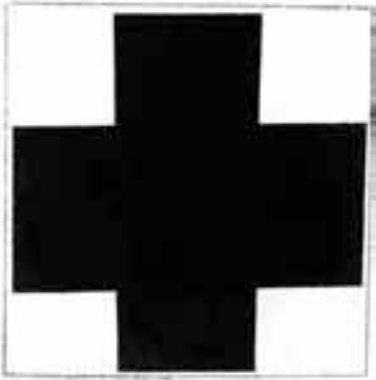
awangardy kwadraty stanowiły autorski sygnał wszerze wypełnionej kolorem, prowadziły sztukę poprzez „drogę czerwieni” ku „białej doskonałości”. „Trzy suprematyczne kwadraty są ustanowieniem określonych światopoglądów i struktur świata” – pisał Malewicz. „Biały kwadrat, oprócz czysto ekonomicznego ruchu całej nowej formy, białej struktury świata, stanowi bodziec ku uzasadnieniu tejże struktury jako »czystego działania«, jako poznania samego siebie w czysto utylitarnej perfekcji »wszechczłowieka«. W życiu codziennym kwadraty te nabrały jeszcze następujących znaczeń: czarny jako znak ekonomii, czerwony jako sygnał rewolucji oraz biały jako znak czystego działania”.

Użycie terminu „ekonomia”, wynikającego ze społecznych praw rządzących produkcją i rozdziałem dóbr, a nawet uczynienie z niej „wymiaru” wartościującego nowe zjawiska w sztuce współczesnej, miało swoje głębokie uzasadnienie. Perswazja ekonomiczna w wydaniu Marksa, Engelsa i Lenina, zawarta w tysiącach „ukazów” i broszur, stanowiła bazę teoretyczną na wszystkich poziomach radzieckiej władzy. Wprowadzenie frazeologii politycznej w obręb artystycznego języka było więc zabiegiem taktycznym, a zarazem dydaktycznym, ułatwiającym przybliżenie „przewodnikom narodu”, niezrozumiałych dotychczas zagadnień, przez użycie znanego im pojęcia. Malewiczowi chodziło o sugestię włączania czystej sztuki w budowę nowego państwa, dopełnienie racjonalizmu działania poprzez oszczędność konstrukcyjnych założeń, ponieważ „w prostocie wyrazu, w geometrii brył, płaszczyzn, prostych, krzywych, zawiera się ekonomia”.

Mimo tych strategicznych posunięć postawa Malewicza spotykała się z negatywną oceną większości aparatu partyjnego. „Niejednokrotnie wskazywałem, że suprematyzm – to najzjadlejsza reakcja pod sztandarem rewolucji czyli reakcja podwójnie szkodliwa” – pisał teoretyk utylitaryzmu Borys Arwatow – „nawet krótkowzroczni pod maską czerwonego kwadratu dostrzegą czarne oblicze starej sztuki”. Malewicz zdawał sobie sprawę z rodzaju skojarzeń, jakie wywoływała apoteoza koloru białego. W wydanym wówczas zbiorze głównych przykazań suprematyzmu wyjaśniał: „wspominając o bieli nie mówię o niej w sensie politycznym, takim, jaki się ustalił obecnie”. Jednak publiczne niszczenie *Czarnego*, a następnie *Białego kwadratu*, traktowane było jako symboliczne zwycięstwo nad przeciwnikami popaździernikowych przemian. Projekt Nikołaja Kolli, przewidziany jako dekoracja Placu Czerwonego w Moskwie (1918), przedstawiający *Czerwony klin* wbity w biały czworokąt, ustawiony na postumencie z czarnego kwadratu, jest tego doskonałym przykładem. Konsekwencją przemyśleń nad stosunkiem współczesnych do *Białego kwadratu*, była transfiguracja *Duch suprematyzmu*, dokonana przez Malewicza w końcu 1919 roku. *Kwadrat* zastąpił Chrystusa na krzyżu. W tym samym czasie Eliezer Lisicki (El Lissitzky), współpracujący z Malewiczem w witebskich wolnych pracowniach, wydawałoby się wielbiciel teorii suprematyzmu, wykonał plakat *Czerwonym klinem bij białych* (1919), o wymowie podobnej do dzieła Kolli, aby następnie, już w czasie popieranego przez państwo >>



El Lissitzky
Historia o dwóch kwadratach
The Story of Two Squares
 Berlin, 1922



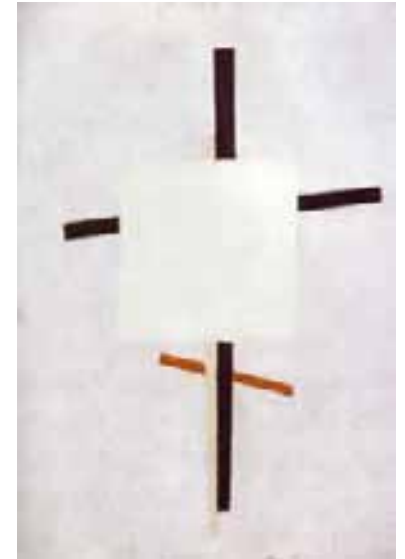
Constructivism: "Malewicz believed that with the square he completed the path of painting, that he led it to zero. However, when we examined our subsequent work, we said: Yes, the path of painting has become narrower, it came to the square, but at the other end a new culture emerges." "*Proun* – this is the route through which we move towards the new work" – sums up Lissitzky. He continued to understand his role in the avant-garde of the world as outstanding, when drawing the dynamical propaganda poster in which he divided the tasks between three artists, from three different culture capitals: *Lissitzky – Moscow, Mondrian – Paris, Man Ray – New York*. Lissitzky obviously gave himself the highest rank. Time did not confirm the projections of the author of this propaganda, Malewicz still becomes a challenge for artists around the world. The matter of art, which he stimulated by his works, is still floating in space, lasts beyond time, leads a discussion about infinity, is a 'perception of the universe.'

The Suprematist space has no beginning nor end, it exists beyond time, pervades and encompasses all the objects suspended in it, determines their positions, allows energetic compounds. It makes use of the unity of opposites, becomes the supreme law over the whole of nature, symbolized by complementary forms. It is the ultimate law, which includes eternal intelligence and wisdom. The number of entities that are created is unlimited. Each of them transforms according to cosmic principles of dynamic equilibrium and is reborn in new forms. Everything depends on the energy of the particular forms. The cycle can be repeated infinitely. This continuous rebirth is caused by youthfulness of life, by permanence, by eternity. "We set again New banners on the fields of art cleared of things" – wrote Kazimierz Malewicz – "we announce that henceforth a new era of the culture of Suprematist Art, void of things, begins."

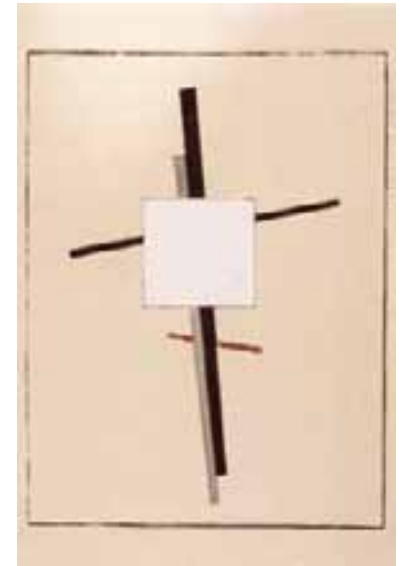


Kazimierz Malewicz
Czarny krzyż, motyw z 1915 roku, litografia
Black Cross, motif from 1915, lithograph
1920, 21,8x17,7 cm

Kazimierz Malewicz
Ukrzyżowanie, rysunek
Crucifixion, drawing
1918, 17,2x11,2 cm



Kazimierz Malewicz
Duch suprematyzmu, olej, drewno,
The Spirit of Suprematism, oil on wood
1919, 55,5x38,5 cm



Kazimierz Malewicz
Duch suprematyzmu, gwasz
The Spirit of Suprematism, gouache
1919, 35,5x25,5 cm

pobytu w Berlinie, opublikować „Historię o dwóch kwadratach” (1922). W tym stylizowanym na suprematyzm komiksie dla dzieci artysta ogłosił zwycięstwo czerwieni nad uciekającym w przestworza Czarnym kwadratem.

Sztuka Lisickiego wynikała z osiągnięć jego profesorów. Do czasu przyjazdu Malewicza do Witebska był pod przemożnym wpływem Marca Chagalla. Teoria suprematyzmu i powstanie *Unowisu* (*Utverditeli Novogo Iskusstva, czyli „Utwierdzający Nową Sztukę”*) diametralnie zmieniło w nim sposób artystycznego działania. Koncepcję obrazów, jak również samo pojęcie *Proun*, zaczerpnął od Malewicza. *Proun* jest skrótem używanego wówczas hasła *Pro Unowis* (Dla Unowisu), w pełnym brzmieniu „Dla utwierdzenia nowego w sztuce”. Jadąc do Berlina, w czasie krótkiego pobytu w Polsce w 1921 roku, Lisicki wydał artykuł *Przezwyciężenie sztuki*, którego przesłanie z powodzeniem można odczytać jako „przezwyciężenie sztuki Malewicza”. Jednostronnie przedstawił idee suprematyzmu, widząc dla niego alternatywę we własnym programie, zbliżonym do konstruktywizmu: „Malewicz uważał, że przy pomocy kwadratu zakończył drogę malarstwa, doprowadził je do zera. Jednakże, kiedy badaliśmy późniejsze nasze prace, powiedzieliśmy sobie: Tak, droga malarskiej kultury stała się węższa, doszła do kwadratu, ale z drugiej strony wyrasta nowa kultura”. „Proun – oto droga, przez którą chcemy przejść do nowego dzieła” – podsumowuje Lisicki. Kontynuacją pojmowania własnej roli w awangardzie światowej jako dominującej, był dynamicznie narysowany plakat propagandowy, w którym artysta rozdzielił zadania trzem twórcom, wywodzącym się z trzech odmiennych ośrodków kulturotwórczych: *Lissitzky – Moskau*, *„Mondrian – Paris”*, *„Man Ray – New York*. Lisickiemu przypadło oczywiście najwyższe miejsce. Przewidywania autora agitacyjnej informacji nie potwierdziły się, dokonania Malewicza ciągle stanowią wyzwanie dla artystów całego świata. Materia sztuki, którą pobudził swoimi dziełami, tak jak niegdyś unosi się w przestrzeni, trwa poza czasem, prowadzi dyskusję o nieskończoności, stanowi „odczucie wszechświata”.

Przestrzeń suprematyczna nie ma początku ani końca, istnieje ponad czasem, przenika i obejmuje wszystkie zawieszone w niej obiekty, kieruje ich położeniem, umożliwia energetyczne związki. Wykorzystuje jedność przeciwieństw, stanowi prawo nadrzędne dla całej natury, symbolizowanej przez dopełniające się formy. Jest to prawo najwyższe, które zawiera w sobie wieczną inteligencję i mądrość. Nieograniczona jest ilość bytów, jakie powstają. Każdy z nich przekształca się według zasad kosmicznej równowagi dynamicznej i odradza w coraz to innej formie. Wszystko zależne jest od energii poszczególnych form. Cykl może powtarzać się w nieskończoność. Istotą tych ciągłych odrodzeń jest młodość istnienia, a zarazem niezniszczalność, wieczność. „Ustawiamy na powrót Nowe sztandary na polach sztuki oczyszczonych z rzeczy” – pisał Kazimierz Malewicz, „ogłaszamy, że odtąd zaczyna się Nowa epoka kultury bezprzedmiotowej Sztuki Suprematycznej”.



Kazimierz Malewicz
Kompozycja suprematystyczna, olej, płótno
ze zbiorów Rheinisches Bildarchiv Köln
Suprematist Composition, oil on canvas
courtesy of Rheinisches Bildarchiv Köln
1915, 70x60 cm

Suprematyzm Malewicza jest systemem formalnym w malarstwie wynikającym z filozofii metafizycznej autora, który wierzył, że kiedyś w przyszłości człowiek oderwie się od ziemi i osiągnie zanurzenie się w nieskończoności przestrzeni kosmicznej.

Malarstwo suprematyczne było metaforycznym wyrazem tej przestrzenności.

Kształty geometryczne prostokątów, kwadratów, linii będących w ruchu, ale w pustej przestrzeni nicości znajdują się w stanie nieważkości.

Ale wzajemne ustosunkowanie się kształtów ukazuje działanie energii grawitacyjnej przyciągania form mniejszych przez większe i utrzymujących się w równowadze.

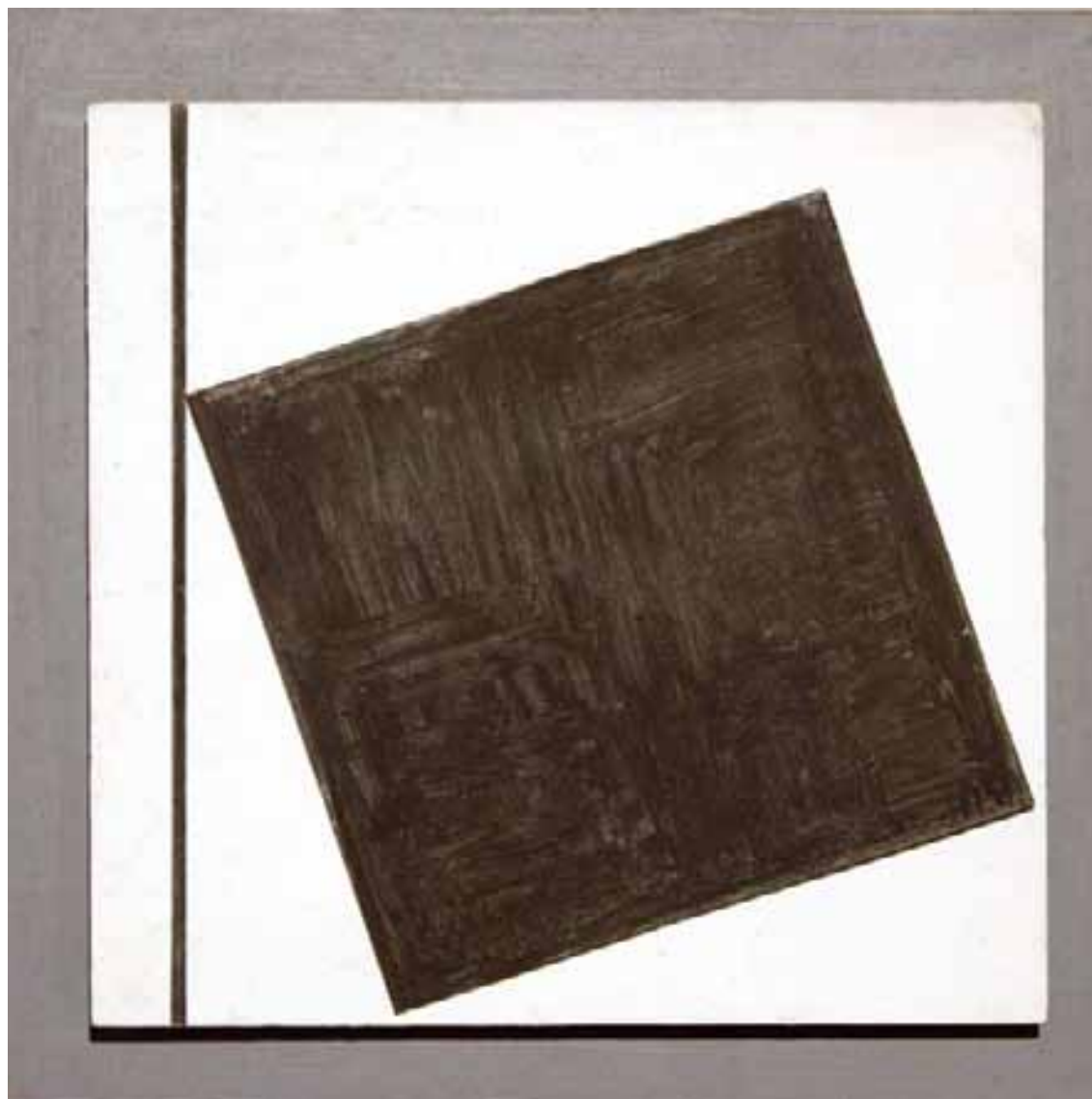
Henryk Stażewski

Malewicz's Suprematism is a formal system in painting, resulting from the metaphysical philosophy of the author, who believed that sometime in the future, man will leave the Earth and immerse in the infinite space. Suprematist painting was a metaphorical expression of this spatiality. Geometric shapes of rectangles, squares, lines in motion, yet in the empty space of nothingness, are in a state of weightlessness. But the mutual interdependence of shapes shows the presence of gravitational energy of attracting smaller forms by the larger ones and the sustained equilibrium.

Henryk Stażewski

Inskrypcja z odwrocia reliefu
Suprematyzm Malewicza, tusz
inscription at the back of
Malewicz's Suprematism relief, ink
1972, 10x15 cm

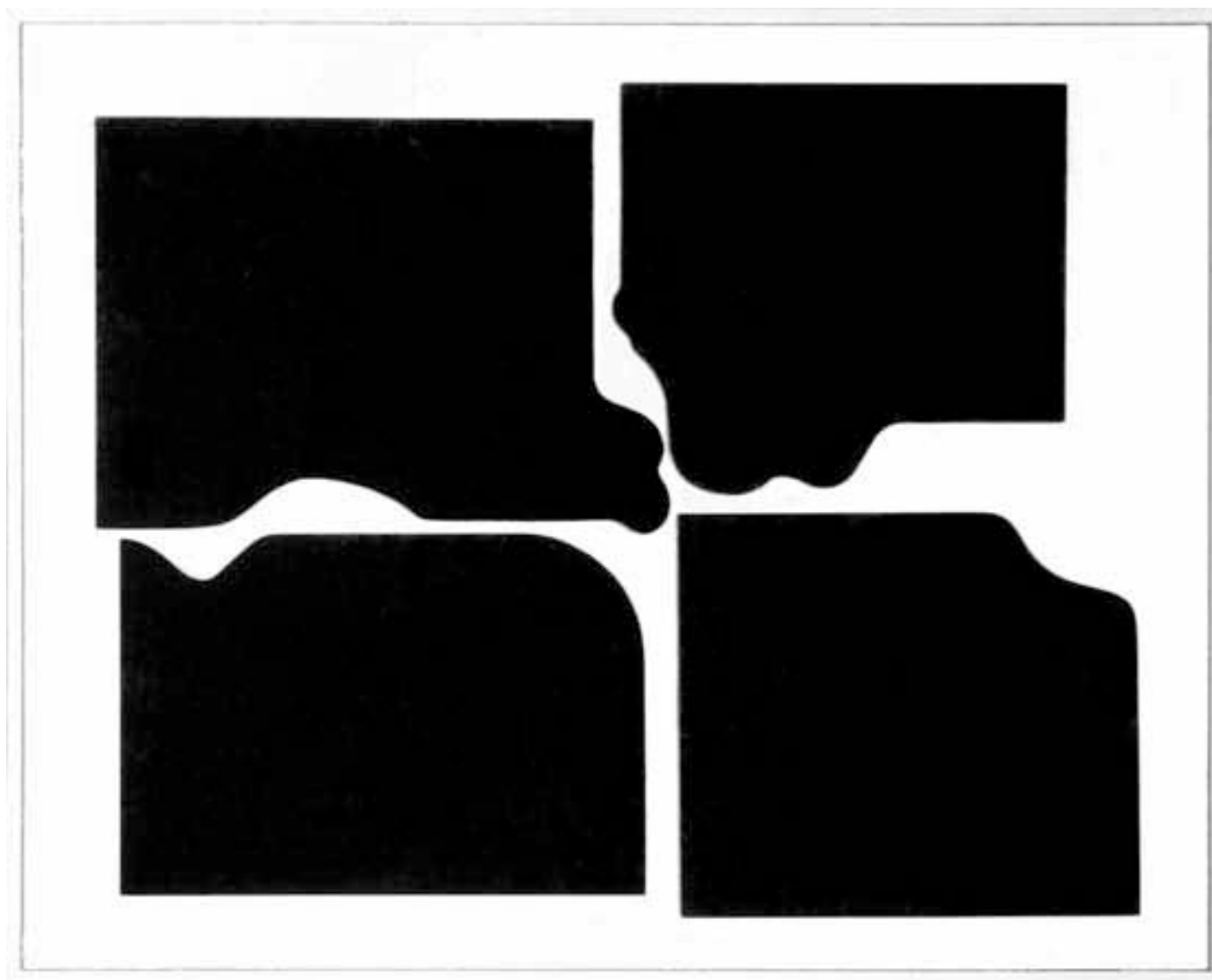
Henryk Stażewski
Suprematyzm Malewicza
relief, metal, drewno, akryl
Malewicz's Suprematism
relief, metal, wood, acrylic paint
1972, 24x24 cm





Henryk Stażewski
Kompozycja z żółcią, gwasz
Kompozycja z bielą, gwasz
Composition with Yellow, gouache
Composition with White, gouache
 1938, 44x34 cm

Władysław Strzemiński
*Konstrukcja płaska, rozbicie czarnego
prostokąta, relief, drewno
(replika współczesna).*
*Flat Construction, Breaking of the Black
Rectangle, relief, wood
(modern reconstruction)*
1923, 52,5 x 63 cm





I imagine the world of inexhaustible forms unseen.
From what's invisible to me – the infinite world is made
I will talk about myself because I do not know how imagine
the world others of kind.

Among others like me everybody imagines the world
in his own way, and many take what's already there.

The artist of color the artist of sound and artist of solid
are those who discover the hidden world and
transform it into what is real

The mystery remains of discovered reality, and each
reality is infinitely varied and multifaceted

The man was discovered by the artist, and after many
centuries came to perfection.

The artist discovers the world
And reveals it to man

The ancient artists did not know the brightness of the sun
Did not know the mists

Man and beast were schematic
They did not see the landscapes and reflections of sky
on the leaves.

They discovered symmetry in nature and learned about
tree species.

Thus everyone has seen in a infinitely different way
And talked about his vision of things that his friend
could not see.

If you collected all the paintings from the primitive artist
to our days – you would see how the world has been changing in form
and what additives are seen in it now.

Exceptional individuals who were able
to see the ridge of the world or things differently, have created a way
to transfer, and stimulate in the lesser, to multiply
the sequence showing the ridge and further disintegrating what was
perceived

Therefore to the artist belongs part of the discovery
of the realism of the world of things and the same part
belongs to another explorer, who sees things differently and op-
posite to the artist.

Thus from the sum of results we obtain

an idea of the world of things in their entirety.

Hence the artist must be among the things
because through him a new vision is discovered, a new symmetry
of nature, he finds (as they say) beauty

But beauty is the fruit of education and habit sometimes what is ugly
in the beginning becomes beautiful: secondary beauty

In other words, what is quickly arranged in the room
of the feelings' retreat becomes pleasant and beautiful

Therefore, in Art some forms of the new species
raise protest. And do not catch on.

But what is not acceptable since it exists, already entered the
retreat
of feelings and inevitably sooner or later
will destroy the retreat – and will take place among the appropriated
things.

Many artists seeing the world after they strongly penetrated
deep inside, were protesters, painfully destroying
yesterday's ideas still alive.

Before the slow shut down
of yesterday's ideas comes, they remove by force the whole property
of things and arrange a new one.

But for many years they lived alone and no one could
rest in their shelter.

Contemplating the new world, clean, no one except him
Walked in the discovered Paradise. Many lucky ones faded in it
and only after death crowds of natives
intruded and uncovered the veil of Mystery.

Looking at the world through the artist's eyes.



What is creation, since the artist saw the world
in a different manner, and this vision belongs solely to him
because what he saw is unlike other visions

Was it the mere sight that existed or did the existing
forms extend their form.

June 1913

Wyobrażam sobie światy niewyczerpanych form niewidzialnych
Z niewidocznego dla mnie – składa się nieskończony świat
będę mówić o sobie bo nie wiem jak wyobraża
świat każde w naturze.

Wśród mnie podobnych każdy wyobraża świat
na swój sposób, a wielu bierze już gotowe.

Artysta barwy artysta dźwięku i artysta bryły
to ci ludzie, którzy odkrywają ukryty świat i
przeistaczają go w to co realne

Tajemnica pozostaje odkrytej realności, a każda
realność jest nieskończenie zróżnicowana i wielostronna

Człowiek został odkryty przez artystę, a po wielu
wiekach doszedł do doskonałości.

Artysta odkrywa świat
I objawia go człowiekowi

Dawni artyści nie znali jaskrawości słońca
Nie znali mgieł

Człowiek i zwierzę było schematyczne
Nie widzieli również pejzaży i odbicia nieba
na liściach.

Odkrywali w naturze symetrię i poznawali
rodzaj drzewa.

Tak nieskończenie każdy widział inaczej
I opowiadał o swoim widzeniu w rzeczy to czego przyjacieli
jego nie mógł zobaczyć.

Gdyby zebrać wszystkie obrazy od artysty pierwotnego
do naszych dni – ujrzymy jak zmieniał się świat w formie
i jakie dodatki ujrano w nim teraz.

Wyjątkowe indywidualności którym dano
ujrzeć grań świata albo rzeczy inaczej, stworzyły sposób
przekazu, i sposobem pobudzając u mniejszych od siebie rozmnażając
cały ciąg ukazujących grań i jeszcze bardziej rozdrabniając co ujrane

A zatem do artysty należy część odkrycia
realizmu świata rzeczy taka sama część należy
innemu odkrywcy, widzącemu rzeczy inaczej i przeciw-
ległemu do artysty.

W ten sposób z sumy wyników otrzymujemy
wyobrażenie o świecie rzeczy w całości.

A zatem artysta musi być wśród rzeczy
bo przez niego odkrywa się nowe widzenie, nową symetrię
natury, on odnajduje (jak to się mówi) piękno

Ale piękno to owoc edukacji i nawyku niekiedy z początku
co niepiękne staje się piękne: piękno drugorzędne

Innymi słowy to co szybko układa się w pomieszczeniu
zaczysza uczuć staje się przyjemne i piękne

Dlatego w Sztuce niektóre formy nowego gatunku
wywołują protest. I nie przyjmują się.

Ale co nie do przyjęcia skoro jest, to już trafiło w zacisze
uczuć i jako nieuniknione wcześniej czy później
zburzy zacisze – i zajmie miejsce wśród przywłaszczonych
rzeczy.

Wielu artystów ujrawszy świat silniej wniknąwszy
głęboko do środka, było protestantami, aż do bólu burząc
jeszcze żywe wyobrażenie wczorajszego.

Zanim nadchodzi powolne gaśnięcie
wczorajszego wyobrażenia, oni już siłą wynosili całą przy-
padłość rzeczy i urządzali w sobie nową.

Ale przez wiele lat żyli sami i nikt nie mógł
odpocząć w ich schronieniu.

Kontemplując nowym światem, czystym, nikt oprócz niego
Nie chodził w Raju odkrytym. Wielu szczęśliwców w nim zgasło
i dopiero po śmierci wdzierały się
tłumy tubylców i odkrywały zasłoną Tajemnicę.

I oglądając świat oczyma artysty



Cóż jest twórczość, skoro świat ujrzał artysta
inaczej, a to widzenie należy wyłącznie do niego
bo to co widział niepodobne jest do widzeń innych

Samo widzenie istniało czy też istniejące
formy przedłużyły swoją formę.

1913 r. Czerwiec

Kazimierz Malewicz

artysta

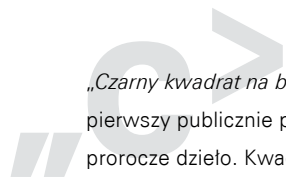
artist

1913





Eduard Steinberg
Kompozycja, gwasz, karton
Composition, gouache, cardboard
2006, 73x73 cm



„Czarny kwadrat na białym tle – obraz autorstwa Kazimierza Malewicza. Został namalowany w 1913 roku, a po raz pierwszy publicznie pokazany w 1915 roku, czyli autor przez 2 lata zbierał się na odwagę, by go pokazać. [...] Było to prorocze dzieło. Kwadrat przedstawiał prostotę komunizmu, który miał niebawem nadejść, a kolor kwadratu – barwę życia w tym ustroju/ [...] Obraz nie jest ciekawy wizualnie, jednak warto zastanowić się nad nim nie patrząc na niego. Najlepiej zrobić to nie widziawszy go nigdy”.

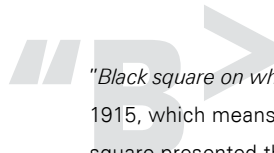
Zdania te zaczerpnięte z definicji, zawartej w *Nonsensopedii – polskiej encyklopedii humoru* (prześmiewczej wersji Wikipedii), choć z założenia pełne ironii, są niestety dość symptomatyczne dla powszechnego niezrozumienia genezy i przesłania dzieła Malewicza. Dodać należy, że w polskiej Wikipedii nie pojawiło się dotąd hasło *Czarny kwadrat*, a to poświęcone samemu Malewiczowi jest krótsze niż nonsensopedyczny żart ze słynnego obrazu. Na jednym z forów internetowych trafiłam na gorącą dyskusję, której najbardziej aktywny uczestnik dowodził, iż zamiarem Malewicza było dowiedzenie, że w sztuce wszystko wolno.

W zrozumieniu idei suprematyzmu nie pomaga też Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie ostatnio prezentację pod tytułem *Black²* zorganizował Konstantin Grcic, znany projektant. Wystawa, gromadząca tak zwane „ikony dizajnu” o czarnej ascetycznej formie, począwszy od dyskietek komputerowych, poprzez głośniki, monitory czy iPhone’a po torebkę Chanel, wzbudziła moje nieco ambiwalentne uczucia – z jednej bowiem strony dowodzi materializacji szalonej wizji Malewicza – zastąpienia naturalnego chaosu przyrody nowym suprematystycznym porządkiem form, z drugiej jednak czysto utylitarnej, a zarazem komercyjny charakter tych obiektów jest jawnym zaprzeczeniem jego utopijnego idealizmu.

Również w komentarzu do wystawy zamieszczonym na blogu *Warszawa w Budowie* (autorstwa Karola Kobosa) kompletnie brak odniesienia do idei kryjącej się za *Czarnym kwadratem*, choć zawarta tu obserwacja socjologiczna jest niestety prawdziwa: „Czarny kwadrat na białym tle Malewicza – ikona, ale też jeden z ulubionych przykładów domorosłych krytyków sztuki współczesnej spod znaku „tak to każdy potrafi”. Banalny? Nieciekawy? A jednak powraca w coraz to nowych wcieleniach. [...] <<To podszyta humorem prowokacja. Pokazuje, że ten często wykpiwany motyw jest niezwykle mocno zakorzeniony i co jakiś czas przebojem powraca>> – przekonuje Magda Lipska, kuratorka wystawy”.

Wiadomo: *sic transit gloria mundi* – gentryfikacja obejmuje nawet czarny kwadrat. Jak pisze Barbara Toruńczyk w tekście *Zagadka Malewicza* (GW 2002): „Abstrakcja, złączona przez swoich twórców na początku wieku XX z metafizyką, miała być sondą ducha, spuszczoną na pograniczu czwartego wymiaru w odmęty nicości. Ale po rewolucji 1917 roku zaczęła dość prędko powracać na ziemię. Przekształciła się w sztukę stosowaną. >>

Klara Kopcińska
kwadratowe niebo
the square sky



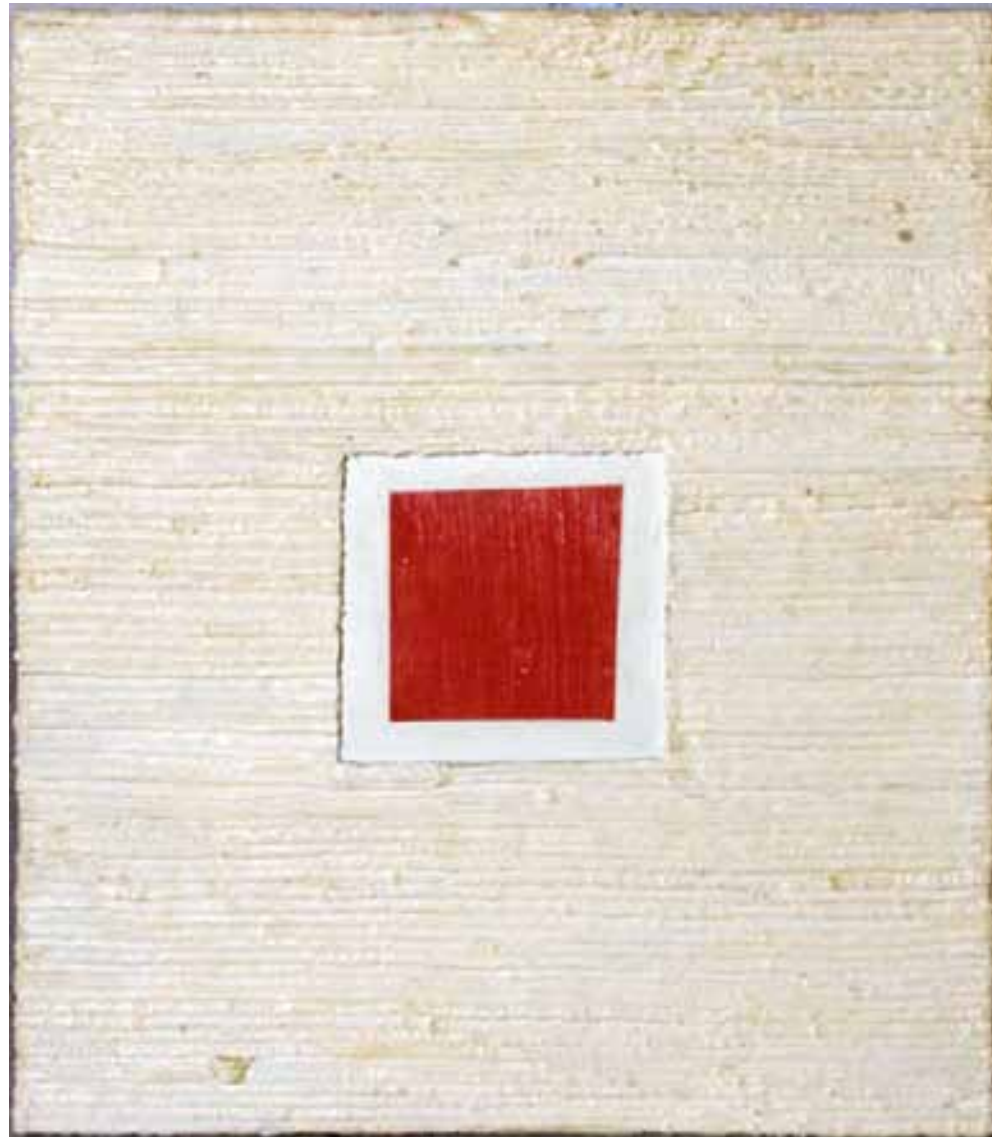
"*Black square on white* – a painting by Kazimierz Malewicz. It was painted in 1913, and presented for the first time in 1915, which means that the author didn't have the courage to show it for two years. [...] It was a prophetic work. The square presented the simplicity of communism, which was soon to come, and the color of the square – the color of life under this system [...] The image is not interesting in visual terms, but it is worth considering without looking at it. Actually it would be best to do it without having seen it at all."

These sentences taken from the definition contained in *Nonsensopedia – the Polish encyclopedia of humor* (the mock Wikipedia), although written with an ironic assumption, are unfortunately quite representative of the general misunderstanding of the genesis and message of Malewicz's work. By the way, in the Polish Wikipedia there is yet no entry on the *Black Square*, and the one on Malewicz is shorter than the mentioned mock description of his work from *Nonsensopedia*. At one of the internet forums I found a heated debate, where the most active participant argued that Malewicz's intention was to prove that artists can do anything they want.

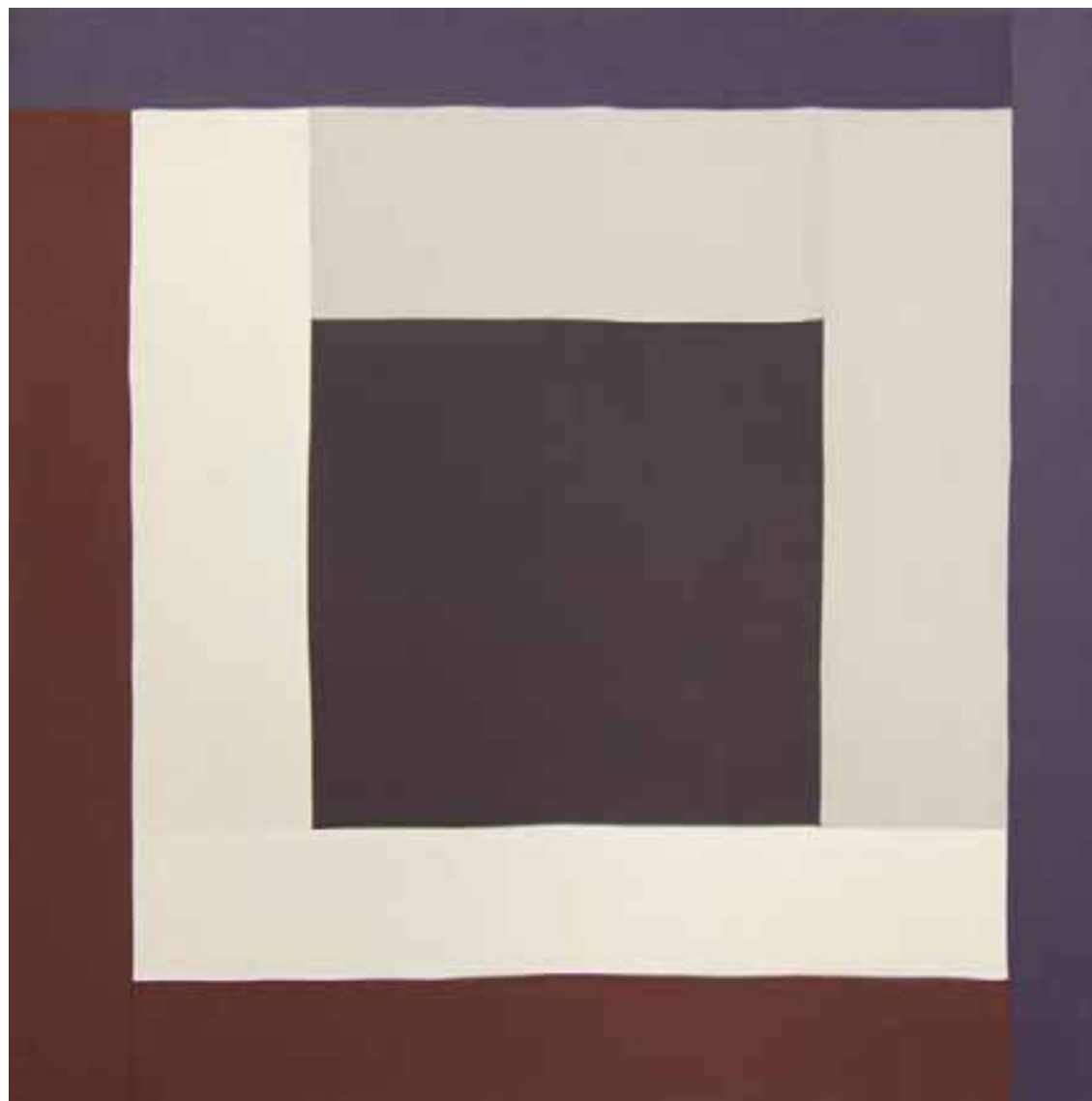
The Museum of Modern Art in Warsaw, also doesn't help understand the idea of Suprematism. Recently, Konstantin Grcic, a renowned designer organized a presentation entitled *Black*². The exhibition, bringing together the so-called design icons of a black ascetic form, ranging from computer disks, through speakers, monitors, iPhone to a Chanel purse, aroused my somewhat ambivalent feelings – on one hand it shows the materialization of Malewicz's crazy vision – to replace the natural chaos of nature with a new suprematist order of forms, but on the other – the purely utilitarian and commercial use of these objects is an open denial of his utopian idealism.

Also in the commentary to the exhibition posted on the *Warsaw under construction* blog (by Karol Kobos) a complete lack of reference to the idea behind the *Black square* is noticeable, although the sociological observation contained herein is unfortunately true: "*The black square on a white background* by Malewicz – an icon, but also one of the favorite examples for home-grown critics of contemporary art, of the 'anyone can do it' type. Trivial? Uninteresting? But it comes back in ever new incarnations. [...] <<It's a humorous provocation. It shows that this often ridiculed theme is very firmly rooted, and every now and then hits back>> – says Magda Lipska, curator of the exhibition."

Well, *sic transit gloria mundi* – gentrification includes even the *Black Square*. Barbara Toruńczyk writes in the text *Zagadka Malewicza [Mystery of Malewicz]* (GW 2002): "Abstraction, connected by its authors from the beginning of the twentieth century to metaphysics, was meant to be a probe of the spirit, dropped on the border of the fourth dimension into the depths of nothingness. But very soon after the revolution of 1917 it began to return down to earth. It became transformed into applied art. It conquered Europe and the modern world. Became an instrument of entertainment, rooted itself in architecture and decoration, entered the landscape of everyday life."



Włodzimierz Pawlak
Strzeмиński i Malewicz , olej na płótnie
Strzeмиński and Malewicz, oil on canvas
1995, 50x46 cm



Kajetan Sosnowski
z cyklu *Układy równowartościowe*
obraz szyty, bawełna barwiona,
from the *Equivalent Systems* series
sewn composition, dyed cotton
1978-85, 130x130cm

Podbiła Europę i świat nowoczesny. Stała się narzędziem rozrywki, zdomowała w architekturze i dekoracji, weszła do pejzażu życia codziennego”.

Kiedy w 2004 roku organizowaliśmy z Żukiem Piwkowskim w warszawskiej fabryce Norblina wystawę *Czarny*² – pokaz prac inspirowanych ikoną modernizmu – ja także postanowiłam przewrotnie odnaleźć czarne kwadraty w otaczającej mnie rzeczywistości. Nie zadowoliliam się jednak wszechobecnymi w naszym życiu eleganckimi czarnymi przedmiotami, w których czarny kwadrat „wraca przebojem” (niektórych zresztą jeszcze wtedy nie było), zignorowałam też kilka obiektów w rodzaju czarnych kafelków wmontowanych w białą podłogę i doszłam do wniosku, że nie tędy droga.

Ponieważ dziś znaczną część naszej rzeczywistości wypełnia świat wirtualny, postanowiłam wpisać sformułowanie „czarny kwadrat” w wyszukiwarkę. To moje proste zdawałoby się posunięcie zostało nagrodzone w sposób przerastający wszelkie oczekiwania. Otrzymałam opowieść mającą początek i koniec, obejmującą przeróżne dziedziny życia, od techniki i informatyki, poprzez astronomię i fotografię, historię i ezoterykę, po poezję. Pracę swoją nazwałam *Czarny kwadrat – powrót do realu*, znalezione fragmenty tekstu dotyczące czarnego kwadratu w jego wszelkich przejawach wpisałam w jednakowe kwadraty czarną czcionką na białym tle, a podczas druku pracy otrzymałam jeszcze jeden dar od losu – drukarka się zacięła i wszystkie 25 stron wydrukowało się na jednej kartce papieru, tworząc... czarny kwadrat.

Aby niejako samej sobie wytłumaczyć siłę bezprzedmiotowości, dokonałam też innego zabiegu: ułożone 1000-elementowe puzzle przedstawiające jakiś widoczek, pomalowałam czarną farbą, a następnie rozsypałam zapraszając gości *Czarnego*² do złożenia go z powrotem w całość. Mimo licznych prób, do końca wystawy udało się dobrać kształtem zaledwie kilkanaście elementów. Brak punktów odniesienia uczynił zadanie niemożliwym do wykonania.

Malewicz, gdy czyta się o jego życiu (np. w interesującym tekście *Samotny czarny kwadrat* Anny Żebrowskiej, „Wysokie obcasy”, 2005), sprawia wrażenie człowieka niezwykle aroganckiego. Na fotografiach i autoportretach patrzy dumnie na widza z pewnością siebie typową dla rewolucjonistów. Gdy powiesił swój *Czarny kwadrat* jak ikonę, w rogu sali wystawowej, nie był to dadaistyczny żart, jakimi epatowali w tym czasie burżuazję artyści na zachodzie Europy, ale poważny, świadomy gest wynikający z przekonania, że oto znalazł on coś lepszego i głębszego niż inni. „Ziemia pokazała im rzeczy proste – mówił o malarzu i poecie Malewicz, sam malarz i poeta – A oni szukali w niej ukrytej tajemnicy. Szukali tego, czego nie trzeba było szukać”.

„Już samo imię rewolucji Malewicza: suprematyzm, oddaje jej maksymalistyczny charakter. – pisze Barbara Toruńczyk. – Malarstwo było dla niego medium metafizyki, wyrazem głodu absolutu. [...] Urzeczony zagadką umowności > >



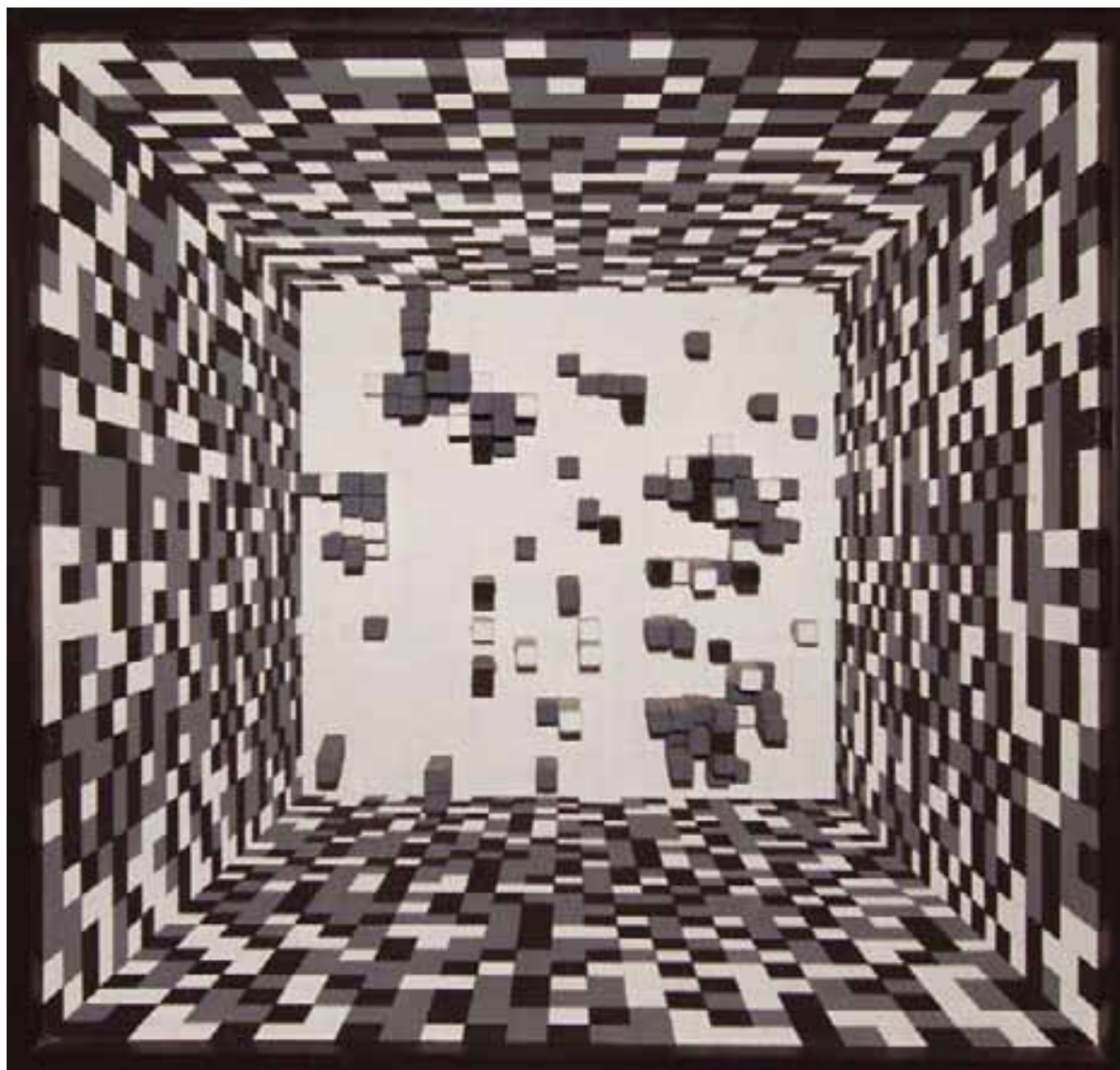
When in 2004, together with Żuk Piwkowski, we organized the exhibition *Czarny2 [Black²]* at the Norblin factory in Warsaw – a show of works inspired by the icon of modernism – I also decided to perversely find black squares in the reality around me. I wasn't, however, satisfied by the ubiquitous elegant black objects, through which the black square 'hits back' (btw some of them didn't even exist at that time), I also ignored a few pieces such as black tiles mounted in a white floor and came to the conclusion that this was not the right approach.

Because a large part of our lives is filled by virtual reality, I decided to google the 'black square' up. This seemingly simple move was rewarded to an extent exceeding all expectations. I received a story with a beginning and an end, covering various fields of life, from art and science through astronomy and photography, history and esotericism, to poetry. I called the work *Black Square – back to the real*, and typed the found excerpts concerning the black square in all its manifestations, in black on a white square background. The printer rewarded me with yet another gift – the paper got jammed and all 25 pages were printed on a single sheet of paper, creating... a black square.

To somehow explain to myself the power of non-objectiveness, I tried yet another activity: I painted a 1000-element puzzle representing some landscape, with black paint, and then took it apart. I invited the guests of the *Czarny²* show to put it back together. Despite numerous attempts, until the end of the exhibition only a dozen of elements were assembled. The lack of points of reference made the task impossible to complete.

Malewicz, when you read about his life (e.g. in an interesting text *Lonely Black Square* by Anna Żebrowska, "Wysokie obcasy" magazine, 2005) makes the impression of an extremely arrogant man. From photos and self-portraits he looks proudly at the viewer with confidence typical of revolutionaries. When he hung his *Black Square* as if it were an icon in the corner of the exhibition hall, it was not a dadaist joke, with which the artists in Western Europe tried to 'epater les bourgeois' at that time, it was a serious, conscious gesture resulting from the conviction that he discovered something better and deeper than others. "Earth showed them simple things – said Malewicz, painter and poet himself, about the painter and the poet – And they looked for a secret hidden in it. They were looking for what you do not have to look for."

"The very name of Malewicz's revolution: Suprematism, reflects its maximalist character. – Barbara Toruńczyk writes. – Painting was a medium of metaphysics, an expression of hunger for the absolute. Fascinated by the mystery of painting's conventionality, he wanted to strip it of everything, to get to what is essential and basic: the bare space of the canvas, which shows nothing, expresses nothing – as it is merely a screen for our projection. «Suprematism – he noted – shows 'nothing', which became an issue.» According to him, and according to art critics, without the comments his work is not understandable." >>



Ryszard Winiarski
Obszar 50, akryl na desce
Area 50, acrylic on board
1970, 50x50x10 cm



Wojciech Fangor
Square 23, olej na płótnie,
oil on canvas
1962, 90x90 cm

malarstwa, chciał je odrzucić ze wszystkiego, dotrzeć do tego, co esencjalne i podstawowe: naga przestrzeń płótna, które niczego nie przedstawia, niczego nie wyraża – albowiem jest jedynie ekranem naszych projekcji. <<Suprematyzm – notował – ukazuje *nic*, które stało się zagadnieniem >>. Według niego, i według krytyków sztuki, bez tych komentarzy jego dzieło nie jest zrozumiałe.”

Wystawa *Czarny*² w Norblinie, zaowocowała wieloma świeżymi pracami, w większości wywodzącymi się z ducha konceptualizmu. Funkcjonowanie Malewicza w sztuce współczesnej dowodzi, że pozostaje on symbolem bezkompromisowego idealizmu i utopijnych prób stworzenia lepszego świata. Ten właśnie aspekt jego sztuki przywołuje Łukasz Badula (kulturaonline.pl, 2009) w artykule *Multi zestaw: Czarne dziury*. Z kolei podobne przejawy poszukiwania czystego odczucia odnajduje w symfonii ciszy 4,33 Johna Cage’a (malewiczowskie „Cel muzyki – milczenie” !), w płótnach Rauschenberga odbijających postaci widza czy w *Blue*, introspekcyjnym filmie Jarmana.

Jedną z przedstawionych w Norblinie prac *Sen o czarnym kwadracie* Katarzyny Terechowicz trafiła ostatnio na okładkę amerykańskiego wydania tomu poezji Tomasza Dąbrowskiego *Black Square* (edycja polska *Czarny kwadrat* nominowana była do nagrody Nike w 2010).

Autor tak mówi o swoim związku z „ojcem suprematyzmu” z rozmowie z Juliuszem Kurkiewiczem (wyborcza.pl, 2010): „Tytuł *Czarny kwadrat* nawiązuje do wiersza otwierającego książkę, a pisząc ten wiersz, nie myślałem o Malewicu. Pomyślałem o nim później, komponując zbiór i zastanawiając się nad okładką. Dopiero wtedy zdałem sobie sprawę, co łączy mnie z tym malarzem. Jest dla mnie ważny po pierwsze dlatego, że odkąd zerwał z „malarstwem fabularnym”, stał się ascetą. Zależało mi, by moja książka była właśnie taka: czysta, przejrzysta, racjonalna, ascetyczna. Konieczna. Po drugie, Malewicz to metafizyk. Suprematyzm, którego jest ojcem, stawia odczucie, emocjonalną reakcję odbiorcy – pojmowaną szerzej niż tylko psychologicznie – w centrum swoich zainteresowań. Lecz – proszę zauważyć – odczucie to jest u Malewicza i innych przedstawicieli kierunku konsekwencją skrajnej racjonalizacji procesu twórczego, efektem solidnej pracy intelektualnej. Tak też widziałbym dziś jedyną wiarygodną metafizykę w poezji.”

Czytam o Malewicu, o jego przerwanej podróży po Europie, pozostawionych obrazach, naciskach politycznych, wyparciu awangardowego zaplecza rewolucji przez poddańczy socrealizm, o jego śmierci, która mogła nastąpić później, gdyby pozwolono mu na leczenie w Europie Zachodniej. O jego projekcie suprematystycznej trumny i kwadratowych wieńcach na pogrzebie artysty. W jego utworach literackich, napisanych tak, że co i rusz świerzbi mnie moja korektorska ręka, trudno nie dostrzec indywidualizmu pchającego go do stworzenia obejmującej wszystko teorii – a zarazem świadomości, że mówi jedynie we własnym imieniu: >>



The *Czarny*² exhibition at the Norblin factory, resulted in a number of fresh works, mostly in the spirit of conceptualism. Malewicz's functioning in contemporary art shows that he remains a symbol of uncompromising idealism and of utopian attempt to create a better world. It is this aspect of his art that Łukasz Badula evokes in his article *Multi zestaw: czarne dziury* [*Multi Kit: Black holes*] (kulturaonline.pl, 2009). He also mentions similar manifestations of the search for pure sensation, such as John Cage's symphony of silence 4.33 (compare Malewicz: "The purpose of music – silence" !), Rauschenberg's canvases reflecting the spectator, or Jarman's introspective film *Blue*.

One of the works presented in Norblin, the *Dream of a Black Square* by Katarzyna Terechowicz, appeared recently on the cover of the American edition of Tomasz Dabrowski's poetry volume *Black Square* (the Polish edition *Czarny kwadrat* was nominated for the Nike Prize in 2010).

The author tells about his relationship with 'the father of Suprematism', interviewed by Juliusz Kurkiewicz (wyborcza.pl, 2010): "The title *Black Square* refers to the poem opening the whole book, yet writing this poem, I didn't think of Malewicz. I thought of him later, composing the collection and pondering over the cover. Only then did I realize what connects me to this painter. He is important to me first, because since he broke with the 'narrative painting', he became ascetic. I wanted my book to be just that: pure, clear, rational, ascetic. Necessary. Secondly, Malewicz is a metaphysician. Suprematism, which he gave birth to, places the sensation, the emotional reaction of the recipient – understood more broadly than just psychologically – in the center of its interests. But – please note – for Malewicz and other representatives of this trend this sensation was the consequence of extreme rationalization of the creative process, the result of solid intellectual work. This is how I see the only credible metaphysics in poetry today."

I read about Malewicz, his aborted trip to Europe and the paintings left behind, about the political pressure, the denial of the revolutionary avant-garde by the servile social realism, about his death, which could occur later if he was allowed to be treated in Western Europe. About his project of a suprematist coffin and the square wreaths at his funeral. In his literary works, written in such a way that sometimes it is difficult for me – scrupulous proofreader – to stay calm, it is hard not to see his individualism pushing him to create an all-encompassing theory, but also the awareness that he speaks only in his own name:

I imagine the world of inexhaustible forms unseen.
Of what's invisible to me – the infinite world is made
I will talk about myself because I do not know how imagine
the world others of kind. >>



Wojciech Fangor
#33, olej na płótnie
oil on canvas
1963, 100x100 cm



Mieczysław Janikowski
Kompozycja abstrakcyjna
olej na płótnie
Abstract composition
oil on canvas
1959, 118x97 cm

I began to understand his apparent arrogance – the territory that he marked for his art in spite of everything, in an attempt to build a “new world from the ashes of the earth”, a visionary, mad call to “leave the mazes of earth heading into the endless space with numbers and color lets shake the grains of awareness .”

Utopians are certainly the engine of progress, though ideologies and systems built upon their ideas – implemented by men of action, less sensitive than artists – invariably become an enslaving trap. Yet “only sensing freedom, we can explore new forms” – declared Malewicz.

I look out the window beside my desk. And suddenly I see a black square on a white background: the impenetrable night sky inscribed in a white concrete frame of the window bars.

Wyobrażam sobie świat niewyczerpanych form niewidzialnych.
Z niewidocznego dla mnie – składa się nieskończony świat
będę mówić o sobie bo nie wiem jak wyobraża
świat każde w naturze.

Coraz lepiej rozumiem jego pozorną arogancję – terytorium, które wytyczał wbrew wszystkiemu dla swojej twórczości, w próbie budowania „nowego świata z popiołów ziemi”, w wizjonersko-szaleńczym zawołaniu: „wyjdźmyż z labiryntów ziemi w nieobjętą przestrzeń z liczbami i barwą i wzbudzmy ziarna świadomości”.

Utopiści są z pewnością motorem postępu, choć stworzone na bazie ich idei ideologie i systemy – wdrażane przez mniej wrażliwych niż artyści ludzi czynu – niezmiennie stają się zniewalającą pułapką. A przecież „tylko w poczuciu wolności, możemy odkrywać nowe formy” – głosił Malewicz.

Spoglądam przez okno obok mojego biurka. I nagle widzę czarny kwadrat na białym tle: nieprzenikniony bezmiar nocnego nieba wpisany w konkretną białą ramę okiennej kraty.





Jerzy Nowosielski
Abstrakcja niebieska, olej na płótnie
Blue Abstract Painting, oil on canvas
1973, 120x100 cm



Jerzy Nowosielski
Abstrakcja, olej na płótnie
Abstract Painting, oil on canvas
1969, 100x80 cm



Stefan Gierowski
16, olej na płótnie
oil on canvas
40x46 cm

Stefan Gierowski
14, 15, olej na płótnie
oil on canvas
50x25 cm





Andrzej Wróblewski
Ciała niebieskie , gwasz na papierze
Celestial Bodies , gouache on paper
1948, 87x79 cm

Staraj się nie powtarzać siebie, ani w ikonie, ani
w obrazie ani w słowie. Jeżeli cokolwiek w działaniu
twoim przypomina ci już zdaną przeszłość
i mówi mi głos nowego narodzenia:
Zetrzyj, zamilcz, zgaś prędkiej jeśli to ogień,
Żeby lżejsze były podołki myśli twoich
i nie zardzewiały.
Żeby posłyszeć oddech nowego dnia w pustyni,
Oczyść słuch swój i zetrzyj stare dni, bo
tylko wtedy będziesz wrażliwy i biały bo
na mądrość ciemnym, leżę na sukni twej
a oddech fali zarysuje ci co nowe,
Myśl twoja zaraz przyjmie zarysy i odcisnie
pieczęć twych kroków.

Kazimierz Malewicz, 1917-1918

Try not to repeat yourself, in icon, nor
painting, nor word. If anything in your action
reminds you of accomplished past
and the voice of new birth tells me:
Wipe off, be silent, quickly extinguish if it is a fire
so that the pits of your thoughts be lighter
and won't rust.
To hear the breath of a new day in the desert,
Clear your hearing and wipe the old days, because
only then will you be sensitive and white, because
you will be dark to wisdom, they lie on your robe
the breath of a wave will outline what is new to you,
Your thought will absorb the outline and put
a stamp of your steps.



Jan Beryszak
Kompozycja kół – strukturalna XXXI
olej na płótnie
Circular Structural Composition XXXI
oil on canvas
1963, 160x109 cm



Stanisław Fijałkowski
Między wielkim smutnym niebem a..
olej na płótnie
Between the Great Sad Sky and...
oil on canvas
1969, 80x60 cm

Nie wiem, czy to zmniejszyła się ziemia, czy zwiększyła świadomość naszej
Sztuki tworzenia.

Ale wiem, że ramy twórczości rozszerzyły się poza obręb
Horyzontu ziemi.

Rozstaję się z ziemią, w świadomości przebiegają prądy
i zwiększa się rozum.

Wychodzimy poza horyzont do oderwania się od
ziemi rozsypując się w kopule przestrzeni opadając
rozsypanymi punktami

Kazimierz Malewicz, ca. 1918

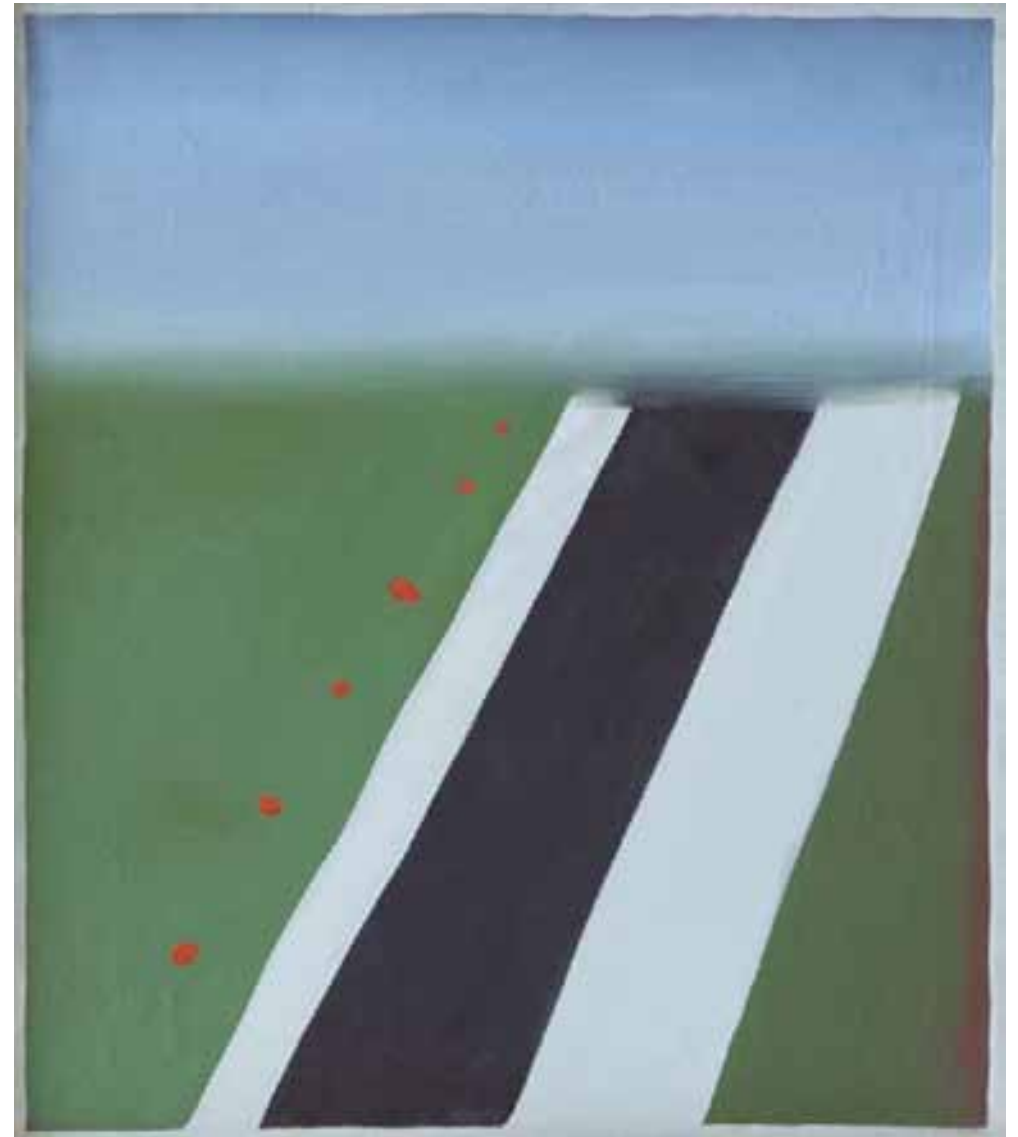
I do not know whether the Earth has shrunk or is it the increased awareness
of our
Creative art.

But I know that the limits of creation have expanded beyond
Earth's horizon.

I part with the Earth, currents run in my consciousness
with increasing reason.

We go beyond the horizon to break away from
Earth scattering in the dome of space falling down
as scattered points

Stanisław Fijałkowski
Autostrada, olej na płótnie
Highway, oil on canvas
1971, 73x60 cm





Dear Józef,

I don't know if it's relevant for our project, but I'm sending you anyhow one of the earliest assemblages from 1975, dedicated to K. Malewicz. The symbolic orthodox elephant is carrying the Black Square icon on his back. Slowly crossing the boundary of traditional art and giving future generations a chance to interact. For me, as an artist in exile in America, Malewicz's Black Square was my private motivation to experiment in my art.

TM, 2011

Photography alone can liberate... new structures... When I begin to work on images of strict geometrical structures of the grid, no matter if they are enlarged, flipped or reduced, I move them around, rotate, put them together, laying one upon the other... Through these stages of metamorphosis I create many levels of transformation... This transformation is the effect of interaction between photographic chemicals and the energy of light... Together with three-dimensional/ architectural structures, this process takes me, as a result, in a further experimental journey towards discovering an open free form.

Tadeusz Mysłowski (1994) ¹

Tadeusz Mysłowski is a well known and appreciated artist. Many critics commented on his work, referring to philosophical inspiration, metaphysical sources, geometry and biology, to the architecture of the square and to the organic construction, as well as to homage he pays to the precursors of the avant-garde. A number of astute texts were written by Ronny Cohen², Grzegorz Sztabiński³, Leszek Brogowski⁴, Bernard Fauchille⁵, Szymon Bojko⁶, Andrzej Turowski⁷ and others, yet the artist's motto could be put simply – every area can be treated as a visual system of signs, which become a universal structure. Mysłowski's work is a pictorial verification of the mathematical theory. The images of structures selected by the artist are a strong argument in the process of organizing natural forms existing within the primeval, seemingly disordered matter.

By combining the findings of Euclid's geometry with Bertrand Riemann's new dimensions and Benoit Mandelbrot's sets, which verify the Theory of Chaos, Mysłowski gained a powerful instrument for transforming imagery. Even before moving to Paris, during his studies at the Academy of Fine Arts in Kraków (1963–1969), Mysłowski conducted extensive research on the works collected by the a.r. group within the International Collection of Modern Art in Łódź. He mainly analyzed spatial relationships between forms, surfaces and the essence of the work of Polish avant-garde masters, such as Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro and Henryk Stażewski. He compared works of artists from the circles of Piet Mondrian and De Stijl group, from that collection, he reflected on the synthesis of organic shapes applied by Jean Arp in his 'concrete art' works. To those assertions he then added the graphic structures by Wacław Szpakowski – a depiction of the world with an infinite unicursal line. He expanded his Łódź experiences further in Paris (1969), and in New York (1970). The same grid – a structure of horizontal and vertical lines drawn by streets and buildings – was found in Mondrian's paintings. He was equally interested in the work of Kazimierz Malewicz. Similarly, he adopted the symbolic impact of black and white as the basic means of expression. He recalled the idea of suprematist space, including Malewicz's shape of the cross.

From the very beginning, the photo camera has been an important creative tool for Mysłowski. Through photography, he liberated "new structures imprisoned in the topographic grid." He has treated the grid of lines as the basic structure, the "key drawing" which evokes further "transformations." The fragments of reality transformed into a rhythm of signs do not tell a story, they are to draw the internal construction of the on-going process, subordinating the realities of the everyday images of city life. "The camera let me analytically systemize my work" – claims Mysłowski – "as a research tool, it establishes a certain logic deriving from its mechanical/optical nature". Photography shaped the basic knowledge of the object, drawing its outlines, recalling the limits of the existing forms; the real images overlap, creating a strict system of permeating lines and planes. The artist analyzes the photographic records. By examining their structure he creates relations between recognizable fragments >>

1. T. Mysłowski, *Towards Organic Geometry*, 1972-1994, New York 1994.

2. R. Cohen, *Introduction*, w: *Tadeusz Mysłowski. Selected Works. Cross Expanding Series 1976 – 1988*, New York 1990.

3. G. Sztabiński, *Między geometrią a biologią* [Between geometry and biology], „Obieg”, nr 9-10, 1991.

4. L. Brogowski, *Tadeusz Mysłowski: całość i sens, fragment i monstra*, w: *Tadeusz Mysłowski. Rysunki. Obrazy. Rzeźby. Ceramika. Fotografia. Grafika*, [Wholeness and Meaning, Detail and Monsters, in: *Tadeusz Mysłowski. Drawings. Paintings. Sculptures. Ceramics. Photography. Graphics*], BWA, Wrocław, Lublin 1997.

5 B. Fauchille, *Między niebem a ziemią*, w: j.w. [Between Heaven and Earth, ibidem]

6. S. Bojko, *Krzeseł Trony Tadeusza Mysłowskiego*, w: *Tadeusz Mysłowski*, [Tadeusz Mysłowski's ChairThrones, in: *Tadeusz Mysłowski*], Muzeum Architektury, Wrocław 2011.

7. A. Turowski, *Między metafizyką przestrzeni a organiką. Transformacje kwadratu*, w: *Tadeusz Mysłowski*, [Between the Metaphysics of Space and Organics. Transformations of the square, in: *Tadeusz Mysłowski*], Muzeum Lubelskie, Lublin 2011.

Jedynie fotografia jest w stanie wyzwolić... nowe struktury... Kiedy zaczynam pracę nad obrazami ścisłych geometrycznych struktur siatki, bez względu na to czy są one powiększone, odwrócone, czy pomniejszone, poruszam je, obracając, zestawiając, nakładając jedno na drugie... Poprzez etapy metamorfozy tworzę wiele stopni transformacji... Przemiana ta jest wynikiem interakcji chemikaliów fotograficznych i energii świetlnej...

W powiązaniu ze strukturami trójwymiarowymi/architektonicznymi proces ten widzę mnie, jako rezultat, w dalszą eksperymentalną podróż ku odkryciu otwartej, wolnej formy.

Tadeusz Mysłowski (1994)¹

Tadeusz Mysłowski jest artystą znanym i docenianym. Na temat jego twórczości wypowiadało się wielu krytyków, odwoływano się do inspiracji filozoficznych, metafizycznych źródeł, geometrii i biologii, architektury kwadratu i organicznej konstrukcji, a także hołdu, jaki składa swoją sztuką prekursorom awangardy. Powstało szereg wnikliwych tekstów autorstwa m.in.: Ronny Cohen², Grzegorza Sztabińskiego³, Leszka Brogowskiego⁴, Bernarda Fauchille'a⁵, Szymona Bojko⁶, Andrzeja Turowskiego⁷, choć dewizę artysty dałoby się ująć prościej – **każdy obszar rzeczywistości można potraktować jako wizualny system znaków, przeradzających się w uniwersalną strukturę.**

Twórczość Mysłowskiego jest obrazowym potwierdzeniem matematycznych założeń. Wyselekcjonowane przez niego zapisy struktur są przekonującym argumentem w procesie organizowania naturalnych kształtów istniejących w obrębie pierwotnej, pozornie nieuporządkowanej materii. W wyniku zespolenia ustaleń geometrii Euklidesa, nowych wymiarów Bertranda Riemanna i zbiorów Benoit Mandelbrota, uzasadniających teorię chaosu, uzyskał narzędzie transformacji obrazowania o nieograniczonych możliwościach. Jeszcze przed wyjazdem do Paryża, podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1963-1969), prowadził pogłębione prace badawcze nad dziełami zgromadzonymi przez grupę a.r. w Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi. Analizował przestrzenne zależności form, płaszczyzny i materię obrazów mistrzów polskiej awangardy: Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Henryka Stażewskiego. Porównywał również zgromadzone tam dzieła artystów z kręgu Pieta Mondriana i Grupy De Stijl, rozważał syntezy organicznych kształtów na przykładach dzieł „sztuki konkretnej” Jeana Arpa. Do tych pierwszych konstatacji dodał następnie graficzne struktury Wacława Szpakowskiego – opis świata dokonany nieskończoną, unikalną linią. Doświadczenia wyniesione z kolekcji łódzkiej rozszerzał dalej w Paryżu (1969), a następnie w Nowym Jorku (1970). Tę samą siatkę linii – strukturę pionów i poziomów, jaką rysowały ulice, a także architektura, odnalazł w obrazach Mondriana. Analogicznym zainteresowaniem darzył dzieła Kazimierza Malewicza. Podobnie jak on, jako podstawowy środek wyrazu przyjął symboliczne oddziaływanie czerni i bieli. Przywołał ideę suprematycznej przestrzeni, w której pojawił się malewiczowski znak krzyża.

Niemal od początku drogi artystycznej, ważnym narzędziem w twórczości Mysłowskiego stał się aparat fotograficzny. Poprzez fotografie wyzwalał „uwięzione w siatce topograficznej nowe struktury”. Sieć linii traktował jak pierwotną strukturę, „rysunek kluczowy”, z którego wywodzą się kolejne „transformacje form”. Fragmenty rzeczywistości, przekształcone w rytm znaków, nie służą opowiedzeniu jakiejś historii, kreślą wewnętrzną konstrukcję zachodzącego procesu, podporządkowując sobie realia zaczerpnięte z codziennych obrazów życia miasta. „Aparat fotograficzny pozwolił mi na analityczne usystematyzowanie moich prac” – głosił dalej Mysłowski – „jako narzędzie badań ustanawia on szczególną logikę wywodzącą się z jego mechaniczno-optycznej natury”. Fotografia kształtowała podstawę wiedzy o przedmiocie, kreśląc jego krawędzie, przywołując także granice form, >>

Janusz Zagrodzki

**poznawanie
struktury**

**understanding the
structure**





of reality and their simplified signs, **he makes an arbitrary decision – constructs an alternative, structural image of the contemporary world.**

The records were based on a syncretic idea of combining the organic shapes with the modern technology constructions – of putting together the basic elements of the city, defined both by architecture and the figures of the people in constant motion. In 1974, the artist began to work on a series of photographic and computer portraits *New York Faces*, and consequently, by adding the screen printing technique to his interests, created another cycle *The Avenue of the Americas*, transforming the photos into graphic black and white structures, as well as into paintings and spatial forms. The aim was to extract the construction, to find a visual language summarizing the metropolitan organism. Manhattan became the main subject, with the symbolic Seagram Building by Ludwig Mies van der Rohe, which for Mysłowski became a “black icon,” “a formula of modernist strength.” His explorations from between 1972 and 1994 were put together as a series *Towards Organic Geometry*, published in the form of an art book at the Irena Hochman Fine Art Ltd. Gallery; on the book cover he placed the *Black Square*, homage to Malewicz. Mysłowski’s investigations stress the coherency between the basic ideas concerning existential issues with the attempts to depict them. His dictionary of visual phrases was successively created from the most simple forms. Apart from the point, line, disc and column, square, and cube, one such form was the perpendicular section of two lines. Mysłowski chose the black cross on white as a particular ‘image-symbol’. The cycle *Cross Expanding Series* (1976-1988) contains the whole iconography of this representation. The artist defines the cross as a universal metaphor, not just a religious one, he calls it “the oldest symbol” manifesting itself in almost every culture. The cross in his works becomes “the key to the cosmic structure”, “the symbol of the world archetype”, “the recurrent energy”, “continuous movement between the vertical and the horizontal towards infinity.”⁸ The symbol determines the visual code, creates the symbolic language. Mysłowski considers strategies of dealing with the cross in various areas of reality, he derives its special features, its construction rules and possible transformations.

The analysis of the symbol leads to synthesized images. The structures of single and multiplied crosses – drawings and computer graphics, on paper and wooden boards assembled into spatial installations, formed also out of concrete slabs, granite cubes, cubes cut out of white marble – have been presented in many American and European galleries.

The two-dimensional photographic images became the basis for three-dimensional forms. The iconic image of the cross was the beginning, followed by transformed *Isometric Floor Drawings* (1995), giving origin to sixty wooden *Endless Columns* (1995) – unfinished columns on a square base. They were inspired, as Mysłowski wrote, >>

8. T. Mysłowski, *Notacja na temat genezy krzyża. Znakosymbole. Idee.* w: Tadeusz Mysłowski. *Rysunki. Obrazy. Rzeźby. Ceramika. Fotografia. Grafika, [Notation on the Cross. Sign. Imagery. Ideas, in: Tadeusz Mysłowski. Drawings. Paintings. Sculptures. Ceramics. Photography. Graphics]*, BWA, Wrocław, Lublin 1997.





jakie istnieją wokół; obrazy rzeczywistości nakładają się na siebie, tworząc rygorystyczny układ przenikających się linii i płaszczyzn. Artysta analizuje realia utrwalone metodą fotografii. Badając ich budowę tworzy relacje między rozpoznawalnymi fragmentami rzeczywistości a ich uproszczonym znakiem **dokonyuje arbitralnego wyboru – konstruuje alternatywny, strukturalny obraz współczesnego świata.**

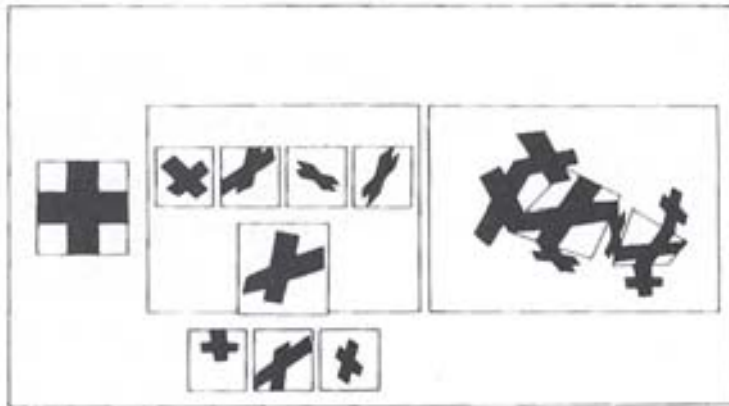
Podstawą realizowanych zapisów była synkretyczna idea połączenia wzajemnie przenikających się kształtów organicznych z konstrukcjami wytworzonymi przez współczesną technologię – scalanie podstawowych elementów składających się na istnienie miasta, którego obraz zdefiniowany był w tym samym stopniu przez architekturę, co ciągle przemieszczające się postaci mieszkańców. W 1974 roku artysta rozpoczął cykl fotograficzno-komputerowych portretów *New York Faces*, a następnie rozszerzając swoje zainteresowania o technikę sitodruku, stworzył cykl *The Avenue of the Americas*, przekształcając fotografie w graficzne struktury czerni i bieli, a także obrazy i formy przestrzenne. Założeniem było wyodrębnienie konstrukcji, odnalezienie języka wizualnego sumującego organizm wielkomięjski. Głównym tematem stał się Manhattan, z budynkiem symbolem Seagram Building Ludwiga Mies van der Rohe, który dla Mysłowskiego stał się „czarną ikoną”, „modernistyczną formułą siły”. Poszukiwania z lat 1972-1994 połączył w zespół prac *Towards Organic Geometry*, wydany jako książka artystyczna w galerii Irena Hochman Fine Art Ltd.; w hołdzie złożonym Kazimierzowi Malewiczowi oznaczył jej okładkę *Czarnym kwadratem*.

Poszukiwania Mysłowskiego uwypuklają logiczny związek podstawowych idei dotyczących bytu z problematyką ich obrazowania. Tworzony sukcesywnie słownik wyrazów wizualnych formował z najprostszych kształtów. Oprócz punktu, linii, koła i kolumny, kwadratu i sześciangu, takim znakiem stało się nałożenie dwóch linii, biegnących w przeciwnych kierunkach, przecinających się pod kątem prostym. Właśnie jako szczególny „obrazosymbol” Mysłowski wybrał czarny krzyż na białym tle. Cykl *Cross Expanding Series* (1976–1988), zawiera w sobie pełną ikonografię tego przedstawienia. Określa krzyż mianem uniwersalnej metafory, nie tylko religijnej, nazywa go „najstarszym ze znaków,” który w różnych formach objawia się niemal we wszystkich kręgach kulturowych. Krzyż w pracach artysty staje się „kluczem do struktury kosmosu”, „symbolem archetypu świata”, „powtarzalności energii”, „ciągłego ruchu pomiędzy pionem i poziomem do nieskończoności”⁸. Znak narzuca kod obrazowy, formuje język symboliczny. Mysłowski rozpatruje strategię operowania krzyżem w różnych obszarach rzeczywistości, wydobywa cechy szczególne, reguły konstrukcji i wynikające z nich przekształcenia. Analiza znaku prowadzi do syntetyzowania obrazów. Struktury pojedynczych i multiplikowanych znaków krzyża, rysunków i przekształceń komputerowych, na papierze i płytach drewnianych układanych w przestrzenne instalacje, formowane także z płyt cementowych, kostek granitowych, sześciangów wycinanych w białym marmurze, były eksponowane w wielu galeriach amerykańskich i europejskich. > >



Refleksja na temat znaczenia Krzyża

W formie krzyża obserwuję nieprzerwaną ciągłość ludzkich myśli i doświadczeń, które przenikają z epoki na epokę, przekraczając bariery czasu oraz geograficzne i etniczne granice lądów. To linie głęboko ukryte pomiędzy warstwami religii i filozofii, które są deformacją lub perwersją. Od 1976 roku poczynając poświęcam mój czas gromadzeniu w sposób obsesyjny materiałów i studiowaniu idei odnoszących się do struktury krzyżowej, badaniu i odkrywaniu równowagi ducha i materii. Poprzez studium obrazów tak odmiennych, jak topografia, religia, fizyka, biologia, chemia, metalurgia, kosmologia, matematyka, psychologia, socjologia, geometria i sztuka, usiłuję doświadczyć i odkryć oczywistą i prostą formę krzyża, która przekracza wszelkie przynależności kulturowe.

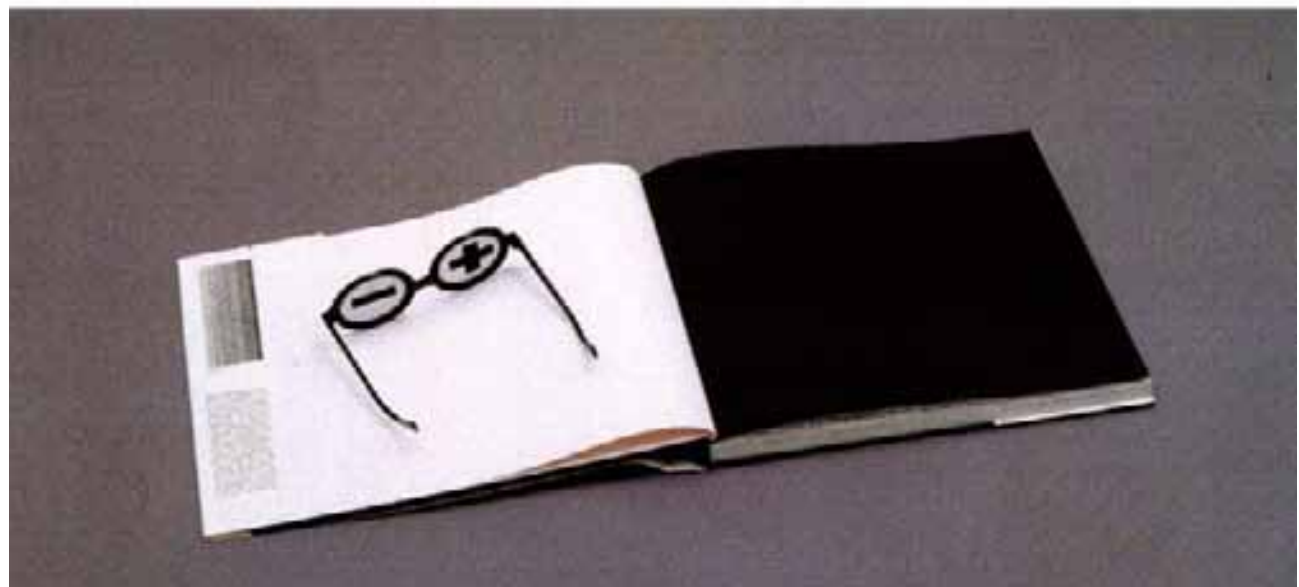
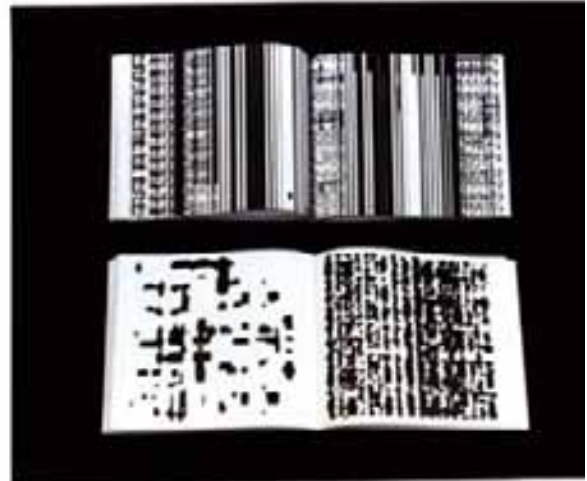
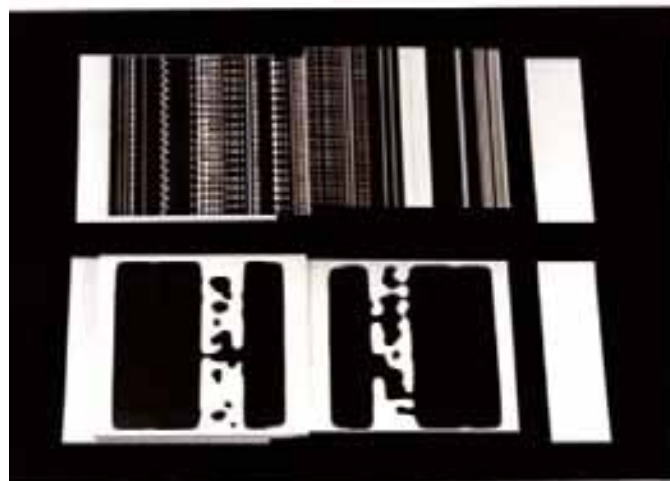
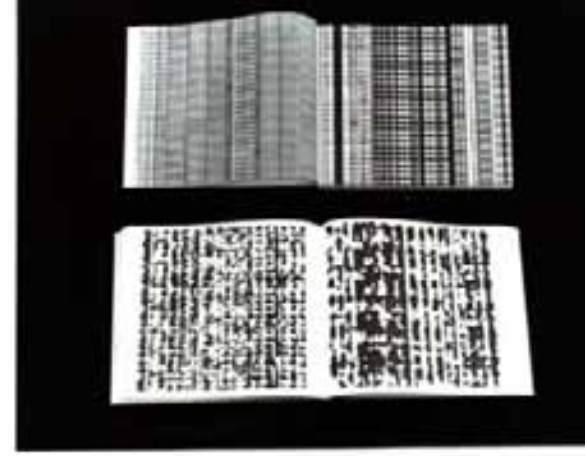


Kazimierz Malewicz
Osiem czerwonych prostokątów
Eight Red Rectangles
1915

Some Reflections On The Significance Of The Cross

I see in the form of the cross the unbroken line of thought and knowledge which passes from century to century, from age to age, from country to country, from one race to the other; a line deeply hidden between layers of religions and philosophies which are in fact only distortions and perversions. Since 1976, I have spent some time obsessively collecting material, studying the concepts which relate to the structure of the cross, exploring and discovering the balance of spirit and matter. By studying images from many fields – topography, religion, physics, biology, chemistry, metallurgy, cosmology, mathematics, psychology, sociology, geometry and art – I am trying to experience and discover a new open and natural form of the cross, which transcends all cultural associations.







by "the analysis of the square and the cube," referring to the "Platonic thought of Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Wacław Szpakowski, Piet Mondrian, Mies van der Rohe, Barnett Newman, Ad Reinhard, Josef Albers and Donald Judd."⁹ He tried to visually determine the logic of the cognitive process characteristic of their work: "I was enchanted by objects, the form whereof was the essence of genius . Hence, just a step to my *ChairThrone* project. The chair, a useful object, grew over the ages with mythology, which glorified wisdom, dignity, majesty, power. The chair was synonymous with many things, and above all – with changed proportions – it became a meaningful object."¹⁰ The shape of the *ChairThrones* (2003-2010) was the effect of structural analysis of the works of the chosen artists. **By translating internal relations between elements into visual symbols, the artist demonstrated the properties of the structure typical for each of the artists,** which became the basis for a simplified spatial form – the 'Sign Imagery'. *ChairThrones* are three-dimensional models, objects one can sit on, resulting from the planes and lines found in the work of avant-garde precursors, which the author respected. Parallel to them, summarizing his experiences, the artist developed a series of "organic architectones", indicating the direction for further research – Benoit Mandelbrot's fractals and DNA molecules.

Reference to fractal geometry has opened a wide field for investigation of visual nature, a new way of describing complex forms hidden in the real world. A separate work, which paid tribute to murdered prisoners, was the multimedia installation *Shrine* (1999), realized at the former Nazi death camp – now Majdanek Museum, in collaboration with composer Zbigniew Bargielski and TeatrNN Tomasz Pietrasiewicz. The installation is composed of charcoal drawings, forming a kind of altar of symbols and of fifty-two cocoon-like lamps that are "a metaphor of smoldering life." The sound is based on a combination of the four languages used by the prisoners, thus forming an "abstract language of lamentation." A work bringing together the organic and inorganic matter is "*He & She MAKEOVER*" (2009). The diptych of figural structures, a major part of it being natural size figures of man and woman being reborn, was awarded at the International Print Triennial in Kraków (2009).

Mysłowski's work can be compared to a deductive system, resulting from a variety of ways of comparing the records of reality and their further development. The artist shifts the emphasis to studying the properties of individual works. Respecting the rules in defining and transforming simple systems, ensure a consistency of pictorial language. All objects belong to the same set, all retain the characteristics of the starting material, the basic structure from which they originated. They belong to the same category, defined by the degree of abstraction. Mathematical properties and cognitive values of complementary axioms are revealed in his series of works. In science, in order to determine the interdependence between shapes and signs the terms 'metalogic' and 'metamathematics' are used. Both terms may be used to give proof, through sets of ordered collections >>

9. T. Mysłowski, *Kilka refleksji na temat projektu rzeźbiarskiego*, w: *Tadeusz Mysłowski. Rysunki. Obrazy. Rzeźby. Ceramika. Fotografia. Grafika*, [Some Reflections on a sculptural project, in: *Tadeusz Mysłowski. Drawings. Paintings. Sculptures. Ceramics. Photography. Graphics*], BWA, Wrocław, Lublin 1997.

10. T. Mysłowski, *KrzesełTrony*, w: *Tadeusz Mysłowski, [ChairThrones*, in: *Tadeusz Mysłowski*], Muzeum Architektury, Wrocław 2011.





Dwuwymiarowe fotograficzne rysunki stały się podstawą trójwymiarowych form. Początkiem była ikoniczna figura krzyża, a następnie przekształcenia *Isometric Floor Drawing* (1995), z których wyłoniło się sześćdziesiąt drewnianych *Endless Columns* (1995) – nieskończonych kolumn o podstawie kwadratu. Inspirowanych, jak pisał artysta, „analizą kwadratu i sześciangu”, w odniesieniu do „platońskiej myśli Kazimierza Malewicza, Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Wacława Szpakowskiego, Pieta Mondriana, Miesa van der Rohe, Barnetta Newmana, Ada Reinharda, Josefa Albersa i Donalda Judda”⁹. Próbował określić wizualnie logikę procesu poznawczego charakterystycznego dla ich twórczości: „Zachwycałem się przedmiotami, których forma była kwintesencją geniuszu. Stąd krok do »KrzesełTronu« mojego projektu. Krzesło, przedmiot praktyczny, obrosło przez tysiąclecia w mitologię, która wielbiła mądrość, dostojność, majestat, władzę. Krzesło było synonimem wielu rzeczy, przede wszystkim zaś przedmiotem znaczącym przy zmianie proporcji”¹⁰. Kształt *ChairTrones* (2003–2010) wydobył poprzez analizę strukturalną dzieł wybranych przez siebie twórców. **Przekładając wewnętrzne relacje pomiędzy poszczególnymi elementami na symbole wizualne, artysta dokonał wyodrębnienia właściwości konstrukcji charakterystycznej dla każdego z twórców,** stanowiącej podstawę uproszczonej formy przestrzennej – „obiektoznaku”. *KrzesełTrony* to trójwymiarowe modele, przedmioty do siedzenia, wynikające z płaszczyzn i linii odnalezionych w pracach prekursorów awangardy, którym autor wyraził swoje uznanie. Równoległe do nich, sumując dokonane doświadczenia, artysta opracował zespół „organicznych architektonów”, zaznaczając przy tym kierunek dalszych poszukiwań – „fraktale” Benoît Mandelbrota i „molekuły DNA”. Nawiązanie do geometrii fraktalnej otworzyło szerokie pole dociekań natury wizualnej, nowy sposób opisywania ukrytych w rzeczywistości złożonych form.

Dziełem odrębnym Myśłowskiego, w którym złożył hołd zamordowanym więźniom, była zrealizowana na terenie hitlerowskiego obozu zagłady, w Muzeum na Majdanku, multimedialna instalacja *Shrine* (1999), przy współpracy Tomasza Pietrasiewicza z Teatru NN i kompozytora Zbigniewa Bargielskiego. Instalację tworzą rysunki węglem, uformowane w rodzaj ołtarza znaków, i pięćdziesiąt dwie lampy-kokony będące „metaforą tłącego się życia”. Warstwa dźwiękowa oparta jest na połączeniu czterech języków zmarłych więźniów, w „abstrakcyjny język lamentacji”. Dziełem sumującym materię organiczną i nieorganiczną stał się drzeworyt *On i Ona ODNOWA* (2009). Dyptyk struktur figuralnych, którego główną część stanowią odradzające się postaci kobiety i mężczyzny naturalnej wielkości, nagrodzony na Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie (2009).

Pracę artystyczną Myśłowskiego można porównać do systemu dedukcyjnego, pojmowanego jako rezultat różnorodnych sposobów porównywania zapisów dokonywanych w rzeczywistości i dalszego ich opracowywania. Twórca przesuwając główny akcent zainteresowania na badanie indywidualnych właściwości poszczególnych dzieł. Respektowanie reguł w określaniu i przekształcaniu prostych układów gwarantuje spójność języka obrazowego. > >



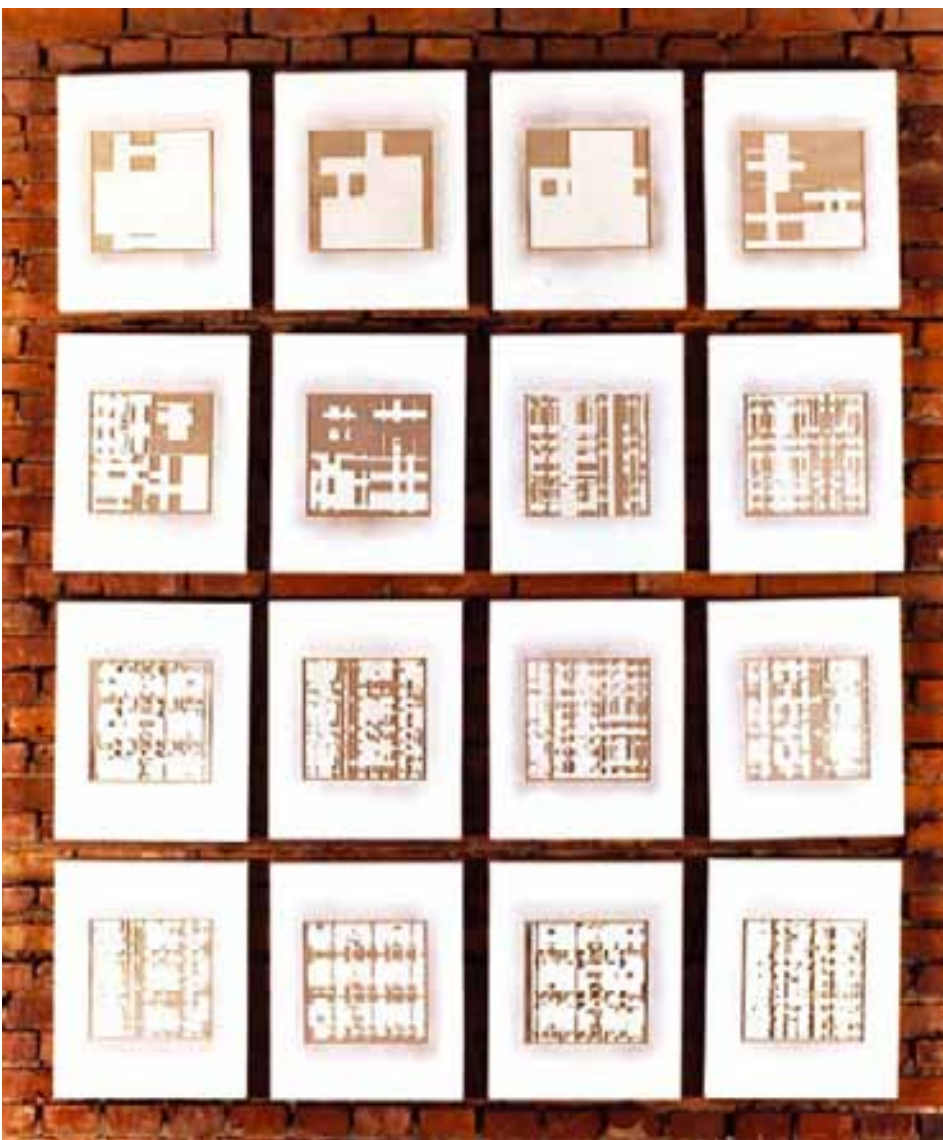
of images. Also from the point of view of semantics, individual expressions of this visual language are arranged in a coherent system of signs.

11. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, [Structural Anthropology], Warszawa 1970.

Mysłowski's records result from images created both naturally and mechanically, and their indisputable common feature is the fact that they are the "cultural property of man" as Claude Levi-Strauss put it. Living organisms are an important complement to the matter formed of lines, planes or constructions. The realities of everyday life, objects, architecture pervade human life, marking it with a variety of symbols. The task of the artist is to examine the records analytically, which can be expressed by "image-symbols". According to Levi-Strauss's considerations: "The revealed structures are only stages of reduction, serving to disclose the most basic structures, such as matter and the law of randomness which governs it."¹¹

Mathematics as the science of formal relationships may facilitate the expression of interdependence between theory and content. The pictorial matter, arranged in series, is used to represent the yet unstructured reality. The images obtained in this way create composite form layouts and visual synthesis, undergoing geometrical procedures, and are transformed into mathematical operations. The combination of the various elements, is achieved by defining the variables and presenting them as simplified structures. The mathematization of art can be referred to only when the formalization stage is reached. Only then series of images are created, among which relationships occur, enabling syntactic reasoning. Mysłowski's logical, yet mathematical structures are therefore descriptions of selected symbols, simultaneously being an instrument for testing the form. An Instrument for expressing views, a framework of the adopted theory of symbols.

For the artist, the photographic record is the main source of visual information, the material which forms the basis for communication. It facilitates the process of finding dependencies which can be called spatial or topological experiences. Organizing individual images, putting them in sets synthesizing given features of the object – although resulting from arbitrary decisions – does not change the values of mathematical reference. The artist examines the usefulness of the transformations he makes, and combines them according to their cognitive value. In his synthesis, you can always find the source of concrete solutions. The analysis of visual language made by Mysłowski, include recognition of the vision of his precursors, leading to separation of the 'metastructure' as the basis of all existing structures and organisms. His work relates to broadly investigated dependencies, leading to the primeval structure dissected from a very complicated maze of references, its construction resulting from a systemic combination of both organic and inorganic elements. The attempts to find the basic structures can be treated as a way of communicating philosophical reflection, in visual form. The vision of the artist complements > >



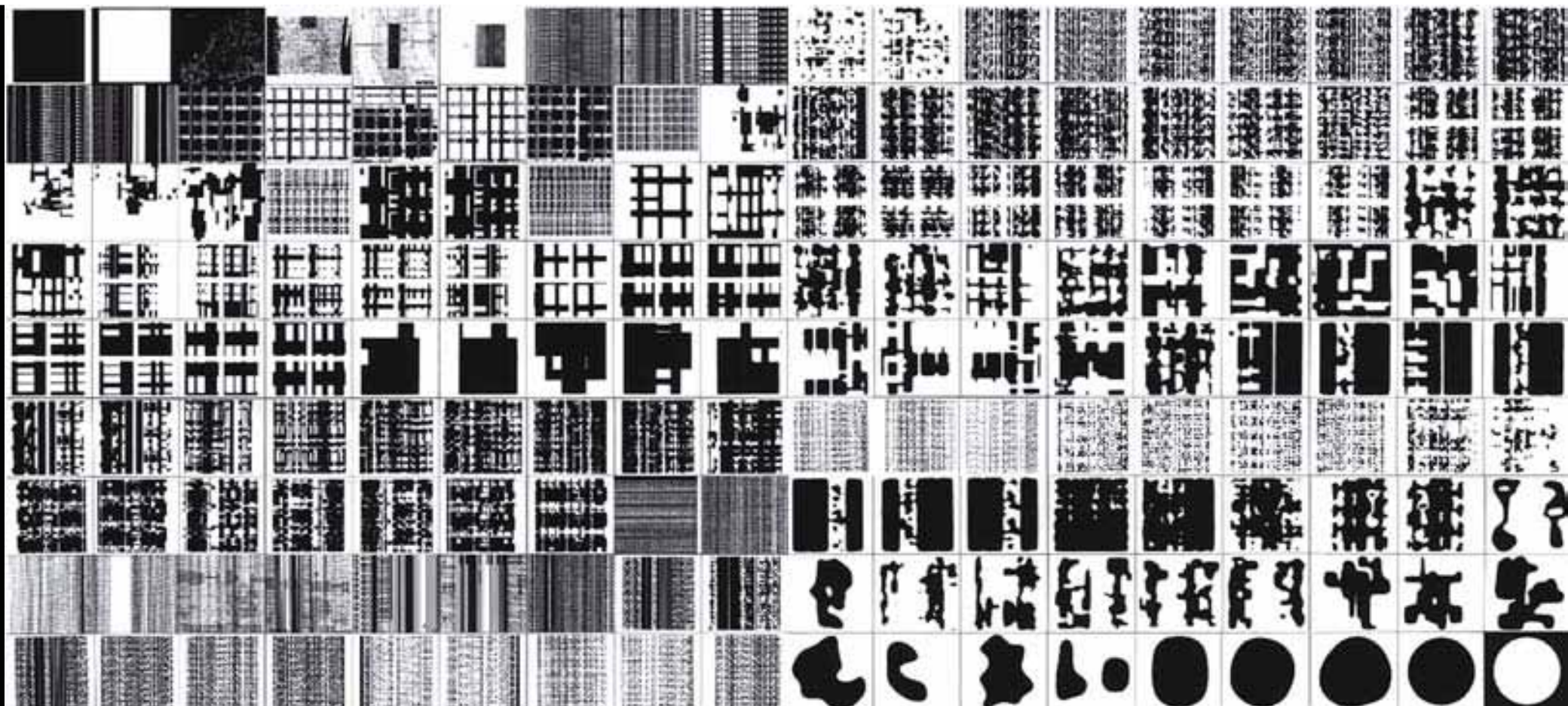
Wszystkie obiekty należą do tego samego zbioru, wszystkie zachowują cechy wyjściowego materiału, podstawowej struktury, z której się wywodzą. Należą do tej samej kategorii, definiowanej stopniem abstrahowania. W cyklach prac ujawniają się matematyczne właściwości, wartości poznawcze dopełniających się aksjomatów. W nauce, dla określania zależności kształtów lub znaków, ich teoretycznego formułowania, używa się terminów „metalogika” i „metamatematyka”. Obydwa pojęcia umożliwiają przeprowadzanie dowodów przy użyciu zbiorów stanowiących uporządkowaną serię obrazów. Również z punktu widzenia semantyki poszczególne wyrażenia tego wizualnego języka układają się w spójny system znaków.

Zapisy Mysłowskiego wynikają z obrazów utworzonych zarówno w sposób naturalny, jak i mechaniczny, a ich niepodważalną cechą wspólną jest to, że stanowią „kulturową własność człowieka” – jak pisał Claude Lévi-Strauss. Ważnym dopełnieniem materii uformowanej z linii, płaszczyzn czy konstrukcji, są organizmy żywe. Realia codzienności, przedmioty, architektura, przenikają w życie człowieka, naznaczają je różnorodnymi symbolami. Zadaniem artysty stało się analityczne badanie zapisów, które można wyrazić poprzez „obrazoznaki”. W myśl dociekań Lévi-Straussa: „Ujawnione struktury są tylko etapami redukcji, służącymi do odsłonięcia najbardziej podstawowych struktur, jakimi są materia i rządzące nią prawo przypadkowości”.¹¹

Matematyka jako nauka o związkach formalnych może ułatwić wyrażanie teoretyczno-treściowych współzależności. Materie obrazowe, ujmowane w serie, służą do przedstawiania nieustrukturalizowanej jeszcze rzeczywistości. Uzyskane w ten sposób obrazy tworzą zespolone układy form, a syntezy wizualne, poddane procedurom geometryzowania, przekształcają się w operacje matematyczne. Łączenie ze sobą poszczególnych elementów następuje poprzez określanie zmiennych i ujmowanie ich w uproszczone struktury. O matematyzacji sztuki można mówić dopiero wtedy, gdy osiągnięte zostaje stadium formalizacji. Powstają wówczas cykle obrazów, między którymi zachodzą relacje sprzyjające syntaktycznemu wnioskowaniu. Logiczne, a zarazem matematyczne struktury Mysłowskiego stanowią zatem opisy wybranych znaków, będąc jednocześnie autorskim instrumentem badania formy. Instrumentem służącym do wyrażania poglądów, szkieletem przyjętej teorii oznaczania.

Głównym źródłem informacji wizualnej, materiałem stanowiącym podstawę przekazu, jest dla artysty zapis fotograficzny ułatwiający wychwytywanie zależności, które można nazwać doświadczeniami przestrzennymi lub topologicznymi. Porządkowanie poszczególnych obrazów, układanie ich w zespoły syntetyzujące wybrane cechy przedmiotowe, mimo iż pozostaje wynikiem arbitralnych decyzji, nie zmienia walorów matematycznego przekazu. Twórca bada przydatność dokonywanych transformacji, łączy je według ich wartości poznawczej. W jego syntezach zawsze można odnaleźć źródła konkretnych rozwiązań. Analizy języka wizualnego dokonane >>





FRAMING THE WORK. Towards Organic Geometry is a journey into midtown Manhattan, New York's center of centers – an architectural time capsule that pays tribute to the spirit of Mies Van Der Rohe. Mies expressed in mono lithic form (the grid) the architectural ideal of our time. From Mies comes the innovative idea of the rigid architectural grid, of Manhattan's streets, forms

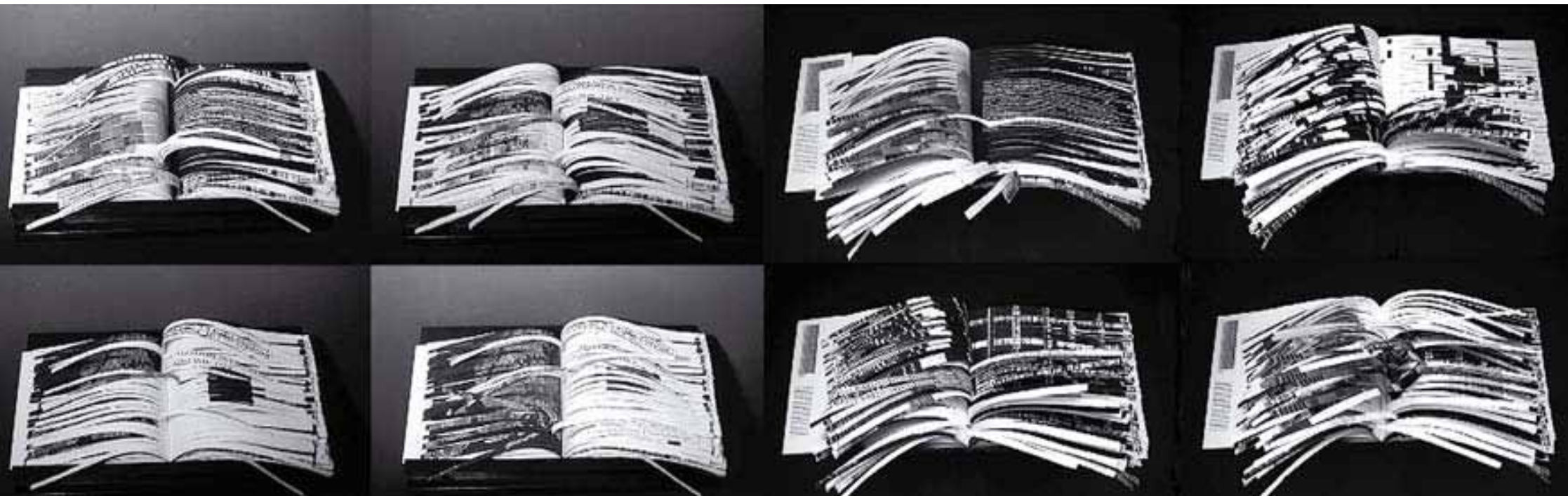
which, joined together with the grid a three-dimensional structure. In 1970, when I visited the Avenue of the Americas (also called Sixth Avenue) for the first time, I saw that Mies's principles had been realized. It was also clear that form had become a dead-end. As Peter Blake observed, "Form seems to become an end in itself." I wondered why not take the very modern concept of Mies's grid and bring it back to life? I was convinced that only photography could liberate these structures – imprisoned, as they were, in the grid. Though photography is scientific and can be explained in precise terms, it is also the field of chance, known as automatic technique to Dadaists and Surrealists. As I begin to work with images of the rigid geometric grid structures, whether these images are blown up, inverted or reduced, I move the images, turning them, juxtaposing them,

superimposing them, to obtain liquid, organic forms, which are my next generation of images. By building this metamorphosis in stages, I create many successive degrees of transformation from one form to another, each image as it emerges referring to my first grid drawing. This transformation is caused by the interaction of photographic chemicals with the energy of light, the element of coincidence inherent in the photographic process whereby my geometric forms are gradually converted into organic forms. This process, in conjunction with three-dimensional / architectural structures, continues to lead me on a unique journey of discovery into the future.

RAMA DZIELA. "W stronę geometrii organicznej" to podróż do wnętrza Manhattanu, tego nowojorskiego supercentrum - do architektonicznej enklawy czasowej, która składa hołd duchowi Miesa van der Rohe. Poprzez monolityczną formę (siatkę) Mies wyraził architektoniczny ideał naszych czasów. To od Miesa pochodzi nowatorska idea ścisłej siatki architektonicznej, która w kombinacji z siecią ulic i modernistyczną architekturą Manhattanu tworzy trójwymiarową strukturę. Kiedy w 1970 r. po raz pierwszy znalazłem się na Avenue of the Americas (znanej również jako Szósta Aleja) stwierdziłem, że tam zasady Miesa zostały wcielone w życie. Stało się dla mnie jasnym, iż forma zamknęła w ślepy zaułek. Jak zauważył Peter Blake: "Wydaje się, iż forma sama stała się celem." Wówczas zasłanowiła mnie następująca możliwość: przywrócić do życia tę nowoczesną koncepcję siatki, której autorem jest Mies. Byłem pewien, iż jedynie fotografia jest w stanie wyzwolić te istotnie uwiecznione w siatce nowe struktury. Aczkolwiek naukowa i wyjaśnialna w ścisłych terminach, jest ona jednocześnie polem działania przypadku, znanym dalaistom i surrealistom jako technika automatyczna. Kiedy zaczynam pracę nad obrazami ścisłych geometrycznych struktur siatki, bez względu na to, czy są one powiększone, odwrócone czy pomniejszone, poruszam je obracając, zestawiając, nakładając jedne na drugie, by wreszcie, jako rezultat, uzyskać płynne formy organiczne, które stanowią dla mnie obrazy nowej generacji. Poprzez etapy tej metamorfozy tworzę wiele kolejnych stopni transformacji jednej formy w drugą, przy czym każdy z kolejno pojawiających się obrazów pozostaje w relacji do pierwotnego rysunku kluczowego siatki. Przemiana ta jest wynikiem interakcji chemikałów fotograficznych i energii świetlnej - czynnik przypadku jest tu inherentny i to dzięki niemu moje formy geometryczne stopniowo przechodzą w formy organiczne. W powiązaniu ze strukturami trójwymiarowymi / architektonicznymi proces ten wiedzie mnie, jako rezultat, w dalszą eksperymentalną podróż ku odkryciu otwartej, wolnej formy.

the work in other areas of cognitive research. What are Myslowski's structures? A record of the construction of the human world, but also of particular action, specifying the nature of transformation, an individual interpretation, and the artist's attempt to understand himself. Myslowski is trying to define objective patterns of understanding issues and problems, by examining the nature of things, and synthesizing various aspects, although he is not always free from emotions. Art goes beyond scientific inquiry, but relationships with philosophy can be found in it, manifested primarily in the field of 'speculative thinking' – as Ludwig Wittgenstein put it.

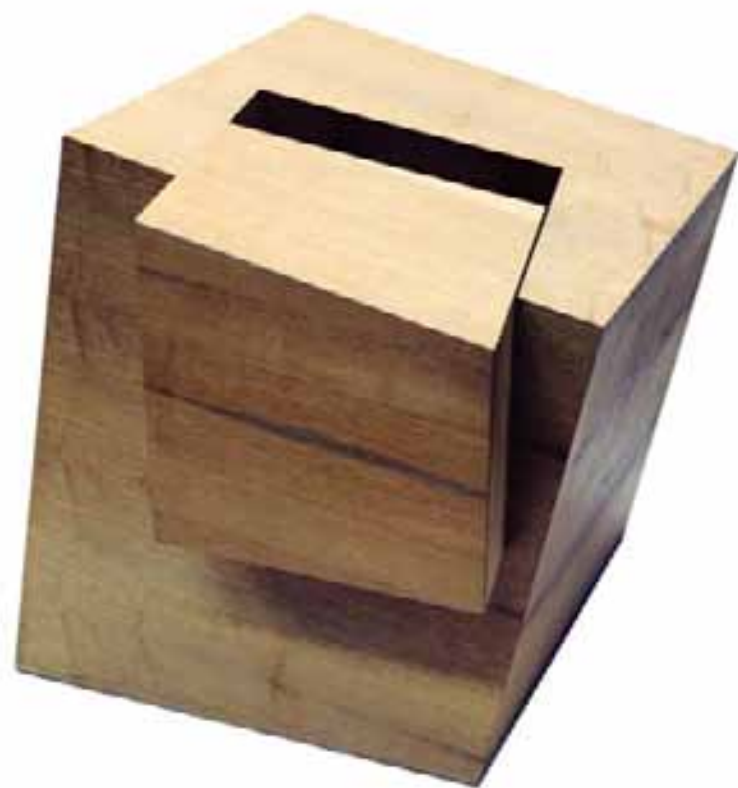
Computers can facilitate the search for order, referring to the structural laws of nature, despite the danger of over-simplification of the phenomena occurring in real life. Tadeusz Myslowski focuses on spatial models reduced to a minimum, summarizing the richness and complexity of the analyzed shapes. When the formal synthesis is replaced by complex algorithms of computer programs, numerical problem solving challenges the artist to ask further questions, forces him to make radical decisions. Mental states can not be translated into computer awareness. The description of the complexity of the real world defies computers. So again, the final conclusions, the definitive solutions, are left to the artist. By interfering with the record, and changing its form, the artist constructs a new quality, according to the assumption that the image can be deconstructed into any elements and then combined again to create a new entity. Empirically derived visual content, despite building up transformations, remains in a constant relationship with the original subject **The natural image of reality is transformed into a structural reality.**



przez Mysłowskiego, włączając w to rozpoznawanie wizji prekursorów, prowadzą do wyodrębnienia „metastruktury” stanowiącej podstawę wszystkich istniejących konstrukcji i organizmów. Problematyka jego twórczości dotyczy najogólniej rozpatrywanych zależności, składających się na wypreparowanie z gąszczu niezwykle skomplikowanych odniesień – pierwotnej struktury, której budowa w równym stopniu wynika z systemowego łączenia elementów organicznych, co nieorganicznych. Przybliżenia podstawowych struktur można traktować jako przekaz refleksji filozoficznej, ujętej w formie wizualnej. Widzenie artysty dopełnia prace badawcze z innych dziedzin poznawczych. Czym są struktury Mysłowskiego? Zapisem budowy ludzkiego świata, ale także jednostkowych form działania, określeniem charakteru przemian, a jednocześnie indywidualną interpretacją, próbą zrozumienia samego siebie. Badając naturę rzeczy, syntetyzując aspekty, artysta stara się określić obiektywne wzorce rozumienia zagadnień i problemów, choć nie zawsze jest odporny na uleganie emocjom. Sztuka wykracza poza obręb dociekań naukowych, ale można w niej odnaleźć związki z filozofią, ujawniające się przede wszystkim w dziedzinie „myśli spekulatywnej” – jak pisał Ludwig Wittgenstein.

Poszukiwanie porządku, odwoływanie się do strukturalnych praw natury mogą ułatwić maszyny matematyczne, mimo niebezpieczeństwa nadmiernego upraszczania zjawisk zachodzących w rzeczywistości. Tadeusz Mysłowski koncentruje swoje zainteresowania na zredukowanych do minimum modelach przestrzennych, sumujących bogactwo i złożoność analizowanych kształtów. Gdy syntezy formalne zostają zastąpione skomplikowanymi algorytmami programów komputerowych, numeryczne rozwiązywanie problemów stawia przed artystą kolejne pytania, zmusza do podejmowania radykalnych decyzji. Stany umysłu nie dają się przełożyć na świadomość komputerową. Opis złożoności rzeczywistego świata wymyka się maszynom matematycznym. Tak więc znowu ostateczne wnioski, definitywne rozwiązania pozostają w gestii artysty. Ingerując w zapis, przekształcając jego formę, twórca konstruuje inną jakość, zgodnie z założeniem, że obraz można rozkładać na dowolne elementy metodą dekonstrukcji i łączyć je w nowe całości. Empirycznie uzyskiwana treść wizualna, mimo nawarstwiających się przekształceń, pozostaje w stałej zależności od wcześniej podjętego tematu. **Naturalny obraz rzeczywistości przekształca się w rzeczywistość strukturalną.**



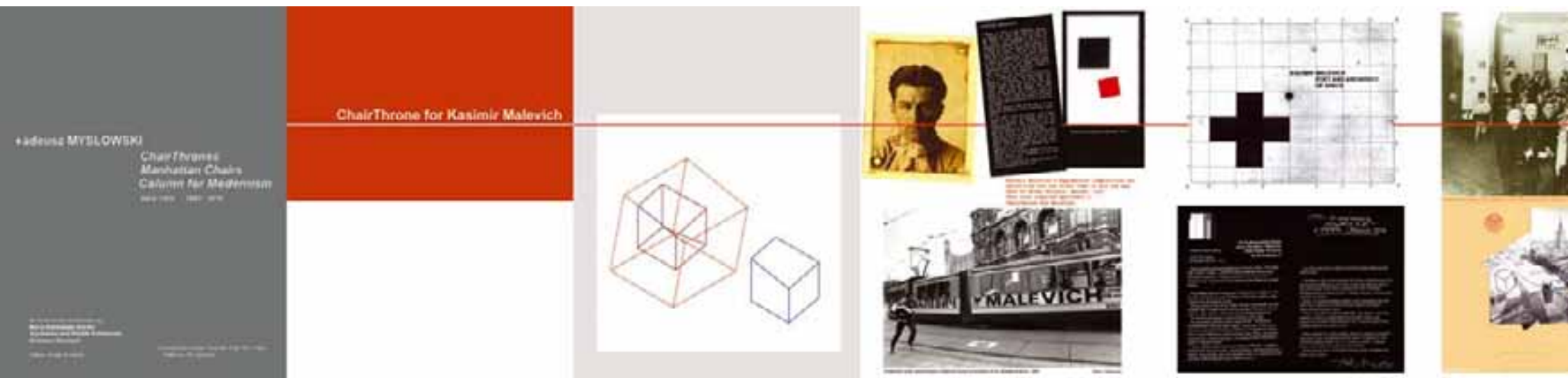




Tadeusz

Tadeusz Mysłowski, an artist of established reputation in Polish art, residing and active in New York, with a studio-branch in Lublin – his second home, so to speak – is the author of a project-vision *ChairThrones*, homage to the reformers of art of the 20th century. As a keen observer of the project nearly from its birth, I would like to share with the readers some mechanisms of his artistic inspiration. Tadeusz, a Polish-American hero of my column in 'Vox Design', has a gift of structural systematization of most of his ideas. His method of gathering source pre-causes (the anatomy of the concept) is exemplary and worth following. His multi-layered erudition and inquisitiveness for 'nesting' his own idea, through steps, stages of its materialization – are admirable. I have often been astonished by the bulk of his analytical work. I perceive it as a cognitive investment in finding out the truth. It could inspire numerous artists or designers, especially beginners in the creative and research field.

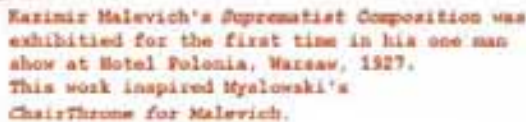
Mysłowski's project is based on an archetype of cultural legacy. It encourages reflection upon intergenerational memory and the myth of innovation, accurately referred to in the title of the well-known book by Robert Hughes – *The Shock of the New*, summing up the discoveries of the new form in European art. The legacy of the pioneers of modernism is still valuable and undergoes erosion only to a small extent, although some art historians tend to minimize the heroic ethos of this formation. The modernity at the beginning of the 20th century offered a technological civilization, art, spiritual and material culture, architecture and design resulting from it at a scale unknown so far and addressed to a mass audience. Modernism and its variations were the basis for this true cultural revolution. Numerous manifests from different countries pointed at the square, a product of a rational mind and of order, as the symbol of our times. The pioneers referred to Plato, Archimedes, Euclid, Newton, Poincaré, Einstein. Le Corbusier, architect, painter and theoretician, >>



Tadeusz Mysłowski
Jorku, z pracowni
reformatorem szt

Szymon Bojko
krzesłoTrony
chairThrones

[illegible]

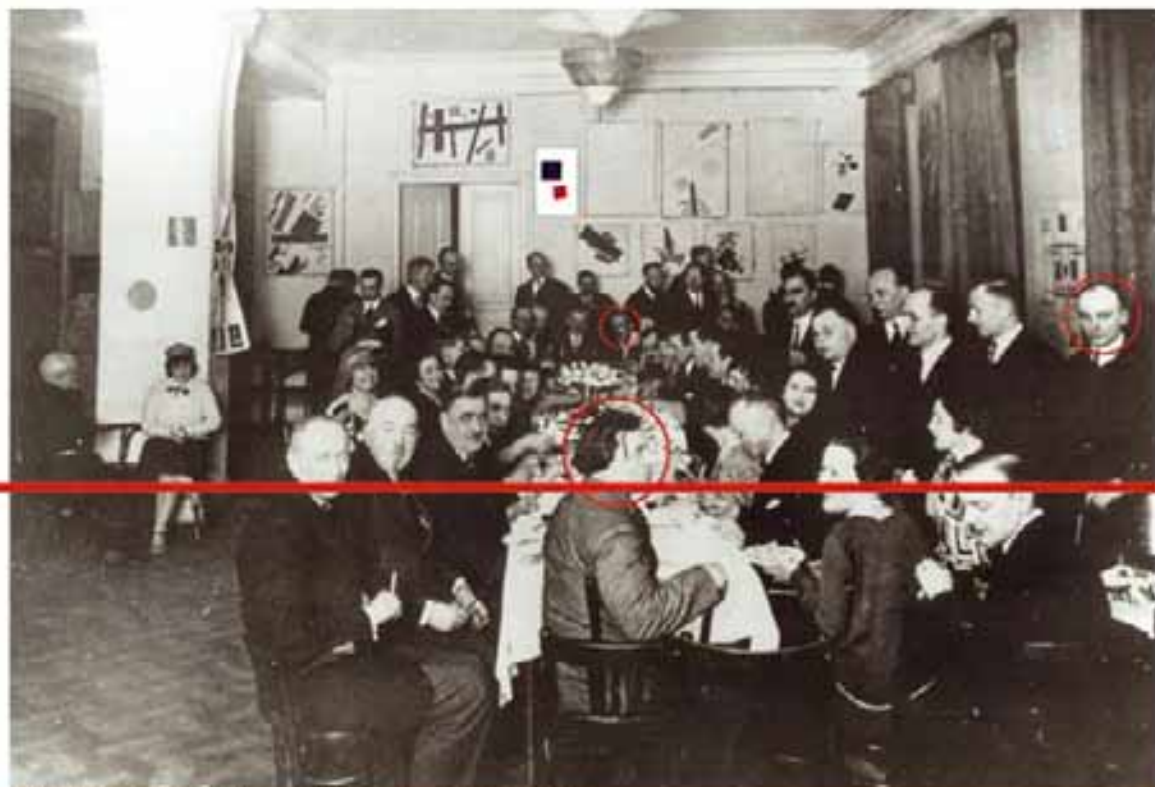
[illegible]

Euclidesa, Newtona, Poincarégo, Einsteina. Le Corbusier, architekt, malarz i teoretyk w jednej osobie, pisał o epoce naznaczonej prawami geometrii. Warto zapamiętać racjonalne przesłanie tej idei. Jest przydatne w myśleniu o formie jako budulcu.

W mojej praktyce dydaktycznej nabrałem przekonania, że wartością poważnego zamierzenia twórczego jest jego struktura i to, co nazywamy potocznie filozofią projektu (mój amerykański kolega prof. Doug Scott, używał terminu *password*). Poznanie tych sprężyn jest samo przez się przygodą intelektualną dla bystrego i rozumnego czytelnika.

Podziw dla Wielkości, gotowość oddawania czci i hołdu Wielkim, ceremoniały i rytuały z tym związane, znane były od zarania dziejów. Oddawano cześć zarówno świętości jak i mądrości oraz odwadze. Wielkość występowała zawsze w relacji i skali do czegoś mniej doskonałego. Dialektykę tę odkrył zakonnik francuski Bernard de Chartres, w XII wieku. Rozwój ludzkości przyrównywał obrazowo do interakcji olbrzymów i karłów, symboli występujących w każdym nowym pokoleniu. Owymi karłami są młodzi, siedzący okrzakiem na ramionach starszych, zwanych olbrzymami. Widzą oni (w domyśle: rzeczywistość) dalej i wiedzą więcej niż ich mądrzy poprzednicy. Olbrzymy bowiem unoszą ich siłą empirycznego doświadczenia. W taki sposób materializuje się ciągłość wraz z wymianą pokoleń.

Przenosząc tę prawdę w dziedzinę sztuki, zbliżamy się do genezy idei *Krzeseł i Tronów* Tadeusza Mysłowskiego. Zanim to uczynimy, wskażemy na inne objawy hołdu oddawanego olbrzymom przez artystów uznanych za Wielkości klasy międzynarodowej. Zastanawia powtarzalność tego zjawiska. W epokach i dyscyplinach, w muzyce i literaturze, sztukach wizualnych i w designie (szczególnie w przedmiotach takich jak meble). Pułapką dla badacza stanowi odróżnienie żartobliwej parodii, parafrazy, kolażu i montażu – cytatu z Wielkich, od samodzielnej, twórczej >>



Hotel Polonia, Warszawa, 1927. Malevich (left), Szchennel (back), Staszewski (right).



1. Szymon Bojko. *Z Polskim Rodowodem*,
Toruń 2007, s. 323
With Polish Origins, 2001

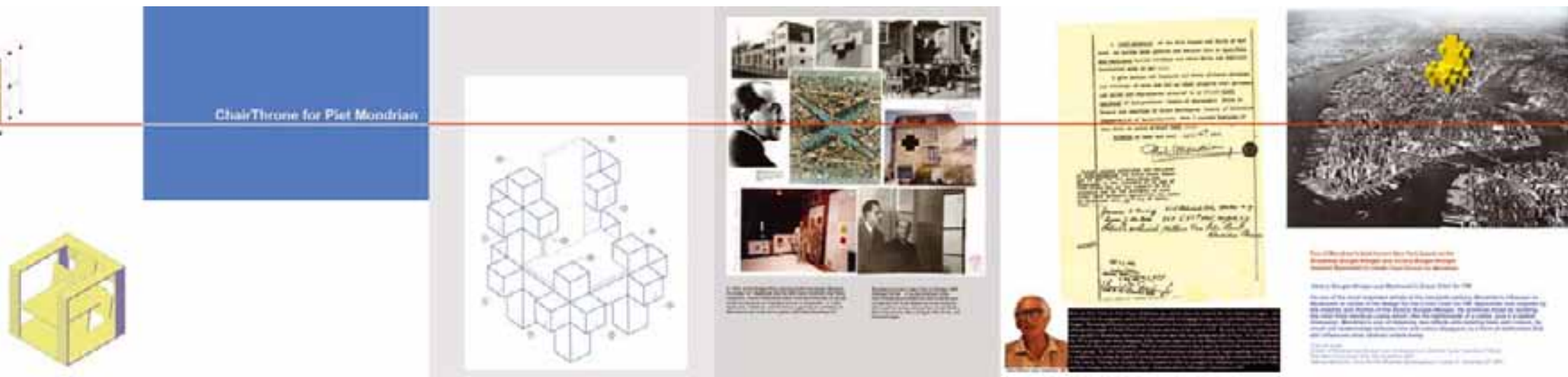
Homage paid to the Masters belongs to the private ritual of the artist. It constitutes a home, intimate and secular sacrum. I noticed this celebration when I visited the artist in Long Island City for the first time, on the other side of Manhattan. The studio converted from a garage and a small ice factory already at the entrance demonstrates a cult object to the guests – an impressive body of a car (a white Jaguar 420, 1967). > >



metamorfozy, syntezy dokonań. Na przykład: wybitni artyści amerykańscy w latach triumfu pop-artu odnajdowali przyjemność w parafrazowaniu dzieł Wielkich. Do nich należy przede wszystkim Robert Rauschenberg, Tom Wesselman i Larry Rivers (wiele mi na ten temat opowiadali). Warhol uwielbiał cytować Wielkich, od Moby Liza do Marilyn Monroe. George Segal, któremu może brakowało inteligencji wizualnej i po prostu talentu, w sposób dosłowny przepisywał motyw siatki geometrycznej z płócien Pieta Mondriana. Na tym tle rysuje się intelektualna dojrzałość i samodzielność koncepcji Mysłowskiego.

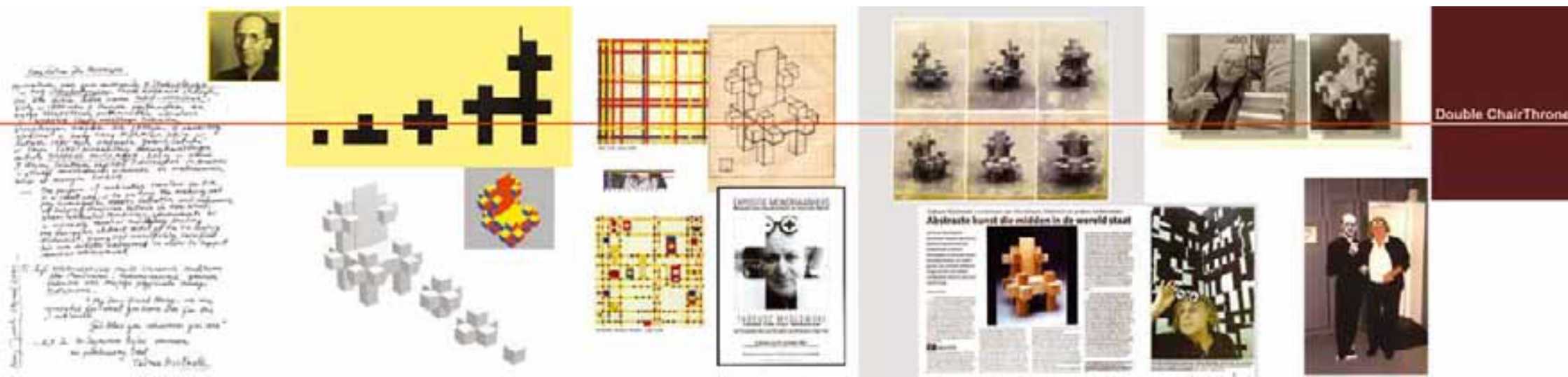
Mysłowski od lat wchłania dziedzictwo modernistycznych teorii i przetwarza je we własny system linearno-przestrzenny. Ze spuścizny dzieł i myśli Kazimierza Malewicza, Pieta Mondriana, Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego i niedawno „odkrytego” Wacława Szpakowskiego, tworzy on rzeczywistość z abstrakcji geometrycznej i organicznej. Dołącza się do ruchów *non figurative art*, awangardy lat 60. w Polsce i w USA. Sens takiej drogi zaprezentował w oryginalnym studium fotograficznym: *Avenue of the Americas* (1983). Był to pierwszy homage dla Mondriana, potwierdzający aktualność twórcy neoplastycyzmu, koncepcji modelowania przestrzeni zurbanizowanej. Napisałem wówczas: „Jest to bezsporna kontynuacja dokonań awangardy europejskiej początku wieku. Jest i krok następny, uwzględniający najnowsze doświadczenia sztuk plastycznych. Mysłowski rozpoczyna zapis kodu przestrzennego w punkcie, do którego doszli jego poprzednicy.”¹

Hold złożony Mistrzom należy do prywatnego rytuału artysty. Stanowi domowe, kameralne i świeckie sacrum. Spostrzegłem tę celebrację, gdy po raz pierwszy odwiedziłem artystę w Long Island City, po drugiej stronie Manhattanu. Studio zaadaptowane z garażu i fabryczki lodów już u wejścia demonstruje przybyszowi kultowy przedmiot. Imponującą bryłę samochodu (biały jaguar 420, rocznik 1967). Artysta mówi o nim >>



The artist is talking about it with reverence, as of an icon of pure form. The residential part is separated from the studio with a winding and narrow stairway (67 steps). From the walls along the stairs, like in the gallery, thinking heads are glancing – photographs of the Greats. They are the giants from the quoted philosophical parable by the French monk. It is worthwhile mentioning their names: Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz, Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Mies van der Rohe, Barnett Newman, Laszlo Moholy-Nagy, Friedrich Kiesler, Donald Judd, Robert Smithson, Isami Noguchi, Benoit Mandelbrot (of fractals), Michio Kaku, Julian Przyboś, a poet. The home panorama of images-symbols ends with a cult photograph of Albert Einstein sticking his tongue out. *Signum temporis!*

From the photographic sanctuary on the stairs we are heading towards an entresol, where you can find some works of the world design, as if they arrived here from the London Victoria and Albert Museum. Chairs and armchairs of the 20th century. Forms that changed the traditional understanding of the appearance of these functional objects. Here are some of the more important sign-symbols: 'Wassily', a chair inspired by technology of the shining chromium, used in manufacturing bicycles, nicknamed this way by Marcel Breuer after his friend from Bauhaus, Wassyl Kandinski (is it here, on the entresol, where the idea of 'Chair for XY' was conceived?); the famous 'Zig Zag' seat by Gerrit Rietveld; the willow armchair by Mies van der Rohe, who gave it a new, light form; streamlined, bio-morphical piece of furniture by the Eames couple – 'The Eames chair'; the aerodynamic piece by Eero Saarinen; Vito Acconci's bizarre, metal structure: a ladder-chair, perhaps inspired by the expressionist chair designed by Walter Reimann for *The Cabinet of Dr. Caligari*; a Breton stool; and finally the Art Nouveau, unparalleled Thonet, personifying lightness, finesse of the line and elegance. >>



Z fotograficznego sanktuarium na schodach, kierujemy się w stronę antresoli – tam są dzieła światowego designu, jakby przywędrowały tu z londyńskiego Victoria and Albert Museum. Krzesła i fotele XX wieku. Formy, które zmieniały tradycyjne wyobrażenia o wyglądzie tych użytkowych przedmiotów. Wymieniam ważniejsze znaki-symbole. Oto wassily, krzesło zainspirowane technologią lśniącego chromu używanego do produkcji rowerów, nazwane tak przez Marcela Breuera w wyrazie hołdu wobec kolegi z Bauhausu Wasilija Kandinskiego (czyżby tu, na antresoli, narodziła się idea „Krzesła dla XY”?); słynne siedzisko Gerrita Rietvelda w kształcie zig-zag; fotel wiklinowy Miesa van der Rohe, który nadał mu nową, lekkonośną formę; sprzęty do siedzenia, opływowe, biomorficzne, małżeństwa Eamesów – Eames chair; aerodynamiczny Eero Saarinen; przedziwna, metalowa konstrukcja Vita Acconciego – drabino-krzesło, inspirowane być może ekspresjonistycznym krzesłem Waltera Reimanna z filmu *Gabinet doktora Caligari*; bretoński taboret; wreszcie – secesyjny, niezrównany thonet – uosobienie, lekkości, finezji linii, elegancji.



I am referring to the article *Art of Sitting on Air*.² Tadeusz gave it to me for inspiration. In fact his idea of homage in the form of the 'Chair for XY' fits into the concept of adoration of the Visionary, transferred into a common piece of furniture. The Chair within the last decades has undergone revolutionary transformations thanks to technological inventions. From a four-legged form with a backrest, to a two-legged one (two-legged cantilever chair), an object giving an impression of floating in the air. I recommend this article to Polish designers. Tadeusz, apart from many other talents, has a feel of the so called *Zeitgeist*, an ability to update forms taken from another epoch. Therefore, he has probably decided to point at the cult, or even magic values of the Chair ranked as a symbol. This is how Mysłowski makes his point: 'From the very beginning, mankind created images transgressing empirical perception. They circulated around supernatural phenomena, later on moving onto rulers, scholars, artists, inventors, leaders, athletes, and idols of pop-culture. Greatness can not be measured and compared. In search of a model, of a point of reference, people at first referred to allegories, symbols, metaphors, abstraction, or objects associated to the strong imagination of the Great Visionaries. I was enchanted by objects, the form whereof was the essence of genius. Hence, just a step to my *ChairThrone* project. The chair, a useful object, grew over the ages with mythology, which glorified wisdom, dignity, majesty, and power. The chair was synonymous with many things, and above all – with changed proportions – it became a meaningful object.' Let us add – with a changed scale, too. Immediately, some examples confirming this thesis come to mind: the monumental *Chair* by Tadeusz Kantor placed behind the National Museum in Warsaw, a chair on the stage at the theatre of Robert Wilson, chairs and ladders in the theatre of Józef Szajna. The name *ChairThrone* is very close, from the philological point of view, to the English mentality. The *Chair* and the *Throne* have very similar meanings. To be a chairman is to exercise authority. Portuguese *poltrona* means armchair. > >

2. *The Art of Sitting on Air*

'New York Times', March 30, 2006



Dodajmy – także skali. Natychmiast kojarzą się przykłady na potwierdzenie tej tezy: monumentalne, pomnikowe *Krzesło* Tadeusza Kantora na tyłach budynku Muzeum Narodowego w Warszawie, krzesło na scenie w teatrze Roberta Wilsona. Krzesła i drabiny w teatrze Józefa Szajny. Nazwa *KrzesłoTron*, filologicznie, jest bliska angielskiej mentalności. *Chair* i *throne* mają zbliżone znaczenia. Być *chairmanem* znaczy sprawować władzę. Portugalskie *poltrona* znaczy fotel. W ujęciu Mysłowskiego, połączenie dwóch słów i znaczeń tworzy przyswajalną zbitkę językową. Może się zdarzyć, że znajdzie się w obiegu społecznym. >>



The junction of these words and meanings made by Myslowski creates an assimilable linguistic cluster. It may that it will get into social circulation. Especially that the author – apart from quoting the surname of the artist to whom he is paying tribute, also finds a verbal logotype for the chair-symbol, an abbreviation of the sound, originating from the contemporary vocabulary valued by designers of electronic devices.

MONDRIAN beam-woogie

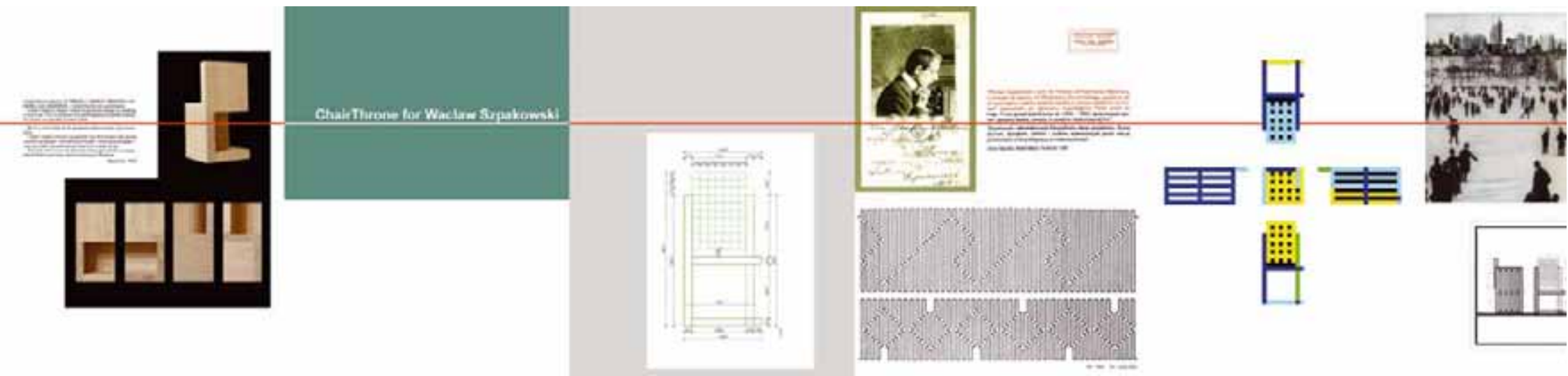
MALEWICZ square-cube

STRZEMIŃSKI + KOBRŃ negative-positive

STAŻEWSKI module-square

SZPAKOWSKI structure-line

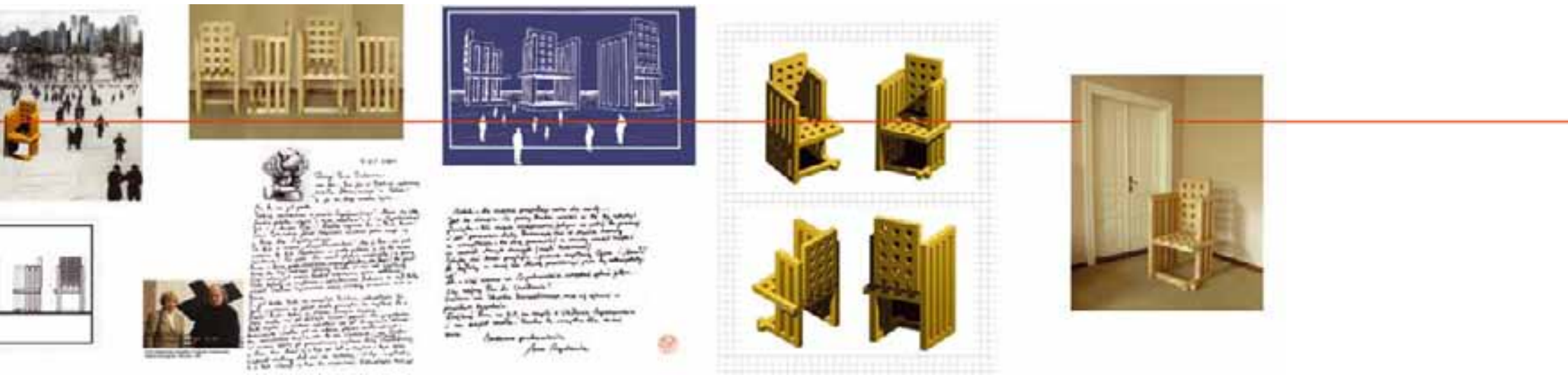
>>



Tym bardziej, że twórca oprócz nazwiska artysty, któremu oddaje hold, znajduje dla Krzesła-znaku także słowny logotyp, skrót dźwięku ze współczesnego słownictwa ulubionego przez konstruktorów urządzeń elektronicznych:

MONDR IAN belkowoogie
MALEW I C Z kwadratokubik
STRZEMIŃSKI + KOBRO negatopozytyw
STAŻEWSKI modułokwadrat
SZPAKOWSKI stukurolinia

>>



I asked the author of the *ChairThrones* to present the personal, private links to the artists he gives tribute to. Below are two of these short stories, mini-narratives. Each refers to some important moment in the artist's biography.

Malewicz at the Polonia Hotel

I have wondered why his only and representative exhibition in Warsaw took place at the hotel, and not – what he deserved – at the Museum or the Zachęta Gallery. For more than 20 years, the Polonia Hotel used to be my second home, whenever I came to Poland from the USA. I had a chill going down my spine whenever it occurred to me that Kazimierz Malewicz, my hero, walked down this glazed wide hall; that in one of the rooms the two squares were presented: the red one and the smaller black one, being the symbols-icons of avant-garde in the civilized world. Moved by those memories, I wrote a letter to Hotel director with a proposal to commemorate this event – the visit of the great Polish painter. I never got any response. From my stay at the Polonia Hotel I have though a souvenir – a cup from which Kazimierz might have drank red borsch. I keep it at my New York studio. I imagine the square-cube, the *ChairThrone* for Malewicz in the refurbished hotel, in an adequate location, with proper lighting and inscription.

Mondrian and the *Victory Boogie-Woogie*

Together with my wife Irena we cherish gratitude for the American painter, Harry Holtzman. We met him incidentally at some exhibition opening. We found out that during the second world war, he invited Mondrian to New York and took care of him. The young artist was aware of the danger from the part of Hitler's barbarity. Enchanted by the great Dutchman's personality, he created work conditions for him, which resulted in the creation of the famous *Boogie-Woogie* series – the icons of the big city. Thank to Harry the priceless documentation of Mondrian's last years survived. My beam-woogie, representing my admiration for the discoverer of visual and musical rhythms in abstraction, includes also Harry's modest personage.



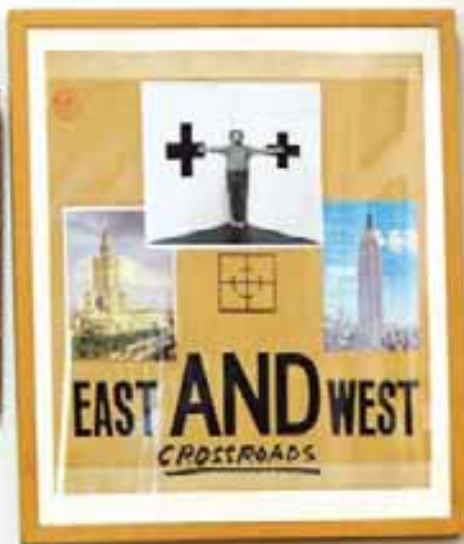
21

22

23

24

25



Visitor



Zwróciłem się do autora *KrzesłoTronów* o przedstawienie osobistych, niejako prywatnych nici wiążących go z postaciami, którym oddaje hold. Przytaczam poniżej dwie historie, fabuły, mini-nowelki. Każda z nich dotyczy jakiegoś ważnego momentu jego biografii.

Malewicz w Hotelu Polonia

Zadawałem sobie dawno pytanie, dlaczego jego jedyna i reprezentatywna wystawa w Warszawie odbyła się w Hotelu, nie zaś, jak na to zasłużył, w Muzeum, lub w Zachęcie? Hotel Polonia w Alejach Jerozolimskich był moim domem przez ponad 20 lat, gdy przyjeżdżałem ze Stanów do Polski. Za każdym razem czułem dreszcz na myśl, że oto w tym przeszklonym, obszernym hallu przechadzał się Pan Kazimierz, mój mistrz; że w jednej z sal zawisły dwa kwadraty, czerwony i mniejszy, czarny, uznane w cywilizowanym świecie za znak-ikonę awangardy. Pod wpływem wspomnień napisałem wówczas list do dyrekcji Hotelu z propozycją upamiętnienia tego wydarzenia – wizyty Wielkiego Polaka i Malarza. Nie doczekałem się odpowiedzi. Natomiast z pobytu w „Polonii” została mi pamiątka w postaci filiżanki, z której Kazimierz, być może, pił czerwony barszczyk. Filiżankę przechowuję w moim nowojorskim studiu. Wyobrażam sobie kwadratokubik, czyli KrzesłoTron we wnętrzu odrestaurowanego Hotelu, odpowiednio ustawiony i oświetlony, z podpisem.

Mondrian z *Victory Boogie-Woogie*

Pielegnuję wraz z moją żoną Ireną wdzięczność dla amerykańskiego malarza, Harry’ego Holtzmana. Poznaliśmy go zupełnie przypadkowo na jakimś wernisażu. Dowiedzieliśmy się, że to on w czasie II wojny światowej, zaprosił Mondriana do Nowego Jorku i otoczył go opieką. Ten młody artysta był świadom zagrożeń ze strony hitlerowskiego barbarzyństwa. Zauroczony osobowością wielkiego Holendra, stworzył mu warunki, które zaowocowały słynną serią *Boogie-Woogie* – ikonami rytmu wielkiego miasta. Dzięki Harry’emu zachowała się bezcenna dokumentacja ostatnich lat życia Mondriana. W moje belkwoogie, uwielbienie dla odkrywcy rytmów malarskich i muzycznych w abstrakcji, wpisuje się także skromna postać Harry’ego.





MONDRIAN



MALEWICZ



STAŻEWSKI



SZPAKOWSKI



STRZEMIŃSKI+KOBRO



MYSŁOWSKI

galeria **FIBAK**



Historyczny Hotel Polonia Palace w Warszawie, wrośnięty w dzieje miasta, jest szczególnie związany z postacią czołowego przedstawiciela Awangardy XX w. – Kazimierza Malewicza. To tutaj, między 20 a 26 marca 1927 roku, w salach Polskiego Klubu Artystycznego, mającego swoją siedzibę w Hotelu Polonia Palace, została zorganizowana pierwsza indywidualna wystawa prac Malewicza poza granicami Rosji. Artysta przywiózł wtedy znaczną część swojego dorobku artystycznego, różnych lat. Jak pokazała historia, tamta wystawa była jedną z najważniejszych ekspozycji artysty za jego życia; była niezwykle dobrze przyjęta przez polską prasę i krytykę. Artysta wygłosił także odczyt o najnowszych tendencjach w sztuce światowej i wyjaśnił sens swoich artystycznych poszukiwań. Z tej okazji na cześć twórcy wydany został w Hotelu Polonia Palace bankiet, który zgromadził czołowych przedstawicieli polskiego życia artystycznego, intelektualistów i elitę polityczną. W 2007r, z inicjatywy wybitnego znawcy twórczości Kazimierza Malewicza, Prof. Andrzeja Turowskiego, miała miejsce wystawa rysunków Malewicza, upamiętniająca jego pierwszą ekspozycję w Hotelu Polonia Palace sprzed 80 laty. Dwa lata później, w 2009 r. jednej z Sal konferencyjnych Hotelu Polonia Palace nadano imię artysty, na pamiątkę jego związków z hotelem.

The historic Polonia Palace Hotel in Warsaw, deeply rooted in the city's history, is especially closely connected to the eminent representative of the 20th century avant-garde – Kazimierz Malewicz. Here, between March 20-26, 1927, in the rooms of the Polish Art Club, which had its premises at the Polonia Palace Hotel Malewicz's first individual exhibition outside Russia was held. The artist brought a majority of his works, with him, from various years. History proved that this was one of the most important exhibitions of the artist during his lifetime; it was very well received by the press and the critics. The artist gave also a lecture about the newest trends in world art and he explained the meaning of his artistic endeavors. A banquet was organized on this occasion at the Polonia Palace Hotel, attended by eminent representatives of the Polish artistic milieu, intellectuals and politicians. In 2007 upon the initiative of Professor Andrzej Turowski, great expert on Kazimierz Malewicz's art, an exhibition of Malewicz's drawings took place to commemorate the first show at the Polonia Hotel, 80 years earlier. Two years later, in 2009, one of the conference rooms of the Polonia Palace Hotel was named after Kazimierz Malewicz to commemorate his connections with this place.



ES-SYSTEM

ŚWIATŁO LIGHT LICHT

sponsor wystawy, autor i wykonawca oświetlenia
exhibition sponsor, lighting design and construction

Grupa ES-SYSTEM jest największą polską firmą w branży oświetleniowej, wytyczającą kierunki rozwoju branży w obszarze innowacyjnych rozwiązań technologicznych, energooszczędności i wzornictwa oferując kompleksowe usługi na etapie projektu, realizacji oraz pełnego serwisu. Każdy z realizowanych projektów jest przygotowywany i analizowany pod kątem optymalizacji zużycia energii, przy równoczesnym zachowaniu wymaganych parametrów oświetlenia.

Przedmiotem działalności Grupy ES-SYSTEM jest projektowanie, konstruowanie, wytwarzanie oraz sprzedaż profesjonalnych systemów oświetleniowych dla obiektów mieszkalnych, usługowych, przemysłowych i specjalistycznych, dla przestrzeni otwartych, terenów kolejowych oraz jako oświetlenie uliczne. Grupa ES-SYSTEM specjalizuje się również w projektowaniu oświetlenia iluminacyjnego: historycznych i nowoczesnych budynków, zabudowań przemysłowych, mostów oraz kompleksów architektonicznych.

ES-SYSTEM Group is the biggest Polish lighting company, setting trends in lighting development in the domain of innovative technological solutions, energy saving and design. ES-SYSTEM Group offer comprises all the stages of design, realization and full post-construction service. Each project is prepared and analyzed in respect of the optimization of energy consumption, with the simultaneous conservation of the required lighting parameters.

ES-SYSTEM Group offer includes design, construction, production and sale of the professional lighting systems for housing, service, industry and special buildings, including open space, railway and street lighting. ES-SYSTEM Group also specializes in illumination lighting design for the historical and modern buildings, bridges and architectural complexes.

organizatorzy / organizers

Iwona Malewicz, Malewitsch-Kunst-und Kulturförderung e.V., Duesseldorf

Galeria Fibak / www.galeriafibak.com.pl

Klara Kopcińska & Józef Żuk Piwkowski, Galeria 2b / Stowarzyszenie STEP / tytuł roboczy / www.2b.art.pl

współpraca / partners

Adam Gessler

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Cezary Ślaziński, Galeria Fibak

Dorota Polańska, Hotel Polonia Palace

ES-SYSTEM

Irena Hochman Fine Art Ltd., Nowy Jork / New York

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu

Paweł Tryzno, Muzeum książki artystycznej / Book Art Museum, Łódź

Johanna Gummlich-Wagner, Rheinisches Bildarchiv, Kolonia / Köln

Ulrich Tilman, Museum Ludwig

**TR dziękuje
partnerom
i przyjaciołom**

**WT wishes
to thank
its partners and
friends**

Jestem szczególnie wdzięczny architektom, których wiedza i doświadczenie były podstawą realizacji moich prac. Jestem szczęśliwy, że miałem możliwość współpracy ze znakomitymi architektami: Marią Balawejder-Kantor i Bolesławem Stelmachem. Jedenaście lat temu, kiedy pracowałem nad cyklem *KrzesełTrony*, poznałem Agnieszkę i Wojtkę Kołodyńskich, którzy wówczas byli studentami architektury. Będąc pod wrażeniem ich kreatywności, zaprosiłem ich do współpracy. Do dziś przyczyniają się do realizacji wielu moich projektów.

I am particularly grateful to my selected architects whose knowledge and expertise have been instrumental to the realization of my work. Eleven years ago, when I was in the process of designing the *ChairThrones*, I met Agnieszka Kantor and Wojtek Kołodyński who at that time were architecture students at Kraków Polytechnic. Impressed by their inventiveness, I invited them to collaborate on *ChairThrones*. Since then, they have continued to contribute their talents to my various projects. I am also fortunate to work with the accomplished architects Bolesław Stelmach and Maria Balawajder-Kantor.

Tadeusz Mysłowski

