

# Henryk Stażewski

S P E C T R A   A R T   S P A C E   M A S T E R S

Wystawie prac Henryka Stażewskiego z kolekcji Anny i Jerzego Staraków towarzyszą prace z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcji Teresy i Andrzeja Starmachów oraz z innych zbiorów prywatnych.

The exhibition of works by Henryk Stażewski from Anna and Jerzy Starak's collection is accompanied by works from the National Museum in Warsaw, Muzeum Sztuki in Łódź, the collection of Teresa and Andrzej Starmach as well as other private collections.



Henryk Stażewski był najwybitniejszym i najbardziej konsekwentnym mistrzem abstrakcji geometrycznej w polskiej sztuce. Jego długa kariera artystyczna to wspaniała opowieść o drodze od młodego, pełnego pasji inspiratora awangardy do niepodważalnego autorytetu i legendy uznanej za życia. Droga, która jest marzeniem każdego artysty.

Dziela Henryka Stażewskiego stanowią ważną część każdej kolekcji, która definiuje polską sztukę XX wieku. Artystyczna postawa oraz działalność intelektualna Mistrza od początku lat 20-tych minionego wieku, poprzez lata powojenne, aż do ostatniego okresu twórczości pozostawała zawsze pod silnym wpływem międzynarodowego środowiska artystycznego. W Polsce stało się to przyczynkiem do powstania wielu ważnych realizacji na polu sztuki oraz wydarzeń kulturalnych, które bez imponujących kontaktów Stażewskiego nie byłyby nigdy możliwe. Był zaprzyjaźniony z Michелеm Seuphorde, pozostawał w bliskich kontaktach z Pietem Mondrianem, w 1927 roku przyjmował w Warszawie Kazimierza Malewicza, a także w 1930 roku współtworzył z Władysławem Strzemińskim i artystami z grupy a.r.

Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Przy okazji wystawy MASTERS dedykowanej Henrykowi Stażewskiemu mam przyjemność zaprezentować Państwu obraz „Powidoki” Władysława Strzemińskiego, pochodzący z naszej kolekcji oraz rzeźbę Katarzyny Kobro, za której udostępnienie dziękuję Muzeum Sztuki w Łodzi. Henryk Stażewski razem z Władysławem Strzemińskim i Katarzyną Kobro stoją na czele polskiej awangardy, która za sprawą ich twórczości w znaczący sposób wpisała się w międzynarodowy ruch artystyczny.

Henryk Stażewski was the most outstanding and most consistent master of geometric abstraction in the Polish art. His long art career is an amazing story about the path from a young and passionate avant-garde inspirer to an undisputable authority and a living legend. A path which is a dream of every artist.

Henryk Stażewski's works constitute a significant part of every collection which defines the Polish art of the 20<sup>th</sup> century. The artistic attitude and the intellectual activity of the Master from the beginning of the 1920s, through the post-War period, until the last period of his work, always remained under a strong influence of the international artist environment. In Poland, this contributed to the creation of numerous important pieces in the art space and the organisation cultural events, which would never be possible without Stażewski's impressive contacts. He was a friend of Michel Seuphor, stayed in close contact with Piet Mondrian, in 1927 he welcomed Kazimir Malevich in Warsaw, and in 1930 he co-founded with Władysław Strzemiński and artists of the a.r. group the International Collection of Modern Art.

On the occasion of the MASTERS exhibition dedicated to Henryk Stażewski I am pleased to present to you the painting titled "Aftersights" by Władysław Strzemiński, from our collection, and the sculpture by Katarzyna Kobro, made available by the Muzeum Sztuki in Łódź, which I would like to thank for that. Along with Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski leads the Polish avant-garde, which became a significant part of the international art movement owing to their oeuvre.

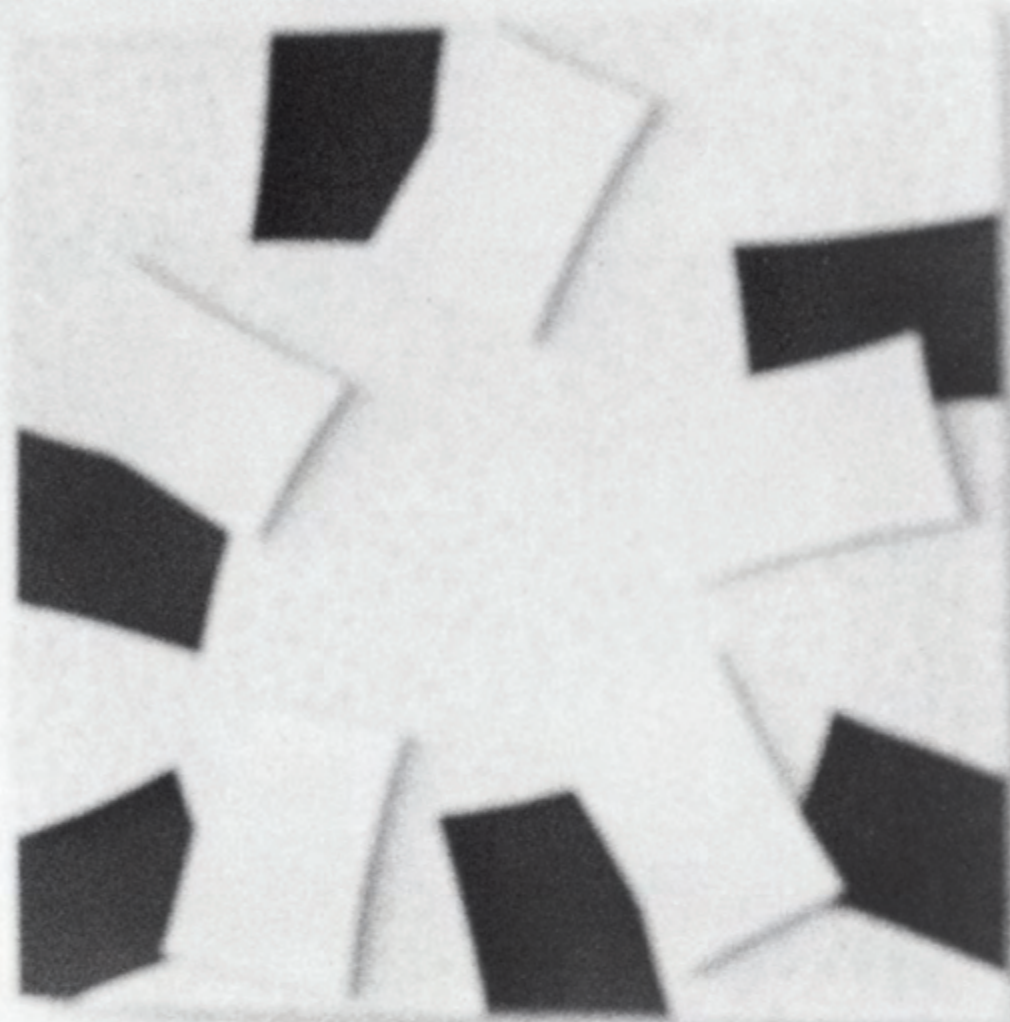
Jerzy Starak

założyciel Fundacji Rodziny Staraków

founder of the Starak Family Foundation









**Wiesław Borowski:** Jakimi problemami zajmuje się Pan ostatnio?

**Henryk Stażewski:** Zajmuję się zagadnieniem koloru. W ostatnich reliefach stosuję najostrejsze rygory, które upodabniają je do tablic używanych w optyce i kolorymetrii. Kolory rozłożone są według zasad widma rozszczepionego promienia. Wyliminowane są wszystkie kontrasty, a stosowane jedynie stopniowe przejścia i gradacje kolorów. Najczęściej relief zawiera 16 kwadratów umieszczonych obok siebie w 4 rzędach. Barwy na kwadratach rozmieszczone są w gradacjach poziomych i pionowych, a zestawienia kolorów – według miary liczbowej.

**Wiesław Borowski:** With what kind of problems have you been concerned recently?

**Henryk Stażewski:** I've been concerned with the problems of color. In my recent reliefs I submitted myself to extremely severe limitations making them resemble tables used in optics and colorimetries. Color are distributed along the prismatic spectrum. All contrasts have been eliminated and only gradual transitions are allowed. Most often a relief contains 16 squares arranged into 4 ranges. Color on the squares are distributed along horizontal and vertical gradients, and their juxtapositions are determined by a numerical principle.

Obliczenia stosunków kolorów otrzymuje się na krążku kolorów spektralnych, rozmieszczonych według określonej długości fal. Można z niego wybrać albo kolory zasadnicze o największej różnicy długości fal, albo kolory zbliżone – o małej różnicy. Matematyczną ścisłość w doborze kolorów osiągam przez intuicję. W naszym oku jest miara, która daje niezawodne oparcie dla intuicji. Dzięki intuicji twórczość artystyczna nie jest ilustracją praw już odkrytych [wyróżnienia redakcji – FRS].

**W.B.:** Jaki jest powód usuwania kontrastów kolorów w Pana malarstwie?

**H.S.:** Dążenie do porządku. Kolory kontrastowe powodują podrażnienie siatkówki oka przy przeskakiwaniu od jednego koloru do drugiego. Przejścia kolorystyczne stopniowe, pozbawione kontrastów dają wrażenie spokoju i porządku. W ten sposób przeciwstawiam się chaosowi kolorów emocjonalnych.

**W.B.:** Jakimi sposobami Pan to osiąga?

**H.S.:** Kolory zasadnicze posiadają ustalony stosunek liczbowy w zależności od wielkości płaskoznaczny, ciężaru i intensywności pigmentu. Jeżeli użyte są właściwe proporcje, zestawienie tworzy równowagę i spokój; jeżeli równowaga jest naruszona i jakiś element dominuje – pojawia się ekspresja.

**W.B.:** Zwykle, mówiąc o kolorze w malarstwie, mówiło się równocześnie o formie?

**H.S.:** Forma w moich obrazach została całkowicie wyeliminowana. Stosuję kwadrat, który jest kształtem najbardziej neutralnym. Rozmieszczam jednakowe kwadraty w jednakowych odstępach i nic więcej w tych obrazach nie ma.

**W.B.:** Pozostaje jednak zagadnienie rozmiarów, skali obrazów?

**H.S.:** Zarówno ja, jak i wielu innych malarzy robimy z konieczności obrazy o małych wymiarach, co jest kompletnym nonsensem, gdyż w założeniach naszych zawarte są możliwości skali dużej. Istnieje dziś ogólna tendencja do dużej skali; każdy artysta czuje potrzebę przekraczania terenu pracowni, wyjścia na ulicę, zaznaczenia swojej obecności w każdym otoczeniu.

**W.B.:** O co chodzi w tej tendencji do dużej skali, do wyjścia poza pracownię?

**H.S.:** Przede wszystkim jest dużo nieporozumień. Największe z nich to wkomponowywanie się w życiowe otoczenie (architekturę, urbanistykę, pejzaż) lub zakomponowywanie jakiejś życiowej przestrzeni. Mnie chodzi o przekraczanie miary dedykowanej przez życie i użytkowe otoczenie. Dzieło sztuki nie powinno wtapiać się w otoczenie, ani niczego dekorować, ani niczego ułatwiać. Powinno je artystycznie zdominować.

**W.B.:** A liczba? Stosuje Pan zawsze pewną liczbę kwadratów.

**H.S.:** Jeden kwadrat nie daje pojęcia skali, a tylko pojęcie kwadratu. Stosuję więc z reguły wielokrotność dwóch, trzech lub dużej ilości kwadratów.

Relations between colors are plotted on a spectrum wheel, on which colors are arranged by their wave lengths. A double choice is possible, either of basic colors most differing by their wave lengths, or of those least different. Mathematical precision of choice is warranted by intuition. There is a measure in our eye that makes intuition infallible. It is intuition that prevents artistic creation from being a mere illustration of laws already discovered. [emphasis by editor – SFF]

**W.B.:** For what reason do you eliminate contrasts from your paintings?

**H.S.:** Because I strive for order. If color contrast, the retina is irritated, when the eye shifts from one color to another. Gradual transitions, free of contrast, evoke calm and order. This is how I resist the chaos of emotional color.

**W.B.:** By what means do you attain your goal?

**H.S.:** Basic colors have their definite number relations relative to size of a surface, its weight and intensity of pigment. If appropriate proportions are applied, the pattern yields balance and calm, if the balance is disturbed and some elements wins predominance, there emerges expressions.

**W.B.:** Color in painting has been in general associated with form, how do you feel about it?

**H.S.:** Form has been completely eliminated from my picture. I use the square as the most indifferent shape. I arrange identical squares at identical distance and there is nothing more in these pictures.

**W.B.:** But still the problem of their size, of their scale remains.

**H.S.:** I myself and many others painters are compelled to make small pictures. This is completely absurd, because large scale is implied in our assumptions. There is a general tendency toward the large nowadays, every artist feel a need to get out of his workshop and into the street, to stamp his presence on every kind of environment.

**W.B.:** What is the point in this tendency toward large scale, to get outside of the workshop?

**H.S.:** There is much misunderstanding about it. The greatest one is an intrusion into the living environment (architecture, the urban setting, landscape) or a striving to organize some living space. A work of art should not melt into environment, nor beautify or facilitate anything. It ought to overwhelm its setting artistically.

**W.B.:** What about the number? For instance, you always use certain number of a square.

**H.S.:** One square gives no idea of the scale, but only that of a square. Thus I generally use multiple of two, or three or of many squares.

**W.B.:** What do you think about the so-called integration of arts, or about a cooperation of the painter with architect, designer, etc?

**H.S.:** I don't believe in such integration.

**W.B.:** Jaki jest Pana stosunek do tzw. integracji sztuk, czyli do współpracy malarza z architektem, projektantem form przestrzennych itp.?

**H.S.:** Nie wierzę w taką integrację.

**W.B.:** A przecież przed laty pisał Pan w BLOKU i PRAESENSIE coś przeciwnego?

**H.S.:** Zmieniłem zdanie pod wpływem doświadczenia.

**W.B.:** Co Pan sądzi o roli artysty i krytyka w społeczeństwie?

**H.S.:** Sztuka nie jest obiektem sielankowej kontemplacji. Artysta awangardowy wypowiada walkę odbiorcy sztuki zwalczając jego przyzwyczajenia. W tej walce artysta musi zginąć. Krytyk twórczy jest zaangażowany w stosunku do artysty i zajmuje podobną co artysta postawę w stosunku do rzeczywistości: podziela jego los i dlatego również musi zginąć.

**W.B.:** But several decades ago you used to express an opposite opinion in what you wrote in BLOK and PRAESENS?

**H.S.:** Later experience made me change my mind

**W.B.:** What do you think about the role of an artist and a critic in the society?

**H.S.:** Art is not an object of bucolic contemplation. An Avant-garde artist challenged the audience and fights against its habits. In this fight it is the artist who must perish. A creative critic is similarly involved and his attitude towards reality is like that of the artist, they share the same fate and they must both perish.

Wywiad zamieszczony w katalogu wystawy: *Henryk Stażewski*  
Galeria Foksal, Warszawa 1969

Interview published in catalogue of exhibition: *Henryk Stażewski*  
Foksal Gallery, Warsaw 1969



Henryk Stażewski podczas wernisażu swojej wystawy w Galerii Foksal w 1967 roku

Henryk Stażewski during opening of his exhibition in Foksal Gallery in 1967

fot. Tadeusz Rolke, Archiwum Galerii Foksal | Foksal Gallery archives



Artysta nie zatrzymuje się nigdy, praca jego nigdy nie jest skończona. Ldzie równolegle z przemianami społecznymi i postępowaniem technicznym. Tkwi on w teraźniejszości, ale ogarnia zawartość przeszłości, jak i przewiduje przyszłość przez wyczuwanie aspiracji swojej epoki. Błędnym jest twierdzenie, że sztuka ma wyrażać tylko to, co jest niezmiennie, wieczne. Artysta czerpie z rzeczywistości, która jest zmienną i nieuchwytną, bierze z niej to, co jest w ciągłości i co jest wspólne, a tworzy dzieło o znaczeniu trwałym i wiecznym.

Sztuka jest rezonansem teraźniejszości, ukazywaniem i uświadamianiem społeczeństwu jego własnego oblicza w sposób nowy i odkrywczy. Nowe środki do wyrażania tego stosunku do życia powodują niezrozumiałość i pozorną hermetyczność współczesnej sztuki. Publiczność żyjąca przyzwyczajeniami, przywykła do stopniowego przyswajania sobie form z poprzednich epok, wymaga od sztuki przedstawiania podobieństwa rzeczy. Spotyka się nagle z formą nową i dotąd niespotykaną. Traci ona kontakt z artystą, czyniąc mu zarzuty kapliczkowości.

Sztuka dzisiejsza ujawnia to, co łączy i jest wspólne, jest otwartą dla wszystkich, zarówno dla jednostek, jak i zbiorowości. Służy im, nic nie ukrywa, ukazuje najbardziej intymne swoje oblicze. Zbliża się do odbiorcy, rozszerza jego horyzonty i pogłębia świadomość. Kontakt artysty z publicznością może powstać tylko w tych warunkach, gdy drogi ich zbliżą się do siebie. Porozumienia nie może być jedynie z osobnikami posiadającymi dar ignorancji i konserwatyzmu. Przed każdym nowym faktem przyjmują postawę negatywną i krytyczną. W stosunku do sztuki dzisiejszej automatycznie zajmują stanowisko diametralnie przeciwne, wszędzie dopatrując się herezji, tak jak niegdyś nasi pradziadkowie, którzy uważali auto, lokomotywę, komin fabryczny za zbrodnię przeciwko pejzażowi.

Henryk Stażewski

Rękopis, ok. 1932      Manuscript, approx. 1932

Archiwum Galerii Foksal      Foksal Gallery archives

An artist never stops, his work is never completed. It proceeds alongside social transformations and technical progress. It lies in the present, but examines the content of the past and foresees the future by intuiting the aspirations of its epoch.

It would be incorrect to claim that art must express only that which is invariable, eternal. The artist draws from reality, which is variable and elusive, taking from it that which is in continuity and that which is common and creates a work of lasting and eternal significance.

Art is a resonance of the present, showing and making society aware of its own countenance in a new and revealing way. New means for expressing this attitude to life cause misunderstandings and modern art's apparent air-tightness. The public, living according to habits, has become accustomed to gradually assimilated forms from previous epochs and requires from art the representations of similarities to things. It suddenly meets with a new and so far unparalleled form. It loses contact with the artist, accusing him of playing the reclusive mystic.

Today's art discloses that which connects and is common, is open for all, both for individuals and communities. It serves them and conceals nothing, showing its most intimate side. It approaches the recipient, broadens his horizons and deepens his awareness. An artist's contact with the public may come about only in these conditions, when their paths converge. Understanding cannot be with only those individuals possessing the gift of ignorance and conservatism. These adopt a diametrically opposite position in relation to today's art, ever, everywhere seeing heresy, just as formerly our great grandfathers did, who considered the car, the locomotive and factory chimney crimes against the landscape.

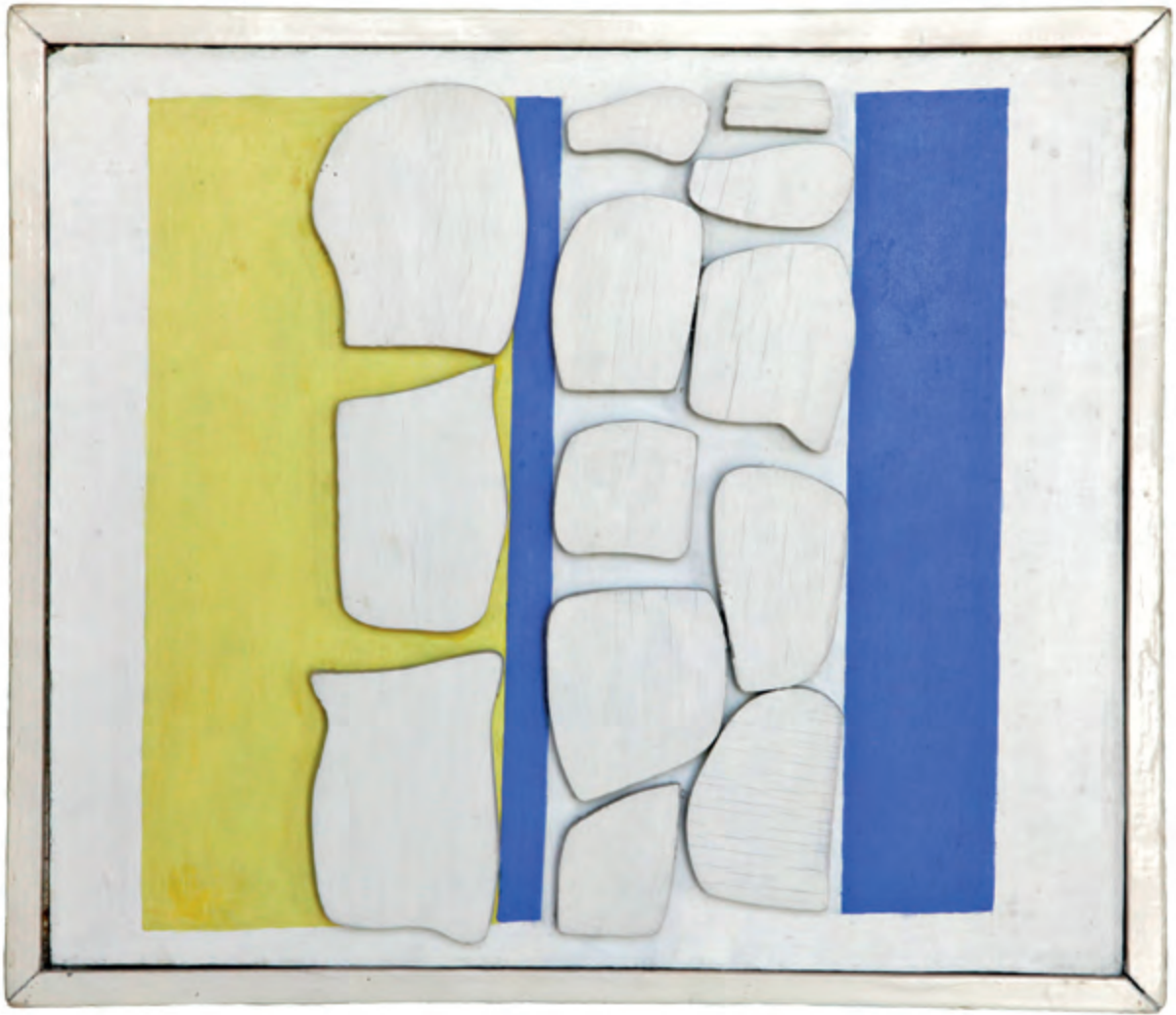


W domu Celine Dermée | In Celine Dermée's house | Paryż 1927 | Paris 1927  
stoją od lewej | standing from the left: Michel Seuphor, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Luigi Russolo, Tlarie Veronca, Paul Dermée, Tysliava  
siedzą od lewej | sitting from the left: Celine Arnauld, Alexander Rafałowski, Henryk Stażewski

(...) Kształt nieokreślony o sejsmograficznym charakterze wywołuje różne reakcje uczuciowe u różnych ludzi. Kształt geometryczny – koło, kwadrat, trójkąt działa jednakowo na wszystkich. Te same reakcje subiektywne wywołuje niezdecydowany kolor, który powstał ze zmieszania różnych kolorów, natomiast barwy zasadnicze – czerwona, niebieska, żółta są najbardziej obiektywne. Przez wprowadzenie prostej elementarnej formy sztuka staje się zdyscyplinowaną, koordynującą poszczególne wysiłki. Indywidualizm, opierający się na absolutnej wolności i swobodzie, nigdzie nie prowadził i nikogo nie uczył, kontemplując własną realność i żonglując subiektywną wrażliwością. W tej sztuce artysta nic nie „mówił”, wyrażał tylko siebie za pomocą kolorów i linii ekspresyjnej. Sztuka poszukująca zasad konstrukcji dzięki swoim rygorom i opanowaniu umożliwia zbiorową współpracę i wytwarza wspólny nurt w systematycznym rozwiązywaniu problemów. Jej charakter poznawczy i odkrywczy wyraża się w ujmowaniu zjawisk wzrokowych w system formy, w poszukiwaniu prawa harmonii, które rządzi mechanizmem oka. Sztuka ta stwarza obiektywne środki porozumiewawcze z odbiorcą, kształtuje jego oko i umysł, uwarżliwia je na proporcje proste, narzuca „jedność widzenia” ujętego w ramy systemu.

(...) Undefined shape of a seismographic nature causes different emotional reactions in different people. The geometric shape – the circle, square and triangle, acts on us all alike. The same subjective reactions are awakened by undecided hue that has arisen from a confusion of various colors, whereas the primary colours – red, blue and yellow are the most objective. Through the introduction of a simple, elementary form, art becomes disciplined, co-ordinating individual efforts. Individualism, based on absolute freedom and liberty, contemplating only its own reality and juggling with a subjective impressionability, led nowhere and did not teach anybody anything. In this art, the artist “said” nothing, expressed only himself with the help of colours and expressive line. Art that seeks the principles of structure, thanks to its discipline and mastery, makes collective co-operation possible and produces a common current in the systematic development of problems. Its conceptual and exploratory nature is expressed in conveying visual phenomena in a system of forms and in the search for the law of harmony that rules the mechanism of the eye. This art creates objective means for an understanding with the recipient and trains his eye and mind, making them sensitive to simple proportions and imposes a “unity of vision” expressed within the framework of the system.

Henryk Stażewski  
„Kuznica”, 1948 nr 7



Kompozycja | Composition | 1958  
relief, olej, drewno | relief, oil, wood | 29 x 34 cm  
kolekcja prywatna | private collection

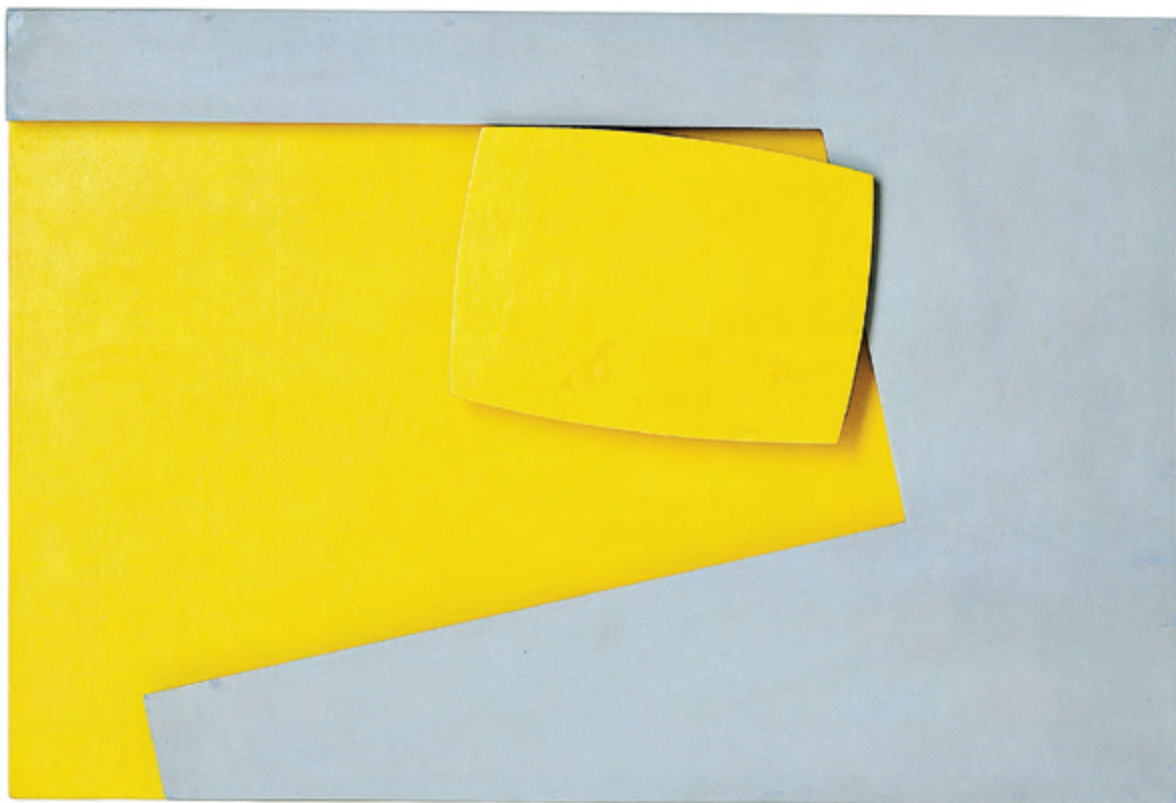




Biały relief na fakturalnym tle | White Relief on the Textural Background | 1960  
akryl, płyta pilśniowa, tektura, sklejka | acrylic, fibreboard, cardboard, plywood | 54,7 × 38,4 × 7,5 cm  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection



Relief czerwony na białym i szarym tle | Red Relief on the White and Gray Background | 1960  
akryl, drewno, celotex | acrylic, wood, celotex | 70,8 × 51,5 × 7 cm  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection

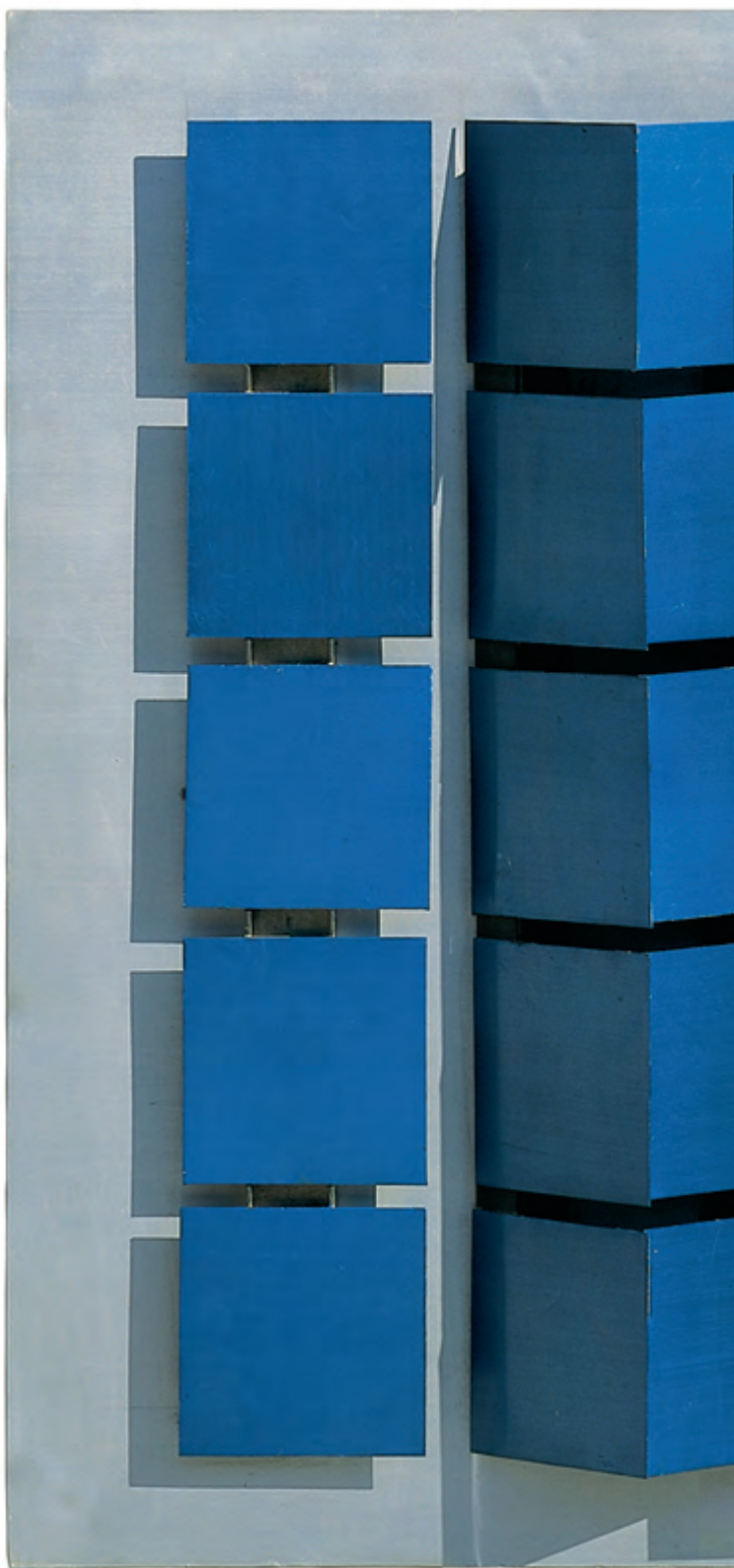


Relief szaro-żółty nr 21 | Gray and Yellow Relief Nr 21 | 1962  
olej, deska | oil, wood | 55,6 × 78,8 × 6,5 cm  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection





Relief biały nr XIV | White Relief Nr XIV | 1963  
akryl, płyta pilśniowa, sklejka | acrylic, fibreboard, plywood | 90,4 × 75,5 × 6,4 cm  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection







Relief metalowy nr 4 | Metal Relief Nr 4 | 1966  
płytki aluminiowe, płyta pilśniowa, drewno | aluminium plates, fibreboard, wood | 63 × 80,2 × 12,4 cm,  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection

### Sztuka i Rzeczywistość Art and Reality

Gdy przemija zużywająca się rzeczywistość jak moneta wytarta w obiegu i pojawia się nowa, zastępująca ją rzeczywistość, to lustrzanym odbiciem tego bezustannego procesu przetwarzania się jest zawsze sztuka. Nigdy sztuka nie zatrzymuje swoich kroków, by przejść na uczuciowe pustynie wygodnej kontemplacji, lub iść po starym torze po którym kroczyła wczoraj.

Dlatego nie można tworzyć sztuki niezmiennej, która by jak tramwaj krążyła po tych samych szynach, czyli MODELU SZTUKI. Jeśli artyści tworzą w sztuce kanony lub konwencje to trwają one krótko i zastąpione zostają przez inne konwencje i przybierają wciąż nowe kształty.

Dzięki sztuce włamujemy się do prawdy rzeczywistości ukrywającej się w szarym pyłe codzienności zawierającej dla artysty iluzję rzeczywistości lub rzeczywistość fałszywą.

Życie w stanie wrzenia niezrozumiałego dla nas ukrywa w sobie prawdę, artysta odkrywa ją swoim okiem wewnętrznym i znajduje coś głębszego niż piękno malarskie.

Przez dłuższy czas trwała sytuacja, że sztuka utknęła w martwym punkcie na płaszczyźnie swych umiejętności nie mając odwagi wprawienia w ponowny ruch do przodu, lub szukania wyjaśnienia niepokojącego poczucia spokoju wynikającego z nieruchomości.

Dopiero po pewnym czasie sytuacja się odwróciła i wszystko ruszyło z miejsca. Gdy sztuka zbacza z utartego toru stworzonego przez rozum wielu pokoleń i znajduje się na nieznanym jeszcze bocznym torze, gdzie wszystko stoi pod znakiem zapytania, człowiek dochodzi do przekonania, że nie ma głębokiej różnicy między świadomością, a nieświadomością i że to, co uważało się za pewne staje się przedmiotem zwątpienia i na razie nieprzydatne. Lecz staje wobec tyłu przeciwieństw i niemożności odzyskania jedności, że każdy na własną rękę próbuje tłumaczenia czegoś niewytłumaczalnego i powstaje niebezpieczeństwo alienacji i chaosu, jak w wieży Babel, gdzie mówiono różnymi niezrozumiałymi językami.

Dopiero stworzenie metody badania i stawiania pytań może doprowadzić do jedności.

Henryk Stażewski

Rękopis, 1975 Manuscript, 1975

Archiwum Galerii Foksal Foksal Gallery archives

When like coins worn down by circulation, used up reality passes, to be replaced by a new reality, then art is always the mirror image of this incessant process of transformation. Art never arrests its steps to linger in the emotional deserts of comfortable contemplation or to follow the old course it trod yesterday.

That is why we cannot create an invariable art that like some tram, would just keep running on the same old tracks, in other words a MODEL OF ART. If artist create canons or conventions in art, these last only briefly, are replaced by other conventions and are for ever taking on new shapes.

Thanks to art, we can break through to the truth of reality hiding in the grey dust of the commonplace, which provides the artist only illusions of reality or else a false reality.

Life in a state of incomprehensible ferment conceals from us a truth, which the artist uncovers with his inner eye, searching for something deeper than painter-like beauty.

The situation was for a long time one where the artist was stuck in the deadlock of his own abilities, not having the courage to set off in a renewed movement forward, or else seeking explanation for the disturbing feeling of peace arising from his own immobility.

Only after some time was the situation reversed and everything got moving again. When art deviates from the path created by the reason of many generations and finds itself on a still unknown side-track, where everything has to be questioned – man arrives at the conviction that there is no profound difference between consciousness and the subconscious and that which he believed in for sure becomes the object of despair and for the time being useless. But he is faced with so many contrasts and the impossibility of recovering unity, that everyone in his own way tries to explain the inexplicable and a danger of alienation and chaos arises, as in the tower of Babel, where many incomprehensive languages were spoken at once.

Only the creation of a method for research and the posing of questions can lead to unity.



Relief nr 9 | Relief Nr 9 | 1969  
olej, sklejka | oil, plywood | 100 × 100 cm  
Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw

W SZTUCE interesowały mnie zawsze formy najprostsze. Reliefy, które ostatnio robię, zbudowane są przeważnie z postarzających się, identycznych elementów. Są to formy niezindywidualizowane, anonimowe, pogrupowane w zbiory. Służą one do odmierzenia i porządkowania przestrzeni w obrazie. Najchętniej stosuję do tych celów kwadraty i czworoboczne asteroidy. Całe grupy tych form są tej samej wielkości, a często zdarza się, że wszystkie formy w obrazie są identyczne. Wówczas nie ma hierarchii: żaden element obrazu nie jest ważniejszy od pozostałych. (...) W skrajnym przypadku nie waham się przed nagromadzeniem takiej ilości elementów powtarzalnych, że tworzą one jednolitą, monotonną strukturę. Wtedy właściwych form prawie się nie dostrzega, zanika granica między nimi a tłem, na którym zostały umieszczone. Pozostaje układ otwarty, zupełnie neutralny, który może stanowić punkt wyjścia dla wszystkich możliwych zmian, przesunięć, prowadzących do zbadania i pomiaru przestrzeni. Celowo w moim poprzednim okresie nie wprowadzałem koloru, poprzestając na monochromatyzmie, który rozpoczął się białymi reliefami. Chodziło o to, żeby nie zakłócić działania wszystkich kombinatorycznych możliwości istnienia form powtarzalnych w przestrzeni. Wprowadziłem za to metal, który obecnie jest moim podstawowym materiałem. Daje on większą czystość w obserwowaniu ruchu form, powstającego w reliefie wskutek ruchu widza. Równocześnie metal ostrzej reaguje na światło, które jest podstawowym składnikiem moich obrazów. Właściwa forma istnieje tylko wraz z cieniem, który jest jeszcze jednym jej powtórzeniem i bardzo ważnym czynnikiem zmienności obrazu.

I have always been interested in the simplest forms in ART. The reliefs that I have been making recently have been mostly built from repeated, identical elements. These are non-individualised, anonymous forms grouped into sets. They serve to measure and arrange space in the picture. To this end, I mostly prefer to use squares and quadrilateral asteroids. Whole groups of these forms are of the same size and it often happens that all forms in a picture are identical. There is no hierarchy then: no element is more important than others. (...) In extreme cases I don't hesitate to accumulate such a quantity of repeated elements that they create a uniform, monotone structure. In these cases, the proper forms are almost imperceptible, the border disappears between them and the background on which they are situated. There remains the open, completely neutral arrangement which can constitute a point of departure for all possible changes and shifts, leading to the examination and measurement of this space. In my previous period, I purposefully did not introduce colour, confining myself to a monochrome that began with white reliefs. It was a question of not disturbing the action of all the combinatorial possibilities for the existence of repeated forms in space. However, I have introduced metal, which is currently my basic material. It ensures greater purity in observing the movement of forms, a movement nascent in the reliefs as a result of the viewer's own movement. At the same time, metal reacts more sharply to light, which is the basic component of my paintings. Proper form exists only along with shadow, which is one more of its repetitions and a very important factor in the variability of the picture.

Henryk Stażewski  
„Odra”, 1968, nr 2



Relief nr 5 | 1969  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 × 4 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection





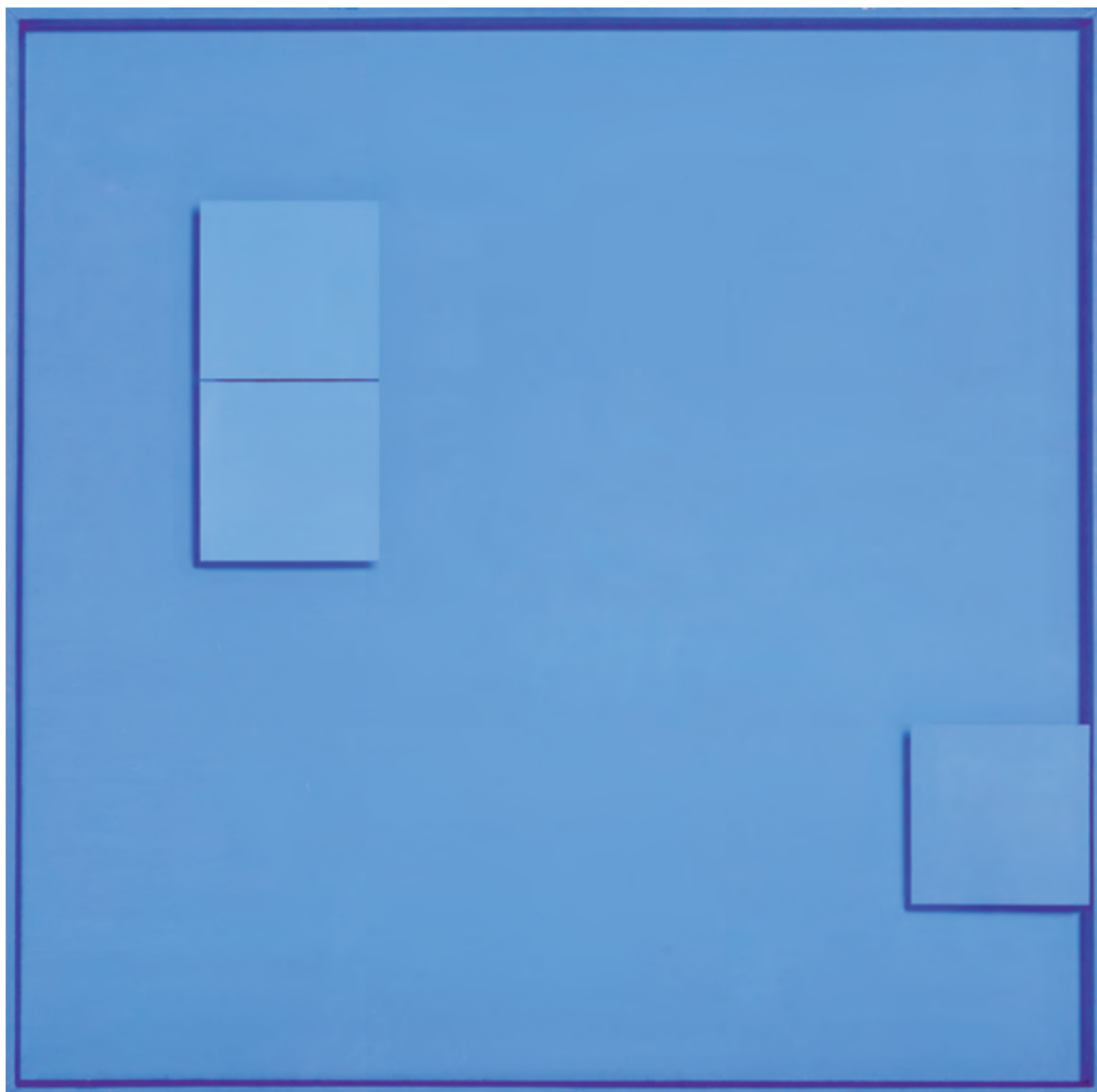
Kompozycja nr 41 | Composition Nr 41 | 1971

akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 cm

kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection



Kompozycja nr 43 | Composition Nr 43 | 1971  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 cm  
kolekcja Teresy i Andrzeja Starmachów | Teresa and Andrzej Starmach collection



Relief nr 24 | 1972

akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



Relief nr 43 | 1972  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 61 × 61 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection

Gdy jest się zdominowanym przez kolor, odczuwa się przez nas korektę własnego wewnętrznego ja, warunkującego uczucia z góry predysponowane do tworzenia struktury obrazu. Dostrzeganie dystansów pozwala widzieć powiązanie barw wyzwolone z obowiązującej logiki – doktryny.

Jak promienie kosmiczne barwią niewidzialnymi kolorami – ultrafioletowymi, infraczerwonymi, powodując zmiany fizyczne – tak artysta może powodować barwami zmiany trwające jak powietrze, którym oddychamy.

Należy zająć się obserwacją świata niewidzialnego, który wymaga wysiłku myślowego, by dostrzec zjawiska gnicia, zamierania, usychania świata roślinnego, podobnie jak w mikro lub makrokosmosie odbywa się to gnicie i zamieranie, by na nowo się odrodzić (taka sama śmierć w kosmosie ginie wszystko, co nieorganiczne). Jest to więcej, aniżeli automatyczne postrzeganie tego, co istnieje jako rzeczywiste.

When one is dominated by colour, one feels through the epidermis the tone of inner conscious self, which conditions feeling that are predisposed to create the painting's structure. Perception of distance permits one to see colour connections liberated from any logic and doctrine currently in force.

Just as cosmic rays dye with invisible hues – ultra-violet and infrared, causing physical changes – so the artist, by means of colours, can cause changes lasting like the air we breathe.

We should occupy ourselves with observing the invisible world, which requires a mental effort in order to perceive such phenomena as the decay, death or withering of the vegetable world, just as this death and decay occur in the micro or macrocosm, only to rise again (everything inorganic experiences the same death in the cosmos). This is more than our automatically perceiving all that exists as real.

Henryk Stażewski  
Rękopis, 1974    Manuscript, 1974



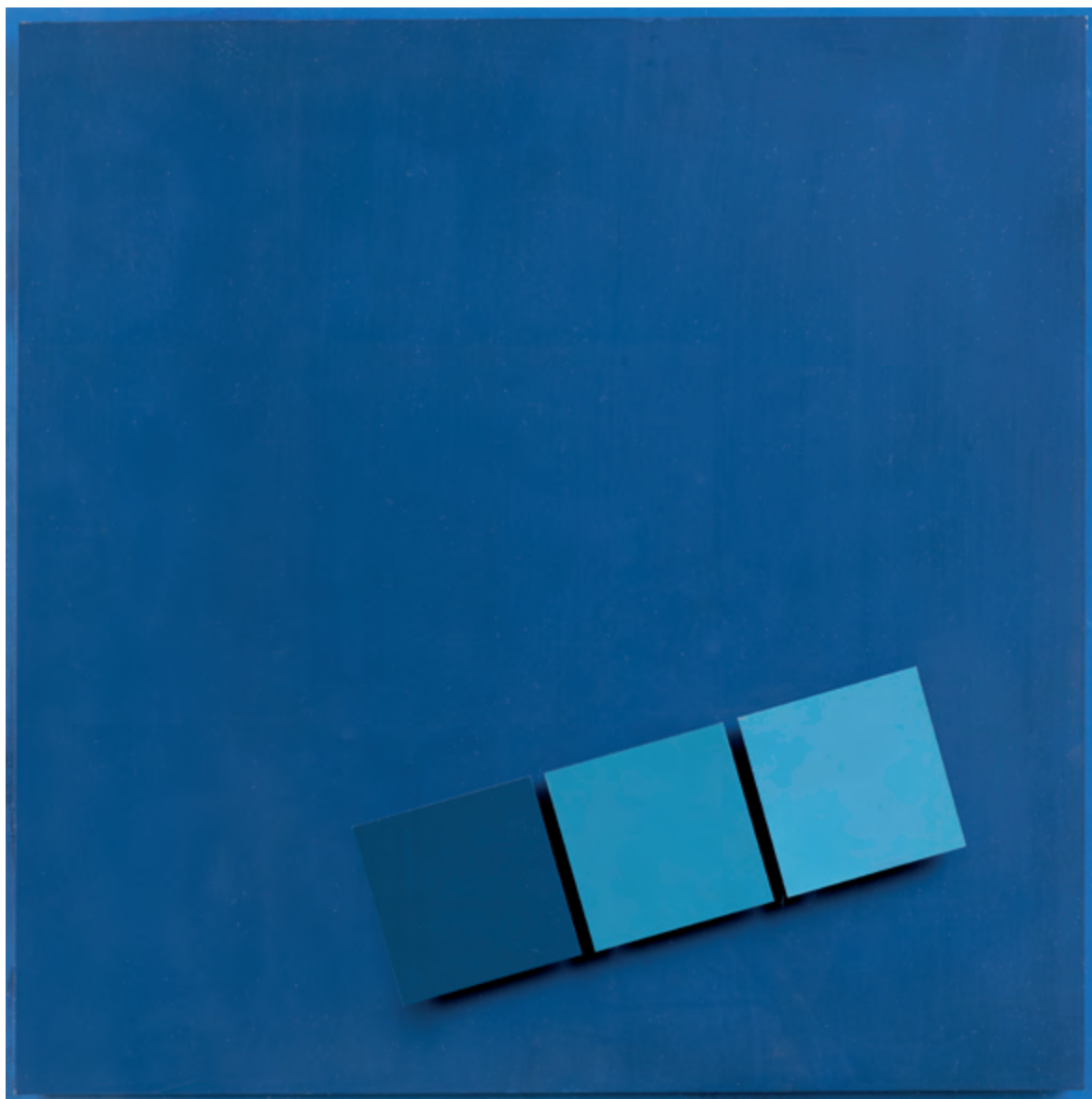


Relief nr 39 | 1972  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 61 × 61 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection

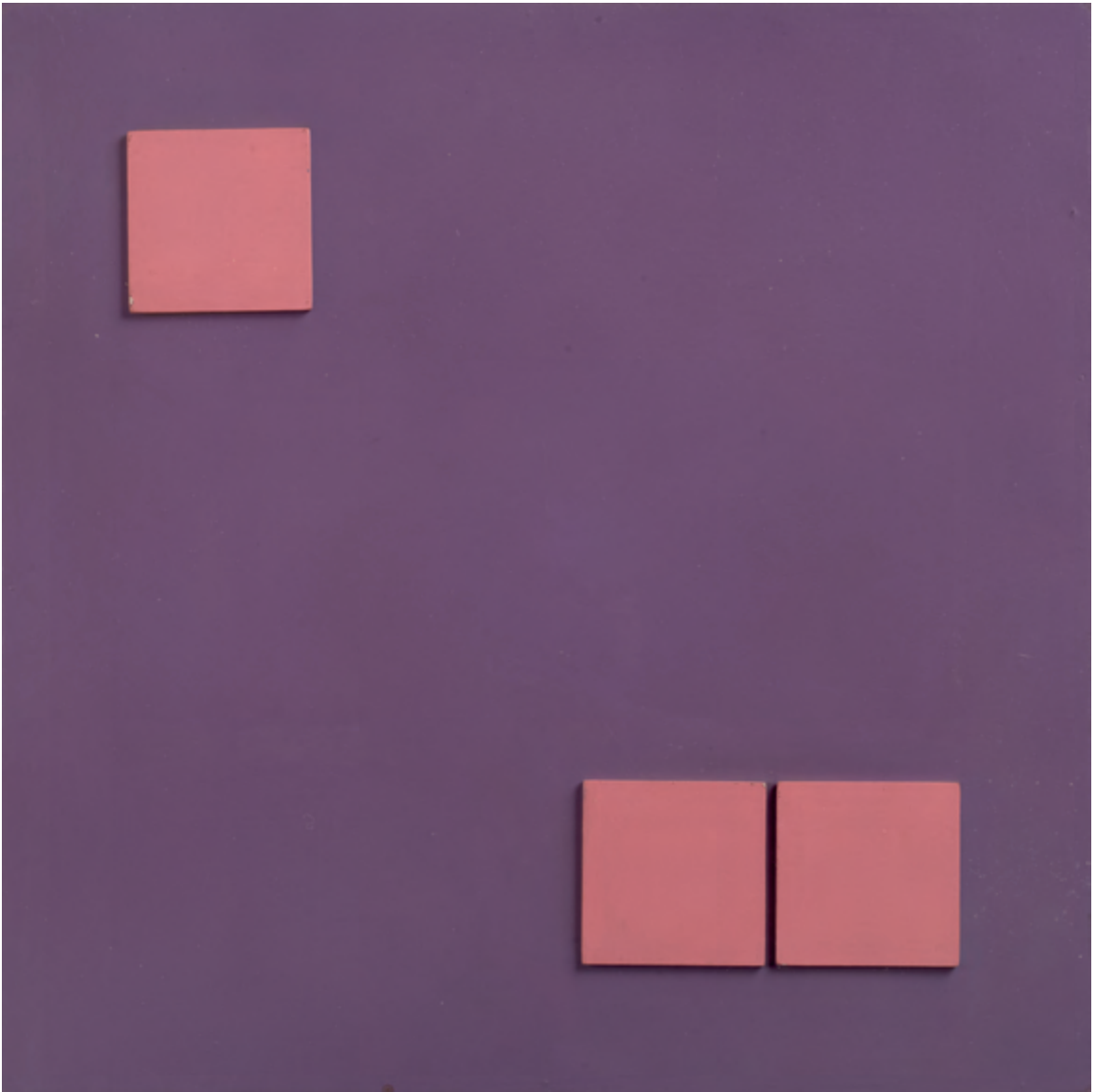


Relief nr 63 | 1973

akryl, aluminium, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, aluminium, fibreboard, wood | 60 × 60 × 4 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



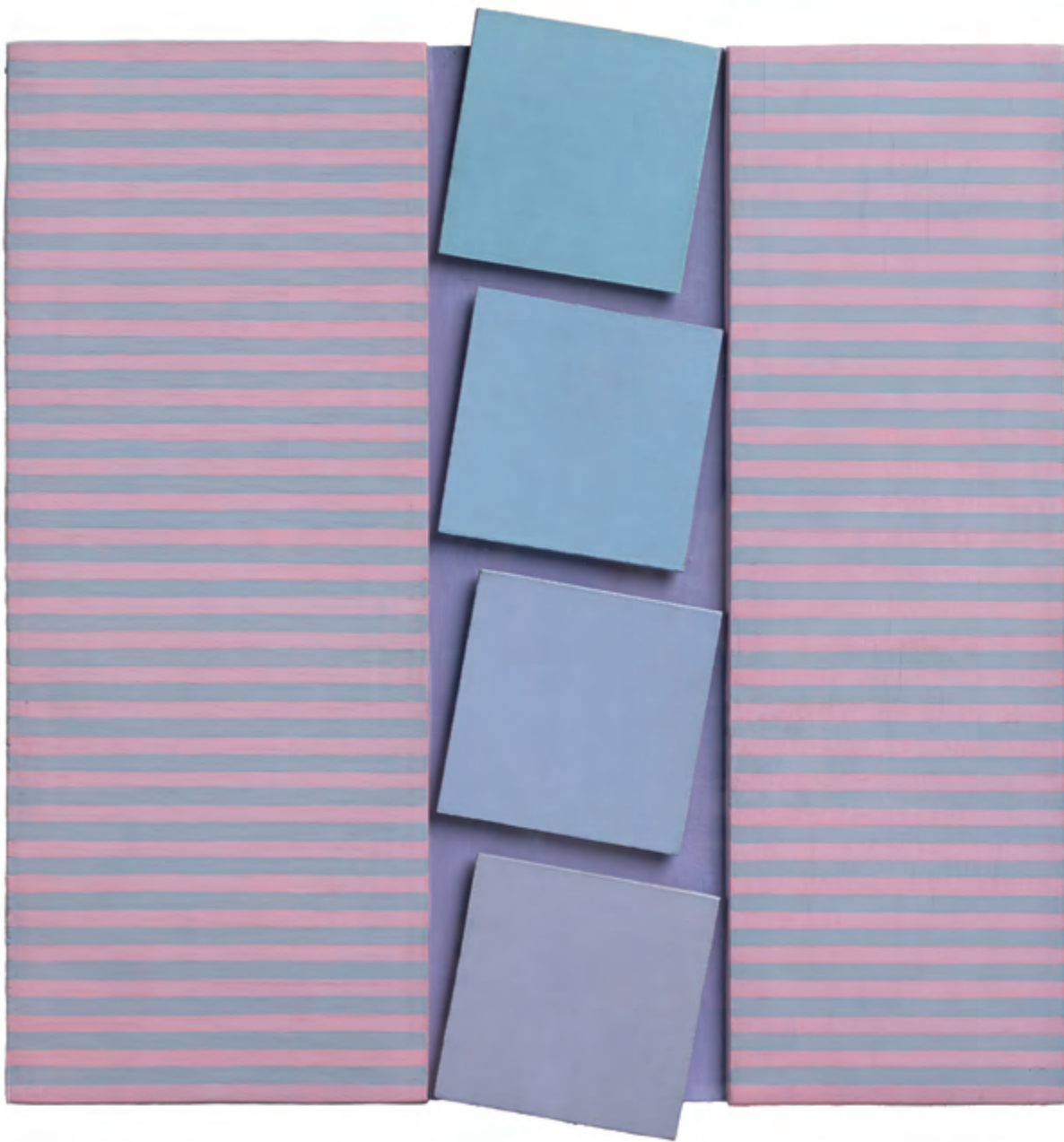
Relief niebieski nr 63 | Blue Relief Nr 63 | 1973  
akryl, aluminium, płyta pilśniowa | acrylic, aluminium, fibreboard, wood | 60 × 60 × 4 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



Relief nr 54 | 1974

akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 × 4 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection





Relief | 1975  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 41 × 41 × 3 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



Kompozycja nr 46 | Composition Nr 46 | 1976  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection



Relief nr 62 | 1976  
akryl, płyta pilśniowa, drewno | acrylic, fibreboard, wood | 60 × 60 × 4 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection

#### Teoria i praksis Theory and Praxis

Pytanie, czy w sztuce teoria wyprzedza praktykę, czy też praktyka rodzi teorię, jest w obu wypadkach nieprawdziwe. I teoria i praktyka wynikają z instynktu i intuicji, która jest w sztuce czynnikiem kierującym. Obie są zjawiskiem jednoczesnym i nie wiadomo, kiedy jedno wyprzedza drugie, tak jak nie wiemy czy materia rodzi ducha, czy odwrotnie, nie wiemy bowiem czym jest jedno i drugie.

Zmienia się stosunek krytyk – artysta. Jeśli krytyk zajmuje postawę podobną do artysty – współdziała z nim i ustosunkowuje się podobnie w NEGACJI lub APROBOWANIU zjawisk zachodzących w rzeczywistości, nazywanych „nowoczesnością”. Krytyk wykrywa, że intuicja artysty nie zawsze w dziele zgodna jest z jego teorią. Instynkt nie przeszedł pomostem jego rozumu (nawet u największych artystów). Odwaga artysty jest połączona z ryzykiem popełnienia błędów, które może dostrzec krytyk. Krytyk może dostrzec to, co potencjalnie istnieje u artysty, ale się nie urzeczywistniło. Może ujawnić głębsze pokłady osobowości artysty, których on nie uświadamia sobie. Krytyk wykrywa również, kiedy u artysty pod maską pozorów prawdy znajduje się prawda nieprawdziwa. Nowe idee powstają przeciwko starym, kiedy uchylona zostaje prawda przez wtargnięcie nowej prawdy. Na dachach tej prawdy artysta i krytyk przekazują społeczeństwu odmładzającą się rzeczywistość zastępującą pustkę.

Henryk Stażewski

Rękopis, 1975 Manuscript, 1975

Archiwum Galerii Foksal Foksal Gallery archives

The question of whether in art, theory takes precedence over practice, or whether theory is born of practice, is in both cases wrong. Both theory and practice result from instinct and intuition which in art is a directive factor. Both are a simultaneous phenomenon and it is not known when one takes precedence over the other, just as we do not know whether spirit is born of matter or vice versa, because we do not know what the one or the other really is.

The relations between critic and artist are changing. If the critic adopts a similar attitude as the artist's – he collaborates with him and takes a similar position on NEGATING or APPROVING phenomena occurring in reality, called "modernity". The critic discovers that in the artist's work, his intuition is not always in accordance with his theory. Instinct has not passed over the drawbridge of his reason (even in the greatest artists). The artist's courage is linked with the risk of committing mistakes, which the critic may perceive. The critic can perceive that which potentially exists in the artist but has not been fulfilled. He can disclose the deeper layers of the artist's personality, of which the artist himself is unaware. The critic also detects when some false truth exists in an artist under the guise of a pretence truth. New ideas come forward in opposition to old ideas when one truth is swept aside by the invasion of a new truth. One of the basis of this truth, the artist and critic pass on the society a rejuvenated reality that replaced a vacuum.





Kompozycja geometryczna | Geometric Composition | lata 80-te XX w. | 80's XX  
technika własna, tempera, tkanina poliwinylowa | own technique, tempera, polyvinyl fabric | 267 × 196 cm  
kolekcja Anny i Jerzego Staraków | Anna and Jerzy Starak collection

Gdy ma być mowa na temat malarstwa Henryka Stażewskiego, szybko się okazuje, że trzeba najwięcej mówić o czym innym. I nie dlatego, by jego obrazy były zbyt trudne do opisanego – można opisać je stosunkowo łatwo, określić bardzo dokładnie. Jednak natychmiast pojawia się potrzeba mówienia o czymś jeszcze, o innych zjawiskach w sztuce – przy czym niekoniecznie o zjawiskach osobowych. Czyżby chodziło po prostu o nakreślenie tła, o uzyskanie perspektywy dla lepszego zobaczenia tego malarstwa? Jeżeli tak, to w żadnym razie nie chodzi o takie tło, na którym zjawisko Stażewski występuje najostre – raczej o takie, w które się wtapia malarstwo Stażewskiego, powodując jednakże równoczesną zmianę całego tła. Myślę, że stosunkowo niewielu twórców udaje się to, że więcej jest takich, którzy – krocząc łatwiejszą drogą – traktują teren sztuki jako estradę i w ten sposób starają się wyrazić swoją osobowość. Stażewski nie pragnie wyrażać osobowości – jego twórczość nie nosi znamion występu. Lecz przecież osobowość jego nie ginie – istnieje przez związek tworzonych dzieł z głównym nurtem sztuki, z którego wyrasta i w którym znajduje ocalenie.

Możemy spotkać takie teorie w sztuce nowoczesnej, które starały się ująć twórczość malarską w reguły ostateczne, w wyczerpująco określony zbiór prawd. Od czasu do czasu z teorii tych mogły wynikać swojego rodzaju kategoryczne nakazy. Oto – nie całkiem wymyślone – przykłady: Obraz powinien być niebieski..., czerwony..., biały. Niektóre systemy malarskie – Malewicza, Mondriana, Van Doesburga – nie ograniczające się zresztą do tego typu nakazów, doprowadzały w praktyce do kompozycji zbudowanych w oparciu o ściśle określone elementy, formy i barwy. Te zresztą systemy nadały właśnie sztuce nowoczesnej wysoką rangę intelektualną, ujęły twórczość artystyczną w szczególną i konieczną dyscyplinę.

Podobne systemy utracić jednak musiały wiele ze swojej atrakcyjności. Nie grozi im wprawdzie wypadnięcie z głównego nurtu rozwoju sztuki, jednak nie są już zdolne objąć swoim zasięgiem i swoim systemem pojęciowym dzisiejszej problematyki w sztuce.

Nakreślone w nich granice „obszaru ważności” muszą być nieustannie poddawane rewizji. A w pewnym momencie prawdopodobnie nie będzie już nawet chodziło o nakreślenie szerszych granic. Dziś wiemy to coraz lepiej, że niemożliwa staje się każda ogólna teoria sztuki, zbudowana „more geometrico”, ujęta w postać systemu aksjomatyzowanego.

Jak zatem określić obecną sytuację sztuki, jeżeli wykluczyć wypada każdy system w ujęciu powyższym, a równocześnie jeżeli nie można zrezygnować z wszelkiego systemu. Zostaje jedno: szukanie i określanie sposobów ujęcia nowych problemów i nowych możliwości dzisiejszej sztuki. Problemem podstawowym okazuje się oparta o rozwojowe prawa sztuki konstrukcja dzieła w materiale. Nowy obiekt

When Henryk Stażewski's painting oeuvre is to be discussed, it soon turns out that the main object of the discussion must be something else. And this is not because his paintings are too difficult to describe – they can be described relatively easily and defined very precisely. However, the need to discuss also something else, other phenomena in art – although not necessarily personal ones – emerges immediately. Is it simply about outlining the background, gaining a perspective for a better perception of his painting? If so, the background in question is by no means the one against which the Stażewski phenomenon is the sharpest. It is rather the one in which Stażewski's painting blends, at the same time changing the entire background. I think that relatively few artists can make it, that those who – following an easier path – treat the area of art as a stage, thus trying to express their own personalities, are more numerous. Stażewski does not intend to express his personality – his works have no hallmarks of a performance. Yet his personality is not lost at all – it is present through the connection of his creations with the mainstream of art, which is its origin and salvation.

Modern art offers theories attempting at capturing the art of painting in ultimate rules, in an exhaustively defined set of truths. From time to time, certain absolute orders could result from these theories. Here are – not quite imaginary – examples: A painting should be blue..., red..., white. In fact, some painting systems – by Malewicz, Mondrian, Van Doesburg – which, however, were not limited to this type of orders, in practice resulted in compositions based on strictly specified components, forms and colours. It is these systems that have attributed a high intellectual rank to modern art and encompassed artistic works within a special and indispensable discipline.

However, similar systems must have lost a lot of their attractiveness. Although they are not at risk of falling out of the mainstream of art's development, their range and conceptual system are no longer capable of embracing the today's problems in art.

The boundaries of the “area of significance” outlined by them need to be constantly subjected to review. And one day, it will probably not be the case to even outline broader boundaries. It is a better and better known fact nowadays that any general theory of art built “more geometrico”, captured in the form of an axiomatised system, is becoming impossible.

So how can the present position of art be described if any system approached as above should be excluded and at the same time if all systems cannot be abandoned? There is one thing left: to seek and identify methods of capturing new problems and new capabilities of today's art. What turns out to be the major problem is the structure of a piece of art in a material, which is based on developmental laws of art. A new object of art primarily tries not to hide its

sztuki przede wszystkim stara się nie ukrywać swojej budowy materialnej, swej materialnej egzystencji. A przy tym grunt, na którym ten nowy obiekt sztuki wyrasta, traci swą cechę stałości; ten grunt jest ruchomy i zmienny. Poszukiwanie sposobów określenia, na czym polega ta zmienność – to właśnie wydaje się najważniejsze. Stąd też ogólna teoria dotyczyć może wyłącznie ewolucji sztuki, wyłącznie jej praw rozwojowych.

Skoro nastąpiły w sztuce, i nie tylko w sztuce, zmiany na tyle, że pozwoliły nam poddać w wątpliwość dotychczas obowiązujące granice „obszaru ważności” – przyjść muszą nowe pojęcia. Na przykład nowe pojęcia w dziedzinie badań nad materią. Materia – również ta, z której budowane są obrazy – składa się z elementów nie posiadających ani określonego kształtu, ani barwy, ani ściśle oznaczonego miejsca. Te elementy nie występują przy tym osobno – tworzą struktury złożone. Elementaryzm<sup>1</sup> dzisiejszy musiałby więc być niepomernie bardziej skomplikowany w malarstwie, którego sens sprowadza się do logicznego układu materialnych struktur – niż działo się to dawniej, kiedy obowiązywać mogła umowność form i kolorów. W nauce i sztuce liczą się tylko zespoły elementów obdarzone odmienną strukturą, zespoły określające własności materii, która jest przedmiotem badania – własności materiału zastosowanego do konstrukcji dzieła. Jednakże w tej dziedzinie nasze pojęcia na terenie sztuki oczekują dopiero swych definicji. W sztuce istnieje to, czego zniweczyć się nie da, nawet w obliczu najbardziej radykalnych rewolucji artystycznych; zależność między jej poprzednim, obecnym i przyszłym rozwojem. Nawet w malarstwie, które – być może – przestaje być malarstwem, w którym obowiązywać zaczyna podobna zasada, co w innych dziedzinach sztuki (w rzeźbie, architekturze) i kiedy znajduje coraz więcej związków z rozwojem nauki i techniki – nawet w takim malarstwie istnieją zależności od poprzedniego rozwoju sztuki.

Jaka może być rola artysty w tym nieprzerwanym procesie tworzenia nowych dzieł, odkrywania nowych postaw, szukania wciąż nowego sensu sztuki? Artysta spełniać tu może najwyżej, lecz i co najmniej, funkcję precyzyjnego aparatu, który – uwzględniając wszystkie czynniki determinujące rozwój sztuki – kieruje swoim dziełem i pobudza ten rozwój. I chyba tylko taka rola zapewnić może jego pracy i jej efektom – dziełom sztuki – taki stopień obiektywizmu, który pozwalała na określenie realnej wartości tych dzieł.

Henryk Stażewski nie reprezentował nigdy indywidualistycznej koncepcji sztuki. Sprawą najwyższej wagi był dla niego zawsze i pozostaje nadal przebieg procesów obiektywnych w rozwoju sztuki i jednoznaczny sposób ich rozwiązywania w konkretnym dziele. Na przeludnionym nieokreślonymi istotami, egzotycznymi cieniami obdarzonymi siłą doraźnej fascynacji obszarze sztuki – tylko te zjawiska są dla artysty ważne, które mają znaczenie drogowskazów i słupów milowych. I nie jest najważniejsze, że

material structure, its material existence. And simultaneously, the ground on which such a new object of art is growing loses its feature of stability; that ground is mobile and changeable. Seeking ways of determining the essence of this changeability – this is what seems most important. Therefore, a general theory can refer only to evolution of art, solely its developmental laws.

If the changes in art, and not only in art, have been serious enough to allow us to question the current boundaries of the “area of significance”, new concepts must emerge. For instance, new concepts in the field of research on the matter. The matter – including the one of which paintings are built – is composed of elements which have no specific shape, colour or strictly identified place. Such elements do not occur separately – they form complex structures. Thus, the nowadays’ elementarism<sup>1</sup> would have to be extremely more complicated in painting, the sense of which comes down to a logical layout of material structures, than in the past, when conventionality of forms and colours could apply. What matters in science and art is only sets of elements characterised by distinct structures, sets defining the properties of the matter that is being examined – properties of the material used for constructing a work of art. However, our concepts in this area of art are still awaiting a definition. There is something in art that cannot be destroyed even in the face of the most radical artistic revolutions – the correlation between its past, present and future development. Even in painting, which – perhaps – is ceasing to be painting, where a principle similar to that in other areas of art (sculpture, architecture) is beginning to apply, and where more and more connections with the development of science and technology are found – there are dependencies on the former development of art even in such painting.

What can be the role of an artist in such an uninterrupted process of creating new works, discovering new attitudes, seeking a new sense of art again and again? An artist can fulfil here, at most and at least, the function of a precise apparatus, which – allowing for all factors determining the development of art – guides its work and stimulates that development. And this is probably the only role that can ensure his or her activity and its outcomes – works of art – such a degree of objectivism as permits determination of the real value of such pieces of art.

Henryk Stażewski never represented an individualistic concept of art. His priority was the course of objective processes in the development of art and an unambiguous manner in which they are resolved in a particular work. In the area of art overpopulated by indeterminate creatures, exotic shadows endowed with the power of ad hoc fascination – only such phenomena were important to the artist that are significant as signposts and milestones. And the fact that the metric scale of even the “model” works is no longer topical is not essential. When seeking a new scale,

<sup>1</sup> Przez elementaryzm rozumiem metodę operującą określonymi elementami, przy czym niezbędne jest występowanie dwóch różnych elementów, jak na przykład dwóch różnych kolorów.

<sup>1</sup> I define elementarism as a method that employs certain elements, where two different elements, such as two different colours, have to occur.

skala metryczna nawet tych dzieł „wzorcowych” utraciła już swoją aktualność. Szukając nowej skali zachowuje artysta zdolność pamiętania o dawnej aktualności miar obowiązujących poprzednio. W czym sztuka i w czym znajduje Stażewski nową miarę dzieła? W jakich rejonach sytuuje to dzieło obecnie? I w jaki sposób realizuje nową jego postać? Obrazy Stażewskiego są właśnie w pewnym znaczeniu „modelami”. „Model” w sztuce nie jest nigdy naśladowaniem, jak nie jest również pierwowzorem niczego. Jest może najwyższą inspiracją nowego modelu – nowych modeli w sztuce, które coraz bardziej zyskują sens „oryginałów”. Jeżeli nazwać modelem obraz Stażewskiego, to jest to chyba model czynności intelektualnej, to wykonanie pewnej formalnej operacji, ale zarazem jest to model samego siebie, model skonstruowany z materiału – a więc to dzieło konkretne, oryginalne.

To coś innego, coś bardziej realnego niż oparte o schemat binarny (opozycja: czarny – biały, okrągły – kwadratowy, pionowy – poziomy) dzieła bez materii Vasarely’ego. To coś dalej niż „białe na białym” Malewicza, będące wyrażeniem bezprzedmiotowej energii bezbarwnej na płaskim obrazie. To coś opartego o inną dyscyplinę niż konstelacje owalnych form („Lot ptaków”, „Liście”, „Amfora”) w przypominających się również reliefach Arpa.

Obraz Stażewskiego nie jest bezbarwną, bezprzedmiotową energią wyrażającą – jak w suprematyzmie Malewicza – dynamiczny ruch wszechświata. Obraz Stażewskiego jest określonym istnieniem jednorodnie zbudowanego przedmiotu sztuki. Nie manifestuje zresztą tego istnienia wulgarną agresywnością materialnej struktury, jest egzystencją czystą, spokojną, wysublimowaną. Nie jest też – mimo swojej matematycznej dyscypliny – formą wyrażania praw, które miałyby obowiązywać zawsze i które swą miarą ogarniałyby wszechświat. Jest prostym, autonomicznym i jednorodnym w swoich jakościach modelem „wykonanym z własnego” tworzywa, modelem posiadającym moc oryginału. Jest realizacją własnego celu, lecz jakże jasno i jednoznacznie określonego w stosunku do tego, co znamy i co

najwyżej cenimy w sztuce nowoczesnej.

Wiesław Borowski

the artist maintained his ability to remember the past topicality of the metrics applicable before.

Where does Stażewski look for and find a new metrics of a work of art? Where does he situate the piece of art at present? And how does he realise its new form?

Stażewski’s paintings are “models” in a way. A “model” in art is never an imitation or a prototype of anything. It is at most an inspiration for a new model – new models in art, which are gaining the meaning of “originals” to an increasing degree. If a painting by Stażewski is to be called a model, then it is a model of an intellectual activity, performance of a certain formal operation, and at the same time a model of itself, a model made of a material – and so it is a specific original work.

It is something different, something more real than Vasarely’s pieces of art without a matter, which are based on a binary pattern (the opposition: black – white, round – square, vertical – horizontal). It is something further than Malewicz’s “white on white” being an expression of an objectless colourless energy on a flat painting. It is something based on a discipline different than constellations of oval forms (“Birds Flying”, “Leaves”, “Amphora”), which manifest also in Arp’s reliefs.

Stażewski’s painting is not a colourless objectless energy expressing – like in Malewicz’s Suprematism – the dynamic movement of the universe. Stażewski’s painting is a specific existence of a uniformly built object of art. This existence is not manifested in a vulgar aggression of the material structure – it is pure, peaceful, refined existence. Despite its mathematical discipline, it is not a form of expressing laws which would be always applicable and which would encompass the universe with their dimensions either. It is a model “made of its own” material, simple, autonomous and uniform in its qualities, a model which has the power of the original. It is an achievement of its own goal, which is also clearly and unambiguously defined with regard to what we know and appreciate most in modern art.

Wiesław Borowski – historyk sztuki, krytyk i autor tekstów o sztuce współczesnej, kurator. W 1966 roku, wraz z Anką Ptaszkowską i Mariuszem Tchorkiem, założył Galerię Foksal w Warszawie, którą kierował do roku 2006. Galeria Foksal jest jedną z najważniejszych instytucji sztuki w Polsce. Była miejscem wielu znaczących wydarzeń artystycznych, m. in. happeningów Tadeusza Kantora, wystaw i instalacji, których autorami byli m. in. Henryk Stażewski, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Stanisław Dróżdż, Zygmunt Targowski, Koji Kamoji, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Szewczyk, a także artyści z zagranicy: Robert Barry, Lars Englund, Christian Boltanski, Anette Messager, Lawrence Weiner, Michael Craig-Martin, Arnulf Rainer, Victor Burgin.

Wiesław Borowski – art historian, critic and author of texts about contemporary art, curator. Together with Anka Ptaszkowska and Mariusz Tchorek he established Foksal Gallery in Warsaw in 1966, which he managed until 2006. Foksal Gallery is one of the most important institutions of art in Poland. It has been the host of numerous significant art events, among others, happenings by Tadeusz Kantor, exhibitions and installations by i.a. Henryk Stażewski, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Stanisław Dróżdż, Zygmunt Targowski, Koji Kamoji, Krzysztof Wodiczko, Andrzej Szewczyk, as well as artists from abroad: Robert Barry, Lars Englund, Christian Boltanski, Anette Messager, Lawrence Weiner, Michael Craig-Martin, Arnulf Rainer, Victor Burgin.

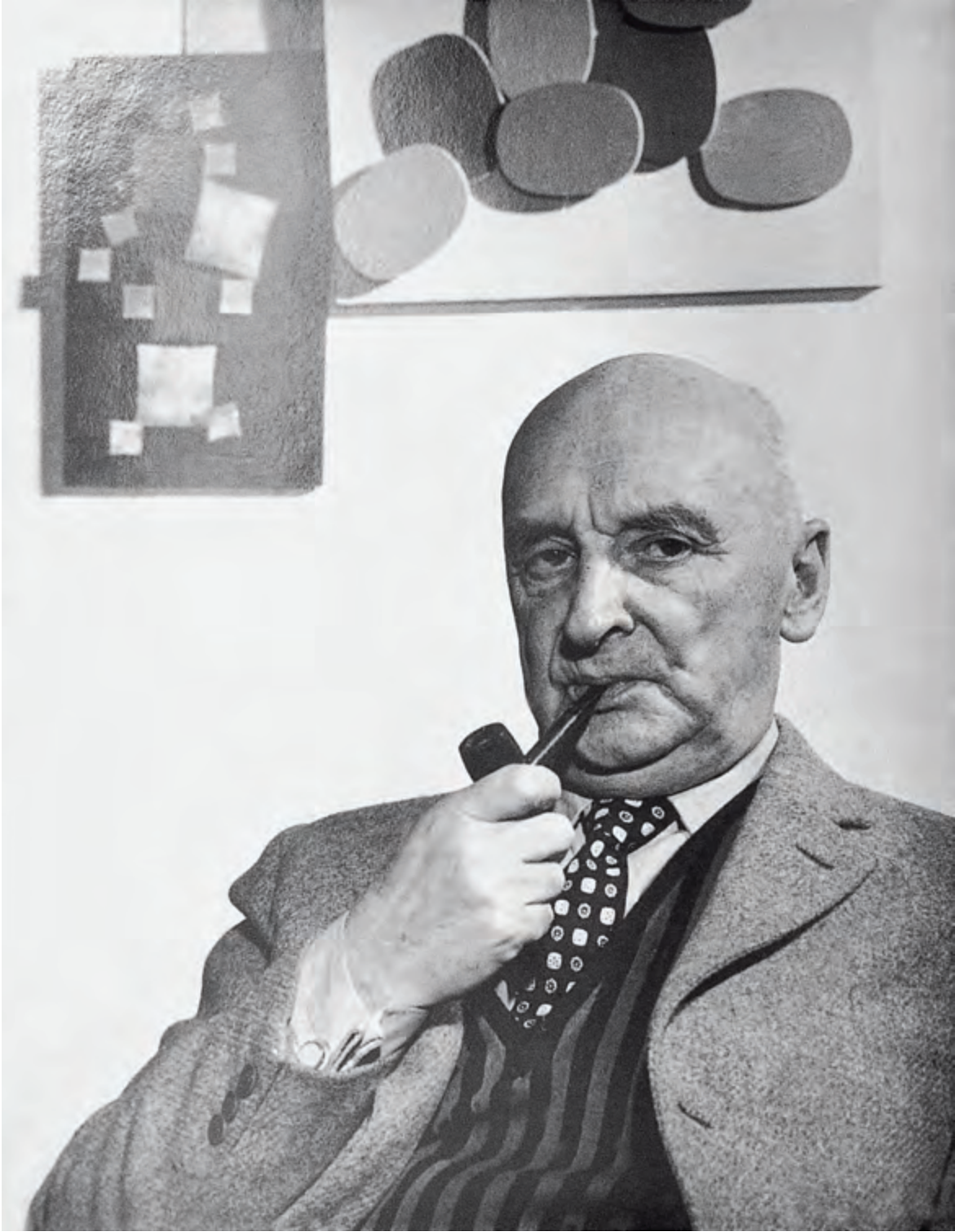


Henryk Stażewski

Archiwum Galerii Foksal | Foksal Gallery archives







Polski malarz, grafik, scenograf, autor projektów wnętrz, plakatów, teoretyk sztuki i animator życia kulturalnego. Urodził się 9 stycznia 1894 roku w Warszawie, zmarł tamże 10 czerwca 1988. Laureat Nagrody Fundacji im. Andrzeja Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1966), Nagrody Krytyków im. Cypriana Kamila Norwida w Warszawie (1969), Nagrody im. Gottfrieda Herdera w Wiedniu (1972).

Był członkiem-założycielem najważniejszych awangardowych ugrupowań artystycznych w Polsce – Grupy Kubistów, Konstruktivistów i Suprematystów BŁOK (1924–1926), PRAESENS (1926–29) i a.r. (1929–1936). Związany z ukonstytuowanymi w Paryżu międzynarodowymi ugrupowaniami Cercle et Carré (od 1929) oraz Abstraction-Creation (od 1931). Był również współredaktorem pism wydawanych przez te ugrupowania oraz „L'Art Contemporaine”, „L'Art Concret”, „Europa”, „Pion”, „Nike”, „Wiadomości Literackie”, „Grafika”, „Kuznica”. Zorganizował pierwszą poza Rosją wystawę Kazimierza Malewicza w Hotelu Polonia w Warszawie (1927). Po wojnie związał się ze środowiskiem Galerii Krzywe Koło, a także z młodymi artystami i krytykami, z którymi w 1966 roku założył słynną Galerię Foksal.

Wybrane wystawy: Wystawa Formistów, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa (1921); Wystawa Nowej Sztuki, kinoteatr Corso, Wilno (1923); Wystawa Bloku kubitów, suprematystów i konstruktivistów, salon samochodowy firmy Laurin i Klement, Warszawa (1924); Międzynarodowa wystawa sztuki, Bruksela; I Międzynarodowa Wystawa Architektury Nowoczesnej, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa; I wystawa Grupy Artystycznej Praesens, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa (1926); Wystawa Niezależnych, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Pałac Sztuki, Kraków (1928); Exposition d'Art Polonais Moderne, Galerie Edition Bonaparte, Paryż (1929); Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Klub Artystyczny w Krakowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków (1948); 2 Wystawa Sztuki Nowoczesnej, Zachęta, Warszawa (1957); Six Contemporary Polish Painters, Galeria Chalette, Nowy Jork (1962); 15 Polish Painters, Museum of Modern Art, Nowy Jork (1962); Wystawa Prac Henryka Stażewskiego, Zachęta, Warszawa (1965); XXXIII Biennale w Wenecji (1966), Henryk Stażewski, Galeria Krzysztofory, Kraków (1970); Henryk Stażewski, Galeria Współczesna (1976), Henryk Stażewski, Galeria Foksal, Warszawa (1985); Galeria Krzywe Koło, Muzeum Narodowe, Warszawa (1990), Henryk Stażewski 1894–1988. W setną rocznicę urodzin, Muzeum Sztuki w Łodzi (1994).

Prace w kolekcjach m.in.: Muzeum Narodowe w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie, Galerie Denise René w Paryżu, Kunstmuseum w St. Gallen, Galerie Berinson w Berlinie.

A Polish painter, graphic artist, scenographer, author of interior design, posters, art theoretician and organizer of cultural activities. Born on 9 January 1894 in Warsaw, died on 10 June 1988 in Warsaw. A winner of Andrzej Jurzykowski Award, New York (1966), Cyprian Kamil Norwid Artistic Critique Award, Warsaw (1969), Gottfried Herder, Vienna (1972).

He was a member and co-founder of the most important Avant-garde artistic formations in Poland – BŁOK Group of Cubists, Constructivists, and Suprematists (1924–1926), PRAESENS (1926–29) and a.r. (1929–1936). He became a member of the Paris-based international groups Cercle et Carré (from 1929) and Abstraction-Création (from 1931). He was also the co-editor of magazines published by these groups: “L'Art Contemporaine”, “L'Art Concret”, “Europa”, “Pion”, “Nike”, “Wiadomości Literackie”, “Grafika”, “Kuznica”. He organized the first exhibition by Kazimir Malevich outside Russia at Hotel Polonia in Warsaw (1927). After the war he got involved with Krzywe Koło Gallery, as well as with founding the famous Foksal Gallery in 1966 together with young artists and critics.

Selected exhibitions: Formist Exhibition, Zachęta Fine Arts Society, Warsaw (1921); New Art Exhibition, cinema-theatre Corso, Vilnius (1923); Exhibition of The Bloc of Cubists, Suprematists and Constructivists, Laurin & Klement car dealership, Warsaw (1924); International Art Exhibition, Brussels; 1<sup>st</sup> International Exhibition of Modern Architecture, Zachęta Fine Arts Society, Warsaw; 1<sup>st</sup> Exhibition of the Praesens Artistic Group, Zachęta Fine Arts Society, Warsaw (1926); Independent Exhibition, Society of the Friends of Fine Arts, Palace of Art, Krakow (1928); Exposition d'Art Polonais Moderne, Galerie Edition Bonaparte, Paris (1929); Exhibition of Modern Art, Artistic Club, Krakow, Friends of Fine Arts Society, Krakow (1948); 2<sup>nd</sup> Exhibition of Modern Art, Zachęta, Warsaw (1957); Six Contemporary Polish Painters, Chalette Gallery, New York (1962); 15 Polish Painters, Museum of Modern Art, New York (1962); Henryk Stażewski Exhibition, Zachęta, Warsaw (1965); XXXIII Venice Biennale (1966), Henryk Stażewski, Krzysztofory Gallery, Krakow (1970); Henryk Stażewski, Modern Gallery, Warsaw (1976), Henryk Stażewski, Foksal Gallery, Warsaw (1985); Krzywe Koło Gallery, National Museum in Warsaw (1990), Henryk Stażewski 1894–1988. On the 100<sup>th</sup> Anniversary of His Birth, Muzeum Sztuki in Łódź (1994).

Works in collections, among others: National Museum in Warsaw, Krakow, Poznań, Wrocław, Gdańsk, Muzeum Sztuki in Łódź, Museum of Modern Art in Warsaw, Centre of Contemporary Art Ujazdowski Castle in Warsaw, Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, Museum of Modern Art in New York, Solomon R. Guggenheim Museum in New York, Tate Gallery in London, Galerie Denise René in Paris, Kunstmuseum in St. Gallen, Galerie Berinson in Berlin.

Fundacja Rodziny Staraków The Starak Family Foundation  
dziękuje wszystkim osobom i instytucjom would like to thank all individuals and institutions  
zaangażowanym w przygotowanie wystawy involved in the preparation of the exhibition

Henryk Stażewski

Spectra Art Space MASTERS

23.04.2016–31.07.2016

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć Special thanks go to:  
Muzeum Narodowe w Warszawie National Museum in Warsaw  
Muzeum Sztuki w Łodzi Muzeum Sztuki in Łódź  
Galeria Monopol Monopol Gallery  
Galeria Le Guern Le Guern Gallery  
Teresa i Andrzej Starmach, Galeria Starmach Starmach Gallery  
Galeria Foksal Foksal Gallery  
Wiesław Borowski



Wydawca Published by

Fundacja Rodziny Staraków

przy współpracy z in cooperation with

Fundacja PSW Promocji Sztuki Współczesnej [www.fpsw.org](http://www.fpsw.org)

kuratorka curator

Ania Muszyńska

reprodukcje reproductions

Maciej Jędrzejewski (str. 23–37); Marek Gardulski (str. 14–19); Muzeum Narodowe w Warszawie (str. 21)

Tłumaczenia Translated by

Wojciech Makowski (str. 3, 38–40); Archiwum Galerii Foksal (str. 6–8)

str. 10, 12, 20, 22, 28, 36 cyt. za | quoted after: Henryk Stażewski. *Ekonomia myślenia*, Warszawa 2005, str. 246–247, 269, 285–286, 277, 282, 285

ISBN 978-83-64381-05-8

© Fundacja Rodziny Staraków 2016