

Spis treści

Wstęp	5
Piękna katastrofa. O heliografikach Karola Hillera	6
Heliografiki 1932 - 1939	28
Wystawy	61
Bibliografia	63

Specjalne podziękowania dla Cezarego Pieczyńskiego
za nieocenioną pomoc przy realizacji wystawy

Wstęp

Po raz pierwszy spotkałem się z twórczością Karola Hillera kilkanaście lat temu. W radykalnych formach geometrycznych, widziałem wtedy ducha międzynarodowych ruchów awangardowych. Dzisiaj patrzę na nie inaczej, w heliografikach dostrzegam zrozumienie i umiejętność wnikliwej obserwacji współczesności.

Hiller sięgnął po nowe, estetycznie radykalne rozwiązania, odrzucił unizm i intelektualizm Kobra i Strzemińskiego. Czerpał z języka surrealizmu charakterystycznego dla twórczości wielu ówczesnych czeskich artystów. Korzystał z doświadczeń ekspresjonizmu; fantastyczne organiczne kształty i mocne diagonalne linie zdają się być zapisem lęków artysty. Hiller inaczej interpretował modernizm, nie kopiował wzorów geometrycznych, zestawiał je nadając im znaczeń, budując opowieść.

Historie te nie są jednoznaczne, patrząc na każdą z prac, odkrywam kolejne warstwy znaczeń. Jedną z moich ulubionych jest Heliografika XXXVII (s. 66). Nie wiem czy Hiller opowiada o powstaniu świata, czy o jego niechybnym końcu. Praca powstała w 1939 roku, artysta wiedział o nadchodzącym niebezpieczeństwie, bał się totalitaryzmu. Nie wykreował jednak obrazu rozpacz czy niepokoju, jak w Heliografice XXVII (s. 44), tylko akceptacji, harmonii i łagodności. Hiller— społecznik i zdeklarowany socjalista był na celowniku Niemców, o czym wiedział. W tej rzeczywistości jednak, buduję harmonijną kompozycję rodem z Renesansu.

W Heliografice XXIV (s. 56) dostrzegam futurizm przenikający w świat człowieka. Formy kojarzą mi się z robotem, mechanicznym ramieniem. Jestem pewien, że Hiller stał w forpoczcie sztuki europejskiej tego czasu. Czuję dumę, kiedy oglądam jego prace w Centre Pompidou czy w Tate Modern w Londynie. Uważam jednak, że zasługuje na większą rozpoznawalność wśród zagranicznych kolekcjonerów, dlatego nasz katalog kierujemy do międzynarodowej publiczności.

Michał Olszewski

Piękna katastrofa. O heliografikach Karola Hillera

Tradycja – jest to materiał, surowiec,
lecz z niego trzeba budować, czyli przeistoczyć go
w to, czym nie był dotychczas. Im dalej odbiegamy,
tym wierniejsi jesteśmy wobec tradycji

W. Strzemiński, B=2¹

Awangarda, czyli nieustanne wyzwanie

Awangarda triumfowała w polskich salach muzealnych i galeryjnych w roku 2017. Symboliczna rocznica pierwszej manifestacji naszej rodzimej straży przedniej stanowiła wówczas przyczynek do przypomnienia postaci i zjawisk artystycznych najistotniejszych dla dwudziestolecia międzywojennego. Strategie wystawiennicze ukazujące dziedzictwo sięgające po różnie rozumiany „imperatyw nowoczesności” udowodniły zaś, że potrzeba krytycznej i uważnej lektury sztuki tego okresu pozostaje wciąż aktualna. Sylwetka Karola Hillera stanowi doskonałą egzemplifikację problemu konieczności dokonywania nowych rozpoznań i prezentacji oeuvre twórców, którzy (pozornie) wydawali się już ostatecznie okiełznani przez dyskurs naukowy. W towarzyszących różnym wydarzeniom kulturalnym publikacjach bądź na wystawach nie mogło zabraknąć postaci Hillera – malarza, grafika, teoretyka i pedagoga. Na pozycję artysty i fascynację jego heterogenicznym dorobkiem wśród historyków sztuki wpłynęła nie tylko (stale przypisywana awangardowemu etosowi) wola eksperymentowania czy wszechstronność tego twórcy, ale

¹ W. Strzemiński, B=2, „Blok” 1924, nr 8–9, s. nlb. [18].

i jego chęć kształtowania sceny artystycznej lat 20. i 30. w bardzo różnych jej aspektach². Jedno z kluczowych osiągnięć Hillera – autorska technika nazwana przez niego heliografią – wciąż jednak nie doczekało się jeszcze satysfakcjonującej prezentacji i omówienia. Niniejsze studium, jak i sama wystawa, stanowią przyczynek oraz zachętę do wznowienia refleksji nad tą sferą jego działalności twórczej. Rozszerzenie pola interpretacji nie stanowi bynajmniej próby zamknięcia postaci Hillera w kolejnym schemacie. Celem jest tu przede wszystkim zarysowanie kolejnej możliwości (i zapewne tylko jednego z wielu możliwych) odczytania pozostawionej przez Hillera partytury, dzięki czemu z jego prac będą mogły wybrzmieć nowe tony.

Warsztat

Heliografię Karola Hillera charakteryzuje skomplikowana relacja między manualnym gestem a czynnikiem mechanicznym. Warto na wstępie podkreślić, że wciąż – zarówno w obiegu wystawienniczym³, jak i aukcyjnym⁴ – wpisywany przede wszystkim w „fotograficzny”⁵ krąg Hiller pojmował aparat⁶ jako narzędzie czystej, nie-artystycznej rejestracji. Swe działania wpisywał zaś w nurt grafiki, nie fotografii, której wadę upatrywał w jej uległości wobec nieprzewidywalnych

² Tekst Joanny Kordjak i Katarzyny Uchowicz (poświęcony problemowi architektury powstającej z myślą o dziecku jako finalnym użytkowniku) rozpoczyna cytat zaczerpnięty z artykułu Hillera, w którym artysta ten podkreśla znaczenie sztuki dzieci i wykazuje znajomość nowoczesnych metod pedagogicznych. Zob. J. Kordjak, K. Uchowicz, *Mieszkanie na usługach dziecka*, w: *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. J. Kordjak, Warszawa 2018.

³ Potwierdzają to wystawy takie jak np. *Szczeliny wolności – sztuka w latach 1945–1948/1949*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 6.08-12.11.2017, kurator: Włodzimierz Nowaczyk; *Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 27.10.2017–21.01.2018, kuratorki: Ewa Skolimowska, Anna Turowicz.

⁴ Heliografiki Hillera na polskim rynku aukcyjnym pojawiają się bardzo często właśnie w kontekście fotografii (por.: 9. *Aukcja Fotografii Kolekcjonerskiej*, Dom Aukcyjny Rempex i Fotografia Kolekcjonerska, Warszawa, 6.12.2011; *Aukcja fotografii*, Desa, Warszawa, 27.10.2016). Opracowanie danych na temat sprzedaży prac Hillera, zob. A. Bednarek, *Fotografia na rynku aukcyjnym w Polsce*, „RIHA Journal” 2012, nr 53, źródło: www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/bednarek-fotografia (wgląd 20.11.2018).

⁵ Za jedną z przyczyn tego stanu rzeczy należy zapewne uznać także wyraźną w polskiej literaturze swobodę w operowaniu pojęciami z zakresu technik fotograficznych, które nie doczekały się systematyzującego je słownika. „Heliografia” Hillera przypomina zaś termin „heliografia”, która z kolei jest (bliską luksografii) specyficzną odmianą fotogramu. Heliografię i luksografię przyjęło się zaś uznawać za „fotograficzne” (mimo, że w procesie ich wykonywania w ogóle nie wykorzystuje się aparatu). O pracach Hillera jako swoistych fotogramach, zob. L. Lechowicz, *Między „fotografią” a awangardą. Fotografia polska w latach trzydziestych*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, red. A. Gogut, Warszawa 1988, s. 264.

⁶ O „fotograficzności” Hillera mogą, zdaniem niektórych, decydować aspekty techniczne jego realizacji, tj. wykorzystanie błony celuloidowej jako swoistego „negatywu” a następnie wykonywanie odbitki metodą stykową na papierze fotograficznym. Jednak przyjęcie takiego wyznacznika klasyfikacji oznaczałoby, że również technikę *cliché-verre* należy uznać za ściśle fotograficzną, podczas gdy powszechnie przyjmuje się, że sytuuje się ona na pograniczu mediów i bynajmniej nie uznaje się stosujących ją Barbizończyków czy Brunona Schulza za fotografów. W anglojęzycznej literaturze *cliché-verre* jest uznawana za „hybrydalne” połączenie różnych metod i podkreślany jest fakt, że posługiwali się nią zarówno malarze, jak i fotografowie, zob. np. *Cliché-verre*, [hasło w:] *The Thames & Hudson Dictionary of Photography*, red. N. Herschdorfer, London 2015, s. 103. Jedynie Iwona Luba, koncentrująca się na ideowym wymiarze heliografik Hillera, podkreśla, że działał on na pograniczu mediów, zob. I. Luba, *Rewoltować materię, rekonstruować żywioły i formy wegetacyjne, kreować galaktyki... O genezie heliografiki*, w: *Karol Hiller, 1891–1939. Nowe widzenie: malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*, Łódź 2002, s. 9.

procesów chemicznych i mechanicznych⁷. W przekonaniu Hillera jej liczne przypadkowości „godziły [...] w istotę fotogramu, jako dzieła sztuki”⁸. Nie podzielał on opinii zafascynowanego luksografią Lászla Moholya-Nagya, który z entuzjazmem podkreślał, że w technice tej pigmentem artysty jest samo światło⁹.

Niezaprzeczalnie jednak Karol Hiller wykorzystywał idee charakterystyczne dla technik non-camerowych, takich jak właśnie luksografia¹⁰, dziś uznawana za praktykę o stricte awangardowej proveniencji. Metoda ta polegała na układaniu kompozycji z dowolnie wybranych przedmiotów bezpośrednio na papierze światłoczułym, który poddawano naświetleniu, a obraz ujawniał się w przeprowadzonym następnie procesie wywoływania. Praktyka ta, znana już w samych początkach fotografii¹¹, ale na długo zarzucona i zapomniana dla celów artystycznych, zdecydowanie różni się od tradycyjnego sposobu wykonywania zdjęcia. Pominięty tu zostaje zarówno etap odpowiedniego naświetlania, jak i wywoływania negatywu, gdyż ani aparat, ani soczewka czy błona – nie brały w tej procedurze udziału. Wedle słów Man Raya – jednego z „ojców” tej techniki – pierwsze rayografie były dziełem przypadku: omyłkowego zaświecenia papieru¹², zwycięstwem bezkompromisowej siły światła, które w okamgnieniu zdążyło zaczernić materiał pozytywowo. Kompozycje tego typu nie posiadają zatem matrycy, którą można wiele razy poddawać w procesie wywoływania różnorodnym zabiegom (takim, jak choćby maskowanie), pozwalającym na uzyskanie odbitek różniących się finalnym rezultatem. Efektem pracy jest unikatowy, jednostkowy obraz pozytywowo, który dopiero może ulec multiplikacji dzięki metodom reprodukcyjnym (takim, jak na przykład fotograwiura). Nieodwracalność,

⁷ Zasadne wydaje się zakwalifikowanie heliografik Hillera do obszaru metod non-camerowych i z tej perspektywy słusznie uwzględnić ją w swojej rozprawie Alicja Kisiel (choć znów jako kontekst pojawia się tu sformułowanie „sztuka fotografii”), por.: Alicja Kisiel [Roguska], *Historia rozwoju metod wykorzystania materiałów światłoczułych bez użycia aparatu fotograficznego w sztuce fotografii w XIX i XX wieku na wybranych przykładach*, niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Doroty Folgi-Januszewskiej, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Warszawa 2014, s. 257–263.

⁸ K. Hiller, *Heliografika jako nowy rodzaj techniki graficznej*, „Forma” 1934, nr 2, s. 22. Znamienne, że żaden z zachowanych wydań czasopisma „Forma” (poza numerem 2 z 1934 roku), które współtworzyli z Hillerem m. in. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński – nie podejmuje już wątków fotograficznych ani też zdjęcia nie są na łamach tego periodyku reprodukowane.

⁹ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film (Bauhausbücher 8)*, München 1927, s. 5.

¹⁰ Ze względu na liczne rozbieżności w literaturze przedmiotu warto podkreślić, że „luksografia” to pojęcie stosowane obecnie. Dawniej tego typu realizacje były znane m.in. jako rayografie/rayogramy (*rayographs*) czy schadogramy (*schadographs*), a nazwy te pochodziły od nazwisk ich „wynalazców” – Man Raya i Christiana Schada, którzy niezależnie od siebie doszli do analogicznych rozwiązań w tym samym czasie, tj. około 1920 roku. Obecnie stosowany w literaturze anglojęzycznej termin „fotogram” (*photogram*) jest zazwyczaj tożsamy z fotografią wykonaną w jednej z powyższych technik (lub szerzej: fotografią abstrakcyjną), ale ma on zdecydowanie odmienny wydźwięk w polskim piśmiennictwie, gdyż w dwudziestolecie międzywojennym środowisko polskie używało go zamiennie z bardzo szeroko rozumianą kategorią „fotografii artystycznej”, której definicyjne ramy różniły się w zależności od postawy danego artysty, ale zazwyczaj oznaczały nawiązywanie do estetyki piktorialnej.

¹¹ Potwierdzają to między innymi XIX-wieczne realizacje Williama Foxa Talbota (1800–1877) czy Anny Atkins (1799–1871).

¹² W tym kontekście rozpatruje je w swej publikacji przyjaciel Man Raya, Hans Richter, zob. H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J. Buras, Warszawa 1986, s. 45.

będąca cechą szczególną luksografii – niemożliwość wprowadzenia poprawek, ostateczność wykreowanych bezpośrednio na papierze fotograficznym wizerunków – było jednak tym, co w opinii Hillera czyniło zeń technikę niedoskonałą. Co ciekawe, charakterystyczna dla postawy Hillera potrzeba skrupulatnego zaplanowania danej sceny i starannego zaaranżowania wszystkich elementów kompozycji widoczna jest w tym samym okresie także w strategii Franciszki i Stefana Themersonów¹³.

Heliografia stanowi przykład techniki balansującej na pograniczu malarstwa, grafiki i fotografii (realizowanej bez pośrednictwa aparatu). Jej malarskie podłoże potwierdza choćby fakt, że kompozycja Z podziałką (XXXVII) miała swój pierwowzór w szkicu kolorowym (il. 1). Katalizatorem do powstania heliografiki było wyraźne u Hillera zainteresowanie eksplorowaniem możliwości poszczególnych mediów i przekraczanie ich dotychczasowych ograniczeń. Czynnikiem pierwszoplanowym był tu zaś przede wszystkim gest twórczy: wykonywanie na błonie celuloidowej obrazu temperą i traktowanie tejże kompozycji jako negatywu, który następnie wykorzystuje się do przygotowania odbitek metodą stykową. Pomysł ten potwierdza nie tylko nieustającą u łódzkiego artysty potrzebę eksperymentowania, ale i wyjątkowe umiejętności warsztatowe.

Konfrontacja ze światem dźwięku

Wiele z prezentowanych na wystawie kompozycji Karola Hillera (np. heliograficzne z ok. 1936–1937, XXIV, XXXVII czy XLII) to realizacje wykorzystujące poetykę form geometrycznych (il. 2). Operowanie językiem abstrakcji Marian Minich tłumaczył w sposób następujący:

„Wyrósł [Hiller – WK-B] wśród huku warsztatów tkackich, wśród rytmu rozdygotanych maszyn i warkotu motorów, wśród steranych twarzy robotniczych. Maszyna i różne formy rękodziela stają się ważnym tematem jest twórczości. Rozkłada je artysta na poszczególne proste elementy, poddaje prawom stereometrii i planimetrii, monumentalizuje poszczególne człony [...]”¹⁴.

Karol Hiller nie powiela konstruktywistycznych schematów w sposób bezpośredni; mamy tu do czynienia z autorskim przekształceniem bardzo nośnej i popularnej tendencji. Artysta działa na przekór przypuszczeniom widza, który może oczekiwać od abstrakcji układów harmonijnych oraz pewnego usystematyzowania gry figur. Hiller zręcznie wymknął się pułapkom tej konwencji i możliwości popadnięcia w schematyzm. „Spokój linii prostych

¹³ A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009, s. 59. Poza wzmiankami w literaturze, poświadczają to również zachowane scenariusze, schematyczne rysunki i rozpiski scen oraz fotografie, stanowiące robocze studia do poszczególnych kadrów, zob. materiały archiwalne zachowane w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (np. album fotograficzny, nr inw. Rps akc. 19512).

¹⁴ M. Minich, [wstęp], w: *Wystawa zbiorowa prac malarskich Karola Hillera*, Warszawa 1938, s. 6.



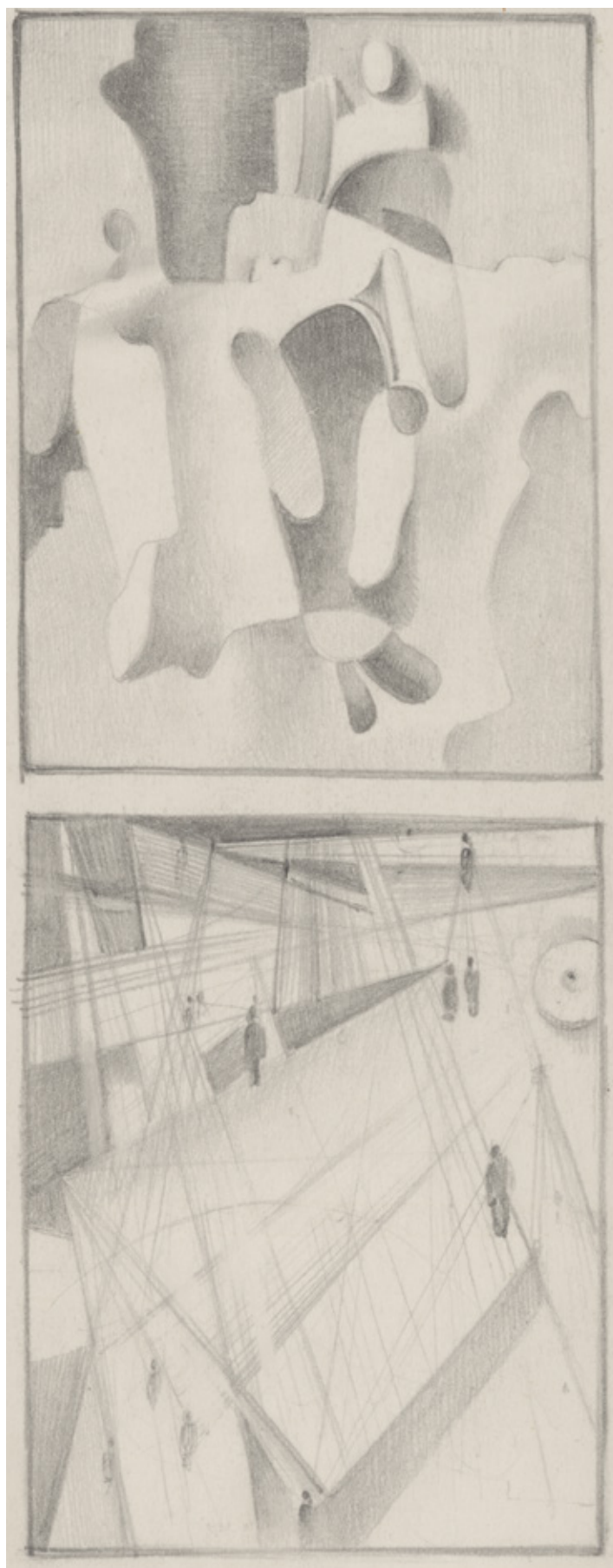
1. Szkic do kompozycji heliograficznej Z podziałką (XXXVII), 1939, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek, gwasz), nr inw. MS/SN/Rys/61/62



2. Szkice z Teki szkiców i studiów rysunkowych, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek), nr inw. MS/SN/Rys/61/87



3. Szkic do kompozycji heliograficznej Wisielec (XL), ok. 1935–1937, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek), nr inw. MS/SN/Rys/61/57



4. **Szkic do kompozycji heliograficznej**, ok. 1936–1937, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek), nr inw. MS/SN/Rys/61/47

stanowiących tu przewagę: pionów, poziomów i ukosów, ożywiają gdzieś koła, spirale czy półkola”¹⁵ – pisała Zofia Baranowicz. Hiller zakłóca swą wizję nieoczywistymi spiralami, rozedrganiem form, aranżuje fragmenty w nieoczywisty sposób. Co więcej, poetykę abstrakcji Hiller łączy z narracyjnością a nawet apologetyczno-patetyczną fabułą, która w bardzo wyrafinowany sposób unika wszelkiej rażącej dosłowności. Umiejętność kreowania przez Hillera rozbudowanej narracji i zręczne sięganie po metaforyczną pojemność różnych wizualnych motywów uwidacznia się np. w jednym ze szkiców do kompozycji heliograficznej Wisielec (XL, il. 3). Rysunek ten potwierdza, że artysta rozważał możliwość wykorzystania w tej kompozycji formatu pionowego, jeszcze silniej eksponującego symboliczne znaczenie wzgórza jako punktu spotkania strefy sacrum i profanum¹⁶.

W swych realizacjach Hiller przekracza on wąskie ramy jednoznacznej aklamacji postępu czy komentarza na temat uprzemysłowionej rzeczywistości. Nowoczesne miasto budzi raczej potrzebę ucieczki w świat kontemplacji. Szkic do kompozycji heliograficznej z ok. 1936–1937 (il. 4) wskazuje, że w pierwotnym zamyśle pesymistyczny krajobraz zbudowany z geometrycznych figur miały przemierzać również bezimienne postaci. Ostatecznie artysta dokonał silnej symplifikacji wyjściowej koncepcji – na heliografice pozostawił wyłącznie pajęczynę linii, która na rysunku otaczała bezbronne ludzkie sylwetki.

Jean Baudrillard uważał, że zasadniczą właściwością fotografii – ze względu na jej reprodukcyjny charakter – jest nierealistyczna statyczność redukująca ruch¹⁷. Balansująca na pograniczu mediów działalność Hillera podważa zaś tę tezę. Podczas gdy słynny filozof kultury utożsamiał medium fotograficzne z „trwaniem w ciszy”¹⁸, to Hiller – wykorzystując charakterystyczną dla tej techniki możliwość powielania obrazu – kreował kompozycje nasycone dźwiękiem. Nie tylko metoda pracy, ale i same przedstawienia poświadczają, że Hiller tworzy obrazy „niemal słyszalne”¹⁹. Rytmizacja sekwencji, subtelne różnicowanie tonacji walorowej

¹⁵ Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 175.

¹⁶ Zob. np. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 149.

¹⁷ J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, tłum. B. Jabłońska, w: *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 380.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J. Zagrodzki, *Nowe widzenie – twórczość Karola Hillera*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, red. A. Gogut, Warszawa 1991, s. 107.

oraz motywy przywodzące na myśl kubistyczne instrumenty czy futurystyczne intonatory hałasu, przenoszą odbiorców w świat muzycznych improwizacji²⁰.

Katastroficzna wizja

W 1924 roku czeski surrealista Jindřich Štyrský podczas wykładu na Uniwersytecie Masaryka w Brnie deklaratywnie, że w abstrakcyjną pajęczynę obrazu „wyszywa wizje liryczne”²¹. W konsekwencji – obraz nie jest już oknem na świat a przeobraża się w nasyconą dramatycznością „magiczną powierzchnię”. Štyrský, podobnie jak Karol Hiller, wprawnie operował wieloma mediami i śmiało działał na ich styku, eksplorując nowe sposoby artystycznej wypowiedzi. Choć obu twórców interesowały skrajnie różne formy wyrazu, to opisywana postawa wobec sztuki wydaje się niezwykle bliska polskiemu artyście. Hiller, sięgając po kategorię metafory, prowokuje do przełamywania utartych sposobów patrzenia. Po nieudanej próbie jednoznacznej identyfikacji przedstawionego na wybranej kompozycji obiektu, odbiorca zostaje wyrwany z percepcyjnej rutyny i musi poddać się sugestywnej atmosferze jego prac²².

Karol Hiller z powodzeniem narzuca perswazyjną, choć niejednoznaczną, siatkę słów na milczącą, w jego przekonaniu, abstrakcję. Czerń substancji nie jest w jego realizacjach czysto dekoracyjna, ale raczej groźna i złowroźna. Hiller rozrysowuje mapy pesymistycznych pejzaży, terenów niepoddających się łatwej klasyfikacji. Wyraźna w niektórych kompozycjach tendencja do antropomorfizacji kształtów (XLI, XLIV, XLV) powoduje, że niektórzy rozpoznają w nich wręcz rozedrgane (ulegające rozkładowi?) postaci, przypominające np. okaleczone sylwetki z fotografii Dory Maar²³. W tego typu pracach być może odnajdujemy reminiscencje zaobserwowanych przez artystę w Łodzi nierówności społecznych. Warto w tym kontekście też przywołać słowa Doroty Monkiewicz, które nakreślają wczesne, ale jakże burzliwe doświadczenia życiowe Hillera:

„Podczas pobytu w Kijowie Hiller musi być świadkiem proklamowania powstania Ukraińskiej Republiki Ludowej (listopad 1917), zdobycia Kijowa przez bolszewików (luty 1918), niemieckiej okupacji miasta i restauracji URL (marzec 1918), rządów atamana Pawła Skoropadskiego (kwiecień–listopad 1918),

²⁰ W podobnym tonie o międzynarodowych poszukiwaniach formuł abstrakcyjnych na gruncie fotografii pisał Emmanuelle de l'Ecotais, przywołując w tym kontekście wciąż nośną myśl Wassilego Kandinsky'ego, por. E. de l'Ecotais, *1910–1940. In search of a new reality, w: Shape of light. 100 years of photography and abstract art*, red. S. Baker, E. de l'Ecotais, London 2018, s. 19.

²¹ J. Štyrský, *Z wykładu na Uniwersytecie Masaryka w Brnie*, w: *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, s. 49.

²² Analogiczny zabieg znajdziemy później u Zbigniewa Dłubaka, np. w serii fotografii będących wizualną odpowiedzią na poemat Pabla Nerudy (1904–1973) *Serce Magellana* (El corazón magallánico), por. Z. Dłubak, *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu*, 1948, odbitka bromosrebrza czarno-biała, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.W.7885.

²³ Zob. np. Dora Maar, *29 rue d'Astorg*, ok. 1936, odbitka żelatynowo-srebrza, kolorowana, Centre Georges Pompidou, Paryż, nr inw. AM 1990-218.

dyrektoriatu Symona Petlury (grudzień 1918–luty 1919), zdobycia Kijowa przez bolszewików (luty 1919), a następnie przez białogwardzistów Denikina (sierpień 1919) [...] oraz ponownego objęcia władzy przez bolszewików. [...] Katastrofalne warunki życia na terenie Rosji Sowieckiej na skutek prowadzonej w latach 1917–1921 «wojennej» polityki gospodarczej oraz nadzór nowej władzy nad społeczeństwem wzmacniają wolę powrotu”²⁴.

W tej perspektywie niepokojący ton heliografik Karola Hillera przestaje zaskakiwać i istotne wydaje się uznanie tego artysty za jednego z kluczowych reprezentantów tradycji polskiego katastrofizmu²⁵. Hiller nieustannie balansuje przecież pomiędzy narracją o ówczesnej sytuacji ekonomicznej i społecznej a poetyckim wyrazem pewnej uniwersalnej kondycji człowieka.

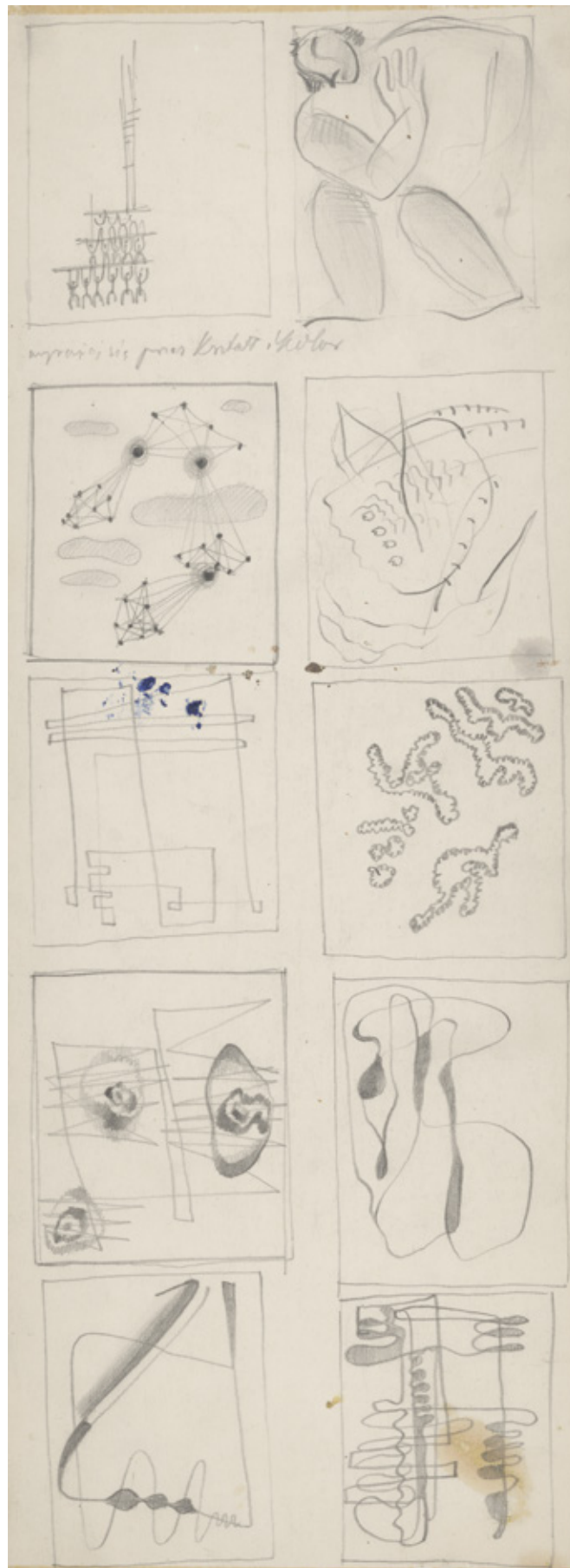
Powojenny epilog

Wyjątkowość Hillera w dotychczasowym dyskursie naukowym legitymizujemy za sprawą sytuowania jego postaci obok „ikon nowoczesności”, zestawiania z legendami takimi jak Man Ray czy László Moholy-Nagy. Jednak, podczas gdy Man Ray dumny był z sięgania po nieprzewidywalną siłę przypadku – Hiller pragnął opanować ów żywioł. Z kolei Moholy-Nagy optymistycznie wierzył w potęgę artysty-demiurga, który nie tylko włada w swym laboratorium, ale i śmiało przekształca otaczającą go rzeczywistość. Hillera jako wrażliwego obserwatora, rozczarowanego procesami modernizacji i upadkiem utopijnych projektów międzywojnia, odkrywamy w pełni dopiero, gdy dostrzeżemy w jego pracach swoistą zapowiedź radykalnych projektów, które uobecniają się dopiero po wojnie. Przekroczenie narzuconej przez historię cezury wojennej umożliwia dostrzeżenie sieci powiązań – pewnej wspólnoty wyobraźni – pomiędzy aktorami sceny artystycznej, których drogi artystyczne, korzenie i życiorysy – są oczywiście znacząco odmienne. Przejście z biografiki skupionej na podmiocie ku rozpoznawaniu analogicznych motywów u diametralnie różnych twórców pozwala z kolei na inne spojrzenie na historię. Zamiast ciągłej linii oznaczanej punktami, mamy (zgodnie z niezwykle trafną i nietracącą na aktualności diagnozą Aby’ego Warburga) do czynienia z konstelacją przenikających się zjawisk artystycznych. Śledzenie wędrówek formuł obrazowych – ich modyfikacji i rekonfiguracji – umożliwia odstonięcie zasobu zbiorowej pamięci kulturowej²⁶.

²⁴ D. Monkiewicz, *Anarchiści, komuniści, patrioci. Stosunek artystów awangardy do państwa w okresie II Rzeczypospolitej i PRL-u*, w: *Awangarda i państwo*, red. D. Monkiewicz, Łódź 2018, s. 29–30.

²⁵ E. Grabska, *Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Warszawa, październik 1980)*, Warszawa 1982, s. 37–38.

²⁶ R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby’ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, z. 2/3, s. 37.



5. Szkic do kompozycji heliograficznej **Rodzi się epoka (VIII)**, ok. 1935–1937, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek), nr inw. MS/SN/Rys/61/8



6. Szkic do kompozycji heliograficznej Rodzi się epoka (VIII), ok. 1935–1937, Muzeum Sztuki w Łodzi, rysunek (karton, ołówek), nr inw. MS/SN/Rys/61/72

Pewne związki między estetyką międzywojnia a sztuką polską po roku 1945 ostrożnie sygnalizowano już w literaturze przedmiotu. Adam Mazur podkreślał, że „nowy, fotograficzny [sic!] wymiar piękna”²⁷ heliografik Karola Hillera stał się inspiracją dla „neoawangardzistów”, takich jak Andrzej Pawłowski czy Józef Robakowski. Łącznikiem obu generacji była jednak przede wszystkim chęć testowania granic medium. Z kolei Ewa Hornowska wokół porównań z Hillerem konstruowała swoją refleksję o dorobku Bronisława Schlabsa²⁸. Zbieżność działań obu artystów zasadza się zdaniem badaczki na aspekcie technicznym ich realizacji. Hornowska zwraca uwagę, że – podobnie jak w przypadku Hillera – metoda pracy Schlabsa sytuuje się na styku fotografii i plastyki²⁹. Podczas gdy Hiller wykorzystywał temperę i pędzel, to Schlabs w radykalny sposób drapał emulsję, rozmazywał różne substancje bądź rozcierał je dłońmi. Mimo tych różnic, obaj byli w stanie uzyskać dynamiczne, ekspresyjne formy. Niezależnie od ontologicznego statusu metody pracy Schlabsa³⁰, chemiczne i mechaniczne naruszanie powierzchni kliszy pozwalało mu na skonstruowanie języka wizualnego budzącego w odbiorcy poczucie nieuchronnej katastrofy³¹.

Nowy sposób odczytania twórczości Hillera mogą przynieść zestawienia jego dzieł z pracami realizowanymi przez fotografów spoza naszego rodzimego kręgu kulturowego. Warto tu choćby zasygnalizować sylwetki twórców węgierskich, takich jak György Lőrinczy (1935–1981) czy László Haris (ur. 1943)³². Artyści ci sugestywnie opowiadają o nowym wymiarze okrucieństwa; dają świadectwo pamięci tak bolesnych doświadczeń, iż próbujący ich dotknąć obraz musi opierać się na niedopowiedzeniu. W dorobku Hillera, podobnie jak wymienionych wyżej twórców (reprezentujących kolejną już generację) „opalizuje poetyka «ściśniętego głosu»”³³ – jak w poetycki sposób powiedziałby Primo Levi. Twórcy ci wkraczają na terytorium niewyobrażalnego.

²⁷ A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Warszawa 2009, s. 382.

²⁸ E. Hornowska, *Trzy wolności. Gest plastyczny w fotografii a gest fotograficzny*, w: *Fotoobrazy. Gest plastyczny w fotografii. Ze zbiorów Dariusz i Krzysztofa Bierńkowskich*, Łódź 2006, s. 13–15.

²⁹ Taż, *Żywiół abstrakcji*, w: *Bronisław Schlabs. Obrazy i fotogramy 1956–1961*, oprac. W. Nowaczyk, Sopot 2005, s. 7.

³⁰ Sam artysta uważał się za fotografa oraz eksponował swe prace w ich kręgu, należał do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (od 1952) i Związku Polskich Artystów Fotografików (od 1962).

³¹ Więcej, zob. W. Kobylińska-Bunsch, *Aparat w konfrontacji z niszczycielskim żywiołem – o katastroficznym aspekcie motywów wodnych w fotografii polskiej*, w: *Śmierć w wodzie*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2018, s. 327–354.

³² Sándor Szilágyi, *Neo-avant-garde trends in Hungarian art photography 1965–1984*, Budapest 2017, s. 20–27. Za możliwość przeprowadzenia kwerendy w zbiorach Magyar Fotográfiai Múzeum we wrześniu 2018 roku, serdeczne podziękowania zechce przyjąć dyrektor placówki, dr Péter Baki.

³³ W ten liryczny sposób opisywał poezję Primo Leviego (1919–1987) Paweł Wolski, zob. P. Wolski, *Poezja, ta dziwna choroba*, w: P. Levi, *Ocalały*, tłum. J. Mikołajewski, Kraków 2014, s. 100–102.

A Beautiful Catastrophe. On the Heliographs of Karol Hiller

Tradition - it is a raw material,
but must be built upon, that is, transformed into
something that didn't exist before. The more we
diverge, the more loyal we are to tradition.

W. Strzemiński, B=2¹

The avant-garde, a perpetual challenge

The avant-garde triumphed in Polish museums and art galleries in 2017. This symbolic anniversary of the first manifestation of the Polish avant-garde provided an occasion for recalling the most important artists and events of the 20-year interwar period. Exhibition strategies drawing on “modern imperatives” understood in various ways demonstrated that a careful, critical reading of the art of that period is still needed. The figure of Karol Hiller provides an excellent exemplification of the need to make new evaluations and presentations of the oeuvre of artists about whom (it might seem) academic discourse had already had its final word. In exhibitions or publications accompanying various cultural events, mention had to be made of Hiller - painter, graphic artist, theoretician and teacher. Hiller's stature and art historians' fascination with his heterogenous output are due to his drive to experiment (always ascribed to the avant-garde ethos), the multi-faceted nature of his works, and his desire to have an impact on many aspects of the artistic

¹ W. Strzemiński, B=2, „Blok” 1924, nr 8–9, s. nlb. [18].

scene in the 1920s and '30s². One of his key achievements, however - a technique he called heliography - has not yet received a satisfying presentation and discussion. This study, like the exhibition itself, encourages us to a renewed reflection on this area of Hiller's work. An expansion of the field of interpretation is certainly not meant to close the figure of Hiller in yet another pigeonhole. The primary goal is to sketch out another possible way (just one of many) of reading the score Hiller left behind, thereby allowing new tones to sound from his work.

Technique

Karol Hiller's heliographs are characterised by a complex relationship between the manual gesture and the mechanical element. It is worth emphasising at the outset that - while in both exhibition³ and auction⁴ circuits Hiller's heliographs are mainly ascribed to the field of "photography"⁵, for Hiller the photographic apparatus⁶ was a simple, non-artistic recording device. He considered his works as graphics, not photographs, seeing in the latter the defect of their being subject to unpredictable chemical and mechanical processes⁷. In Hiller's conviction, the large number of

²A text by Joanna Kordjak and Katarzyna Uchowicz (on the problem of architecture designed with the child as end user in mind) begins with a quotation from an article by Hiller in which the artist emphasises the importance of children's art, and shows his familiarity with modern educational methods. See J. Kordjak, K. Uchowicz, *A Flat for Children*, in: *Glass Houses. Visions and practice in social modernisation after 1918*, ed. J. Kordjak, Warsaw 2018.

³This is confirmed in such exhibitions as *Fissures of Freedom – Art in the Years 1945–1948/1949*, National Museum in Poznan, 6.08-12.11.2017, curator: Włodzimierz Nowaczyk; *Urban Revolt. The avant-garde in the collection of the National Museum in Warsaw*, National Museum in Warsaw, 27.10.2017-21.01.2018, curators: Ewa Skolimowska, Anna Turowicz.

⁴On the Polish auction market, Hiller's heliographs often appear in just this context of photography (cf. *9. Collectors' Photography Auction*, Rempex Auction House and Collectors' Photography, Warsaw, 6.12.2011; *Photography Auction*, Desa, Warsaw, 27.10.2016). For data on sales of Hiller's work, see A. Bednarek, *Photography on the Auction Market in Poland*, "RIHA Journal" 2012, No. 53, source: www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/bednarek-fotografia (wgląd 20.11.2018).

⁵Surely one of the reasons for this is the free hand taken in the Polish literature with concepts within the scope of photographic techniques, whose terminology has not yet been systematised. Hiller's "heliographics" is close to the term "heliography", which in turn is a specific variety (close to luxography) of the photogram. Heliography and luxography have been deemed "photographic" processes (even though they are made without the use of a camera). On Hiller's works as photograms of a certain type, see L. Lechowicz, *Between "Photographics" and the Avant-garde. Polish Photography in the 1930s*, in: *The Art of the 1930s. Materials from a Session of the Association of Art Historians*, Niedzica, April 1988, ed. A. Gogut, Warsaw 1988, p. 264.

⁶In the opinion of some, the 'photographicness' of Hiller's work is decided by the technical aspects of its execution, that is, the use of celluloid film as a kind of 'negative' from which contact prints are then made on photographic paper. Yet, if we accept such a classification, then the technique of *cliché-verre* must also be deemed a photographic process, although it is universally accepted that the technique is situated on the border between media, and the artists of the Barbizon school and Bruno Schulz who used it are not considered to be photographers. In the anglophone literature, *cliché-verre* is considered a 'hybrid' combination of various methods, and emphasis is placed on the fact that it is used by both painters and photographers; compare e.g. *Cliché-verre*, [heading in:] *The Thames & Hudson Dictionary of Photography*, ed. N. Herschdorfer, London 2015, p. 103. Only Iwona Luba, who focuses on the ideological dimension of Hiller's heliographs, emphasises that he worked on the border between media; see I. Luba, *To cause a revolt in matter, reconstruct elements and vegetal forms, create galaxies... On the genesis of heliographics*, in: *Karol Hiller, 1891–1939. New vision: paintings, heliographics, drawings, graphics*, Lodz 2002, p. 9.

⁷It would seem reasonable to classify Hiller's heliographics among non-camera methods, as Alicja Kisiel rightly did in her study (though again, the phrase "photographic art" again appears to describe the context), comp.: Alicja Kisiel [Roguska], *History of the development of methods using photosensitive materials without photographic apparatus in the art of photography in the 19th and 20th centuries, with selected examples*, unpublished doctoral thesis written under the supervision of Dr hab Dorota Folga-Januszewska, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Faculty of History and Social Sciences, Warsaw 2014, p. 257-263.

accidental occurrences in photography “agreed... with the essence of the photogram as a work of art”⁸. He did not share the opinion of László Moholy-Nagy who, fascinated with luxography, enthusiastically declared that, in that technique, the pigment used by the artist is light itself⁹.

Undoubtedly, though, Karol Hiller used ideas characteristic of non-camera techniques, such as luxography¹⁰, today recognised as a practice of strictly avant-garde provenance. The method involves making arrangements of freely selected objects directly on light-sensitive paper which is then exposed to light and developed to produce an image. This practice, known since the earliest days of photography¹¹ but then discarded and long forgotten for artistic purposes, differs substantially from the traditional way of taking a picture. The stages of appropriate exposure and development of the negative are done away with, for neither camera nor lens nor film take part in the process. According to Man Ray - one of the ‘fathers’ of the technique - the first rayograph was the result of an accidental exposure of paper¹², a triumph of the uncompromising power of light which, in a blink of an eye, darkened a positive material. Compositions of this type, then, do not consist of an original that can be subjected to various operations during the development process (e.g. dodging) that make it possible to obtain prints that differ from the original. The result of the process is a unique, single positive image that can only be multiplied using various methods of reproduction (such as, for example, photogravure). Irreversibility, a particular characteristic of luxography - the impossibility of making improvements, the finality of images created directly on photographic paper - was, in Hiller’s opinion, what made the technique imperfect. Interestingly, Hiller’s characteristic need to scrupulously plan a given scene and meticulously arrange all the

⁸ K. Hiller, *Heliographics as a new type of graphic technique*, “Forma” 1934, No. 2, p. 22. Significantly, of the surviving issues of the periodical “Forma” (apart from number 2 of 1934), which was co-created by Hiller along with such people as Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński, none deals with trends in photography or includes reproductions of photographic art.

⁹ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film (Bauhausbücher 8)*, Munich 1927, p. 5.

¹⁰ Given the large number of discrepancies in the literature on the subject, it is worth emphasising that ‘luxography’ is a term applied today. This type of images were formerly known as rayographs/rayograms or schadographs/schadograms, those names deriving from the surnames of their ‘inventors’ - Man Ray and Christian Schad, who, independently of each other, reached similar solutions at the same time, around 1920. The term ‘photogram’ currently used in the English-language literature is usually identical with that of photographs made using one of the above techniques (or more broadly, abstract photography), but has a decidedly different resonance in the Polish literature. During the interwar period, in Poland the term was used interchangeably with “artistic photography” as broadly understood; there were differences in how this was defined, depending on the approach of a given artist, but it usually concerned the pictorial aesthetic.

¹¹ This is confirmed by, among other works, those created in the 19th-century by William Fox Talbot (1800-1877) or Anna Atkins (1799-1871).

¹² It is in this context that these are considered in a publication by Man Ray’s friend, Hans Richter; see H. Richter, *Dadaism. Art and Anti-art*, trans. J. Buras, Warsaw 1986, p. 45.

elements of a composition is also seen, in the same period, in the strategy of Franciszka and Stefan Themerson¹³.

Heliographics is an example of a technique that balances on the border between painting, graphics and photography (made without the use of a camera). For Hiller, the creation of the technique was catalysed by his interest in exploring the possibilities of particular media and in going beyond their existing limits. But the most important factor was the creative gesture: making a picture on celluloid film using tempera paint, and treating that composition as a negative that was then used to make prints using the contact method. This practice did more, though, than merely satisfy the Łódź artist's need to experiment. The velvety changes in value and the masterful working of subtle lines confirmed Hiller's exceptional technical skills. Thus, the artist rejected chance, displaying rather a desire to meet the challenges imposed by the topos of the professional artist¹⁴.

Confrontation with the world of sound

Many of Karol Hiller's compositions presented in the exhibition (e.g. heliographs from c. 1936-1937, XXIV, XXXVII and XLII) are works that make poetic use of geometric forms. Marian Minich has explained the use of abstract language thus:

"He grew up [Hiller - WK-B] among the din of the weaving workshops, among the rhythm of those clattering machines and the throb of the motors, among the jaded faces of the workers. The machine, and various forms of handicrafts, became important themes in his work. The artist breaks them down into individual, simple elements, subjects them to the laws of stereometry and planimetry, monumentalises individual members..."¹⁵.

Karol Hiller, though, does not continue constructivist methods directly; what we have here is an original transformation of a very weighty and popular tendency. The artist works against the suppositions of the viewer, who may expect abstract works to consist of harmonious arrangements and a certain systematisation of the interplay between figures. Hiller deftly evaded the traps of the convention and the danger of falling into schematic methods. "The tranquility of straight lines predominates: verticals, horizontals and diagonals, enlivened here and there by

¹³ A. Prodeus, *The Themersons. Biographical Sketches*, Warsaw 2009, p. 59. Apart from references in the literature, evidence is provided by surviving scenarios, schematic drawings, notes and photographs constituting studies for particular frames; see archival materials in the collection of the National Library in Warsaw (e.g. photograph album, inv. No. Rps akc. 19512).

¹⁴ On this issue from the perspective of painting, see e.g. A Chmielewska, *The Professional artist as a Model Graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw in the Interwar Period*, in: *Polish Artistic Education: History - Theory - Practice*, ed. M. Poprzęcka, Warsaw 2005, p. 213-222.

¹⁵ M. Minich, [introduction], in: *Group Exhibition of Paintings of Karol Hiller*, Warsaw 1938, p. 6.

circles, spirals or half-circles,”¹⁶ wrote Zofia Baranowicz. Hiller disrupts his vision with surprising spirals, quivering forms, and arranges fragments in non-obvious ways. Further, he connects the poetry of abstraction with narration, or even an apologetic-pathetic story that, in a very refined way, avoids any glaring literality. In his works, he goes beyond the narrow frame of a definite acclamation of progress or a commentary on the subject of industrial reality. The modern city provokes, rather, a need to escape to the world of contemplation.

Jean Baudrillard has said that the primary quality of photography - given its reproductive nature - is its unrealistic reduction of movement to stasis¹⁷. Balancing on the border between media, Hiller’s activity undermines that hypothesis. While the distinguished philosopher of culture identified the medium of photography with “remaining in silence”¹⁸, Hiller - taking advantage of the possibility for reproduction afforded by the technique - created compositions saturated with sound. Not only his method of working, but the works themselves demonstrate that Hiller created images that were “almost audible”¹⁹. His rhythmicisation of sequences, subtle differentiations in tone and leading motifs reminiscent of Cubist instruments or Futuristic noise intonators lead his viewers into the world of musical improvisation²⁰.

A catastrophic vision

During a lecture at Masaryk University in Brno in 1924, the Czech surrealist Jindřich Štyrský declared that, in the abstract web of a painting, “lyrical visions are spun”²¹. As a consequence, a painting is no longer a window on the world, but is transformed into a “magical surface” infused with drama. Like Hiller, Štyrský operated skilfully in many media, and boldly acted where those media overlapped, exploring new means of artistic expression. While the two artists took were interested in very different forms, the approach to art described above seems very close to that of the Polish artist. Hiller, using metaphor, provokes a breakdown of worn-out ways of seeing.

¹⁶ Z. Baranowicz, *The Polish Artistic Avant-garde 1918–1939*, Warsaw 1979, p. 175.

¹⁷ J. Baudrillard, *Photography, or a Record of Light*, trans. B. Jabłońska, in: *Photosociety. An anthology of texts from visual sociology*, ed. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, p. 380.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ J. Zagrodzki, *New Vision – the Art of Karol Hiller*, in: *The Art of the 1930s. Materials from a Session of the Association of Art Historians*, Niedzica, April 1988, ed. A. Gogut, Warsaw 1991, p. 107.

²⁰ Emmanuelle de l'Ecotais wrote in a similar tone of international searchings for abstract formulas based on photography, referring in that context to the still potent thought of Wassily Kandinsky, cf. E. de l'Ecotais, *1910-1940. In search of a new reality*, in: *Shape of Light. 100 years of photography and abstract art*, ed. S. Baker, E. de l'Ecotais, London 2018, p. 19.

²¹ J. Štyrský, *From a lecture at Masaryk University in Brno*, in: *Deaf Draft. An anthology of Central European avant-garde manifestos*, ed. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014, p. 49.

The viewer, after making a failed attempt to identify the object presented in a given composition, is forced out of perceptual routine and must yield to the suggestive atmosphere of the work²².

Karol Hiller successfully imposes a persuasive, though not unequivocal, net of words on what he sees as the silence of abstraction. In his works, the blackness of the substance is not purely decorative, but threatening and ominous. Hiller draws maps of pessimistic landscapes, terrain not easily to classify. In some of his compositions, the clear tendency to anthropomorphise forms (XLI, XLIV, XLV) means that some people recognise in them quivering figures reminiscent, for example, of the mutilated figures in the photographs of Dora Maar²³. In such works, we may also find reminiscences of the social inequalities the artist observed in Łódź. In this context, it is also worth recalling the words of Dorota Monkiewicz emphasising Hiller's earlier, but also stormy, life experience:

“During his stay in Kiev, Hiller must have witnessed the proclamation of the creation of the Ukrainian People's Republic (in November 1917), the conquest of Kiev by the Bolsheviks (in February 1918), the German occupation of the city and the restoration of the UPR (in March 1918), the governments of Hetman Pawlo Skoropadskyi (April-November 1918), the Directorate of Symon Petliura (December 1918-February 1919), the conquest of Kiev by the Bolsheviks (February 1919) and then by the Whites under Denikin (August 1919)... and the renewed takeover of power by the Bolsheviks... The disastrous living conditions within Soviet Russia as a result of the “wartime” economic policy conducted from 1917-1921 and the supervision of the new authorities over society that strengthened the will to return”²⁴.

From this perspective, the disturbing tone of Karol Hiller's heliographs ceases to surprise, and it becomes important to acknowledge this artist as one of the leading representatives of the tradition of Polish catastrophism²⁵. Hiller constantly balances between a narration on the current economic and social situation and a poetic expression of the human condition.

²² A similar process took place later with Zbigniew Dłubak, e.g. in his series of photographs that constituted a visual response to the poem *The Magellan Heart (El corazón magallánico)* by Pablo Neruda (1904-1973); cf. Z. Dłubak, *I awake suddenly in the night thinking of the far South*, 1948, black-and-white silver bromide print, National Museum in Warsaw, inv. No. Rys.W.7885.

²³ See e.g. Dora Maar, *29 rue d'Astorg*, c. 1936, silver gelatine print, coloured, Centre Georges Pompidou, Paryż, inv. No. AM 1990-218.

²⁴ D. Monkiewicz, *Anarchists, Communists, Patriots Relations between avant-garde artists and the state during the Second Republic and the Polish People's Republic*, in: *The Avant-garde and the State*, ed. D. Monkiewicz, Łódź 2018, p. 29-30.

²⁵ E. Grabska, *From problems of periodisation of the period known as the twenty years*, in: *Art of the Twenty-year Interwar Period. Materials from a Session of the Association of Art Historians (Warsaw, October 1980)*, Warsaw 1982, p. 37-38.

Post-war epilogue

We legitimise Hiller's uniqueness in the academic discourse of the time by placing him alongside such "icons of modernity" as Man Ray and László Moholy-Nagy. Yet, whereas Man Ray was proud of having utilised the unpredictable power of chance, Hiller sought to rule over it. Moholy-Nagy, in turn, had an optimistic belief in the power of the artist-demiurge, who not only rules over his laboratory but boldly transforms the reality surrounding him. We only fully discover Hiller as a sensitive observer disappointed by the processes of modernisation and the decline of the utopian plans of the interwar period when we see in his works a kind of foreshadowing of radical projects that would become manifest only after the World War II. Breaking through the wartime caesura imposed by history makes it possible to perceive a network of connections - a certain community of the imagination - between artists whose creative paths, roots and lives were obviously very different. Departing from biography that focuses on its subject to an acknowledgment of similar motives among diametrically opposed artists in turn provides a different view of history. Instead of a continuous line dotted with points, we are faced with (in accordance with the highly apt and still pertinent diagnosis by Aby Warburg) a constellation of interpenetrating artistic phenomena. Following the wanderings of pictorial formulas - and their modifications and reconfigurations - allows us to draw back the curtain on the collective cultural memory²⁶.

Certain connections between the interwar aesthetic and Polish art after 1945 have already been cautiously put forward in the literature on the subject. Adam Mazur has emphasised that the "new, photographic [sic!] dimension of beauty"²⁷ of the heliographs artist Karol Hiller became an inspiration for "neo-avant-gardists" such as Andrzej Pawłowski and Józef Robakowski. What connects the two generations is, primarily, their desire to test the limits of a medium. Ewa Hornowska, in turn, based her reflections concerning the achievements of Bronisław Schlabs on comparisons with Hiller²⁸. In Hornowska's view, there is a convergence of the activities of the two artists that is grounded in the technical aspects of their work. She points out that - as in the case of Hiller - Schlabs' working method concerns the border between photography and graphics²⁹. While Hiller used tempera and a brush, Schlabs, in a radical way, scratched the emulsion, smeared it with various substances, or rubbed it off with his hands. Despite these differences, both Hiller and Schlabs were able to obtain dynamic, expressive forms. Regardless

²⁶ R. Kasperowicz, *The Picture in the Conception of Aby Warburg*, "Contexts. Polish Folk Art" 2011, book 2/3, p. 37.

²⁷ A. Mazur, *History of Photography in Poland 1839–2009*, Warsaw 2009, p. 382.

²⁸ E. Hornowska, *Three Freedoms. Plastic gesture in Photography and Photographic Gesture*, in: *Photopictures. Plastic Gesture in Photography. From the collection of Dariusz and Krzysztof Bierkowski*, Łódź 2006, p. 13-15.

²⁹ See *The Element of Abstraction*, in: *Bronisław Schlabs. Pictures and photograms 1956–1961*, prepared by W. Nowaczyk, Sopot 2005, p. 7.

of the ontological status of Schlabs' working method³⁰, the chemical and mechanical disturbance of the surface of a photographic film enabled him to construct a visual language that invoked in viewers a feeling of impending disaster³¹.

A new way of reading Hiller's work may lead to his works being put together with those of photographers from beyond the Polish cultural context. It is worth here mentioning such Hungarian artists as György Lőrinczy (1935–1981) and László Haris (born 1943)³². They suggestively treat the new dimension of brutality, bearing witness to the memory of experiences so painful that any image that attempts to capture them is doomed to failure. In Hiller's work, as in the work of the other artists mentioned above (representing now another generation), there is an "opalescence of the poetry of the «broken voice»"³³, as Primo Levi might have put it. Those artists set foot in the territory of the unimaginable.

³⁰ The artist himself considered himself a photographer, exhibited his works in photographic circles, and was a member of the Polish Photographic Society (from 1952) and the Union of Polish Art Photographers (from 1962).

³¹ Further, see W. Kobylińska-Bunsch, *The Camera in Confrontation with the Destructive Element - on the Catastrophic Aspect of Water Motifs in Polish Photography*, in: *Death in the Water*, ed. B. Pawłowska Jądrzyk, Warsaw 2018, p. 327-354.

³² Sándor Szilágyi, *Neo-avant-garde trends in Hungarian art photography 1965–1984*, Budapest 2017, p. 20–27. For making it possible to conduct research in the collection of the Magyar Fotográfiai Múzeum in September 2018, my heartfelt thanks go to the Director of the museum, Dr Péter Baki.

³³ In this lyrical way, Paweł Wolski described the poetry of Primo Levi (1919-1987); see P. Wolski, *Poetry, that Strange Illness*, in: P. Levi, *Survivors*, trans. J. Mikołajewski, Kraków 2014, p. 100-102.

Heliografiki 1932 - 1939

Kompozycja heliograficzna (VIII), Rodzi się epoka

Heliographic composition (VIII), An Epoch is Born

ok. 1935–1937, heliografia, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 39 x 29.2 cm, na passe-partout napis długopisem: Hiller / heliografia / Rodzi się epoka
- Analogiczna kompozycja w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/107, dar Jadwigi Hiller, sygn.: K. Hiller)
- Negatyw kompozycji w postaci dwóch klisz celuloidowych (niesygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/90/1-2, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Warszawa–Łódź 1938 (poz. 46?); Łódź 1967 (poz. 65); Łódź 1991 (poz. 25)
- Reprodukcje: Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.26); Kisiel 2014 (il. 264; analogiczna kompozycja)

Kompozycję tę najczęściej interpretuje się jako przedstawienie biblijnego Samsona ujarzmiającego szatana, który przyjął postać lwa. Charakter sceny bynajmniej jednak nie pokrywa się z wcześniejszą tradycją i sposobami przedstawiania tego motywu, w których to zazwyczaj Samson w gwałtownym, dynamicznym geście rozdziewa paszczę zwierzęcia bądź dominuje nad pokonanym, umierającym lwem. Dwa koła, z których promieniście rozchodzą się jasne linie zdają się sygnalizować, że w tej kompozycji lwa należy rozumieć raczej jako zwierzę solarne, symbol przenikającego wszystko światła. Stanowiłby tu więc figurę męstwa i potęgi. Interpretacja ta wydaje się o tyle przekonująca, że w analizowanej kompozycji nagi heros wręcz obejmuje lwa a wysunięta męska dłoń nie tyle go atakuje, co zdaje się przejmować jego siłę. Co więcej, kontury wyznaczające granice zwierzęcego ciała są zatarte, stapiają się z męską sylwetką. Lew i człowiek stanowią jedność, symbolizując drzemającą jeszcze, ale powoli naradzającą się siłę i męstwo, co doskonale koresponduje z przyjmowanym w literaturze tytułem pracy. Sygnalizowany przez badaczy kontekst polityczny tej realizacji pozostaje dalej istotnym wątkiem – wobec niepokojów społecznych, trudnych warunków materialnych czy dojścia Hitlera do władzy, konieczne jest uformowanie nowego człowieka, silnej jednostki zdolnej do przeciwstawienia się tym wyzwaniom.

c. 1935-1937, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 39 x 29.2 cm, pen inscription on passe-partout: Hiller / heliograph / An Epoch is Born
- There is a similar composition in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/107, gift of Jadwiga Hiller, signed: K. Hiller)
- Negative of the composition in the form of two celluloid films (unsigned), MAL (MS/SN/GR/90/1-2, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Warsaw–Łódź 1938 (item 46?); Łódź 1967 (item 65); Łódź 1991 (item 25);
- Reproductions: Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.26); Kisiel 2014 (ill. 264; similar composition)

This composition is most often interpreted as representing the Biblical Samson subjugating Satan, who has taken on the form of a lion. The character of the scene, though, does not coincide with earlier tradition and ways of handling this subject; usually, Samson tears open the jaws of the lion in a violent gesture, or looms over the already defeated, dying animal. Two circles from which bright lines radiate seem to indicate that, in this composition, the lion should be understood as a solar animal, a symbol of all-penetrating light. It would then constitute a figure of courage and power. Such an interpretation is convincing in that, in this composition, the naked hero embraces the lion, and his masculine hand is extended not in attack, but as if to absorb the lion's strength. Moreover, the contours delineating the animal's body are broken, melding into the figure of the man. The lion and the man constitute a unity that symbolises the yet slumbering but slowly awakening strength and courage, which corresponds exactly with the title of the work accepted in the literature. The political context of this work as pointed out by researchers is another important thread - faced with social unrest, difficult material conditions or Hitler's rise to power, it is necessary to create a new man, a mighty individual capable of meeting those challenges.



Kompozycja heliograficzna (XXXIX), Romantycy

Heliographic composition (XXXIX)

ok. 1932–1934, przed 1935, heliografika, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 23.5 x 18 cm
- Dwie analogiczne kompozycje znajdują się w zbiorach państwowych: MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/151) i MWN (nr inw. Gr.W.4652)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MSŁ (nr inw. MS/SN/Gr/66, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1934/1935 (poz. 103–112?); Warszawa–Łódź 1938 (poz. 46); Łódź 1967 (poz. 97); Lyon 1992 (s. 273); Bruksela 2001/2002 (poz. 18)
- Reprodukcje: Zagrodzki 1991 (s. 128); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.9); Kisiel 2014 (il. 269)

Tło kompozycji świadczące o manualnej wirtuozerii, jak i bogatej wyobraźni wizualnej Karola Hillera, wypełniają nieregularne kreskowania i ciekawe, charakteryzujące się różnym poziomem ziarnistości faktury. Hillera nie sposób jednak wpisać wyłącznie w ciasne i skromne ramy, które wyznaczają pojęcie homo faber. Artysta ten swój warsztat wykorzystuje przecież jak demiurg: do wykreowania własnej, alternatywnej galaktyki, w której po zagiętych siłą grawitacji orbitach poruszają się niezliczone ciała niebieskie. Hiller zabiera widza w podróż do unikatowego mikro-wszechświata, powstałego na skutek wybuchu materii: dynamicznego zderzenia drobin jasnych i ciemnych. W zbudowanej przez artystę enigmatycznej przestrzeni znajdują się wrota o niepokojącej, nieregularnej formie. Przekraczają ją dwie, unoszące się na chmurach kosmicznego pyłu sylwetki. Syntetycznie zarysowane figury ludzkie były w różny sposób interpretowane – dostrzegano tu np. postać spętanego więźnia i przewodnika w tradycyjnej rubaszce. Lapidarność form zdaje się uniemożliwiać tak szczegółową identyfikację, ale niewątpliwie mamy tu do czynienia z reinterpretacją motywu podróży w zaświaty, przepływania wód Styksu. Warto pamiętać, że w mitologii ta najistotniejsza rzeka Hadesu mogła nieść nie tylko śmierć, ale i życie. Metaforyczna niejednoznaczność stanowi zaś właśnie o wyjątkowej sile narracyjnej tej kompozycji. Za doskonały poetycki komentarz do Romantyków można uznać finalne strofy Podróży Zbigniewa Herberta, który pisał:

*Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa
powtórka świata elementarna podróż
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi*

c. 1932-1934, before 1935, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 23.5 x 18 cm
- Two similar compositions are located in the state collections: MAL (inv. No. MS/SN/GR/151) and NMW (inv. No. Gr.W.4652)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (inv. No. MS/SN/Gr/66, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1934/1935 (items 103–112?); Warsaw–Łódź 1938 (item 46); Łódź 1967 (item 97); Lyon 1992 (p. 273); Brussels 2001/2002 (item 18)
- Reproductions: Zagrodzki 1991 (p. 128); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.9); Kisiel 2014 (ill. 269)

The background of the composition attests to Karol Hiller's manual virtuosity and vivid visual imagination; it is filled with intriguing, irregular hatching, and the texture is characterised by various levels of graininess. Yet Hiller cannot be fitted solely within the narrow, modest frame to which we attach the label homo faber. For he uses his artistic powers like a demi-god: to create his own, alternative galaxy in which innumerable heavenly bodies travel upon orbits warped by the force of gravity. Hiller takes his viewer on a journey to a unique micro-universe that arose as a result of an explosion of matter: a dynamic collusion of bright and dark particles. In this enigmatic space created by the artist, there is a gate having a disturbing, irregular form. It is crossed by two silhouettes rising up into clouds of cosmic dust. These synthetically drawn human figures have been interpreted in various ways - here, e.g., as a prisoner in chains and a guide wearing a traditional rubashka. The simplicity of the forms would seem to rule out a precise identification, but certainly the image is a reinterpretation of the motif of the journey to the underworld, crossing the waters of the River Styx. It is worth recalling that the most important river in Hades could carry with itself not only death, but life. This metaphorical ambiguity constitutes the exceptional narrative force of the composition. A perfect poetic commentary on the Romantics is provided by the final lines of *Journeys* by Zbigniew Herbert:

*So if it's to be a journey, make it a long one
a repeat of the fundamental journey of the world
a conversation with the elements, a question without an answer*



Kompozycja heliograficzna (XL), Wisielec

Heliographic composition (XL), Hangman

ok. 1932–1934, przed 1935, heliografika, papier fotograficzny

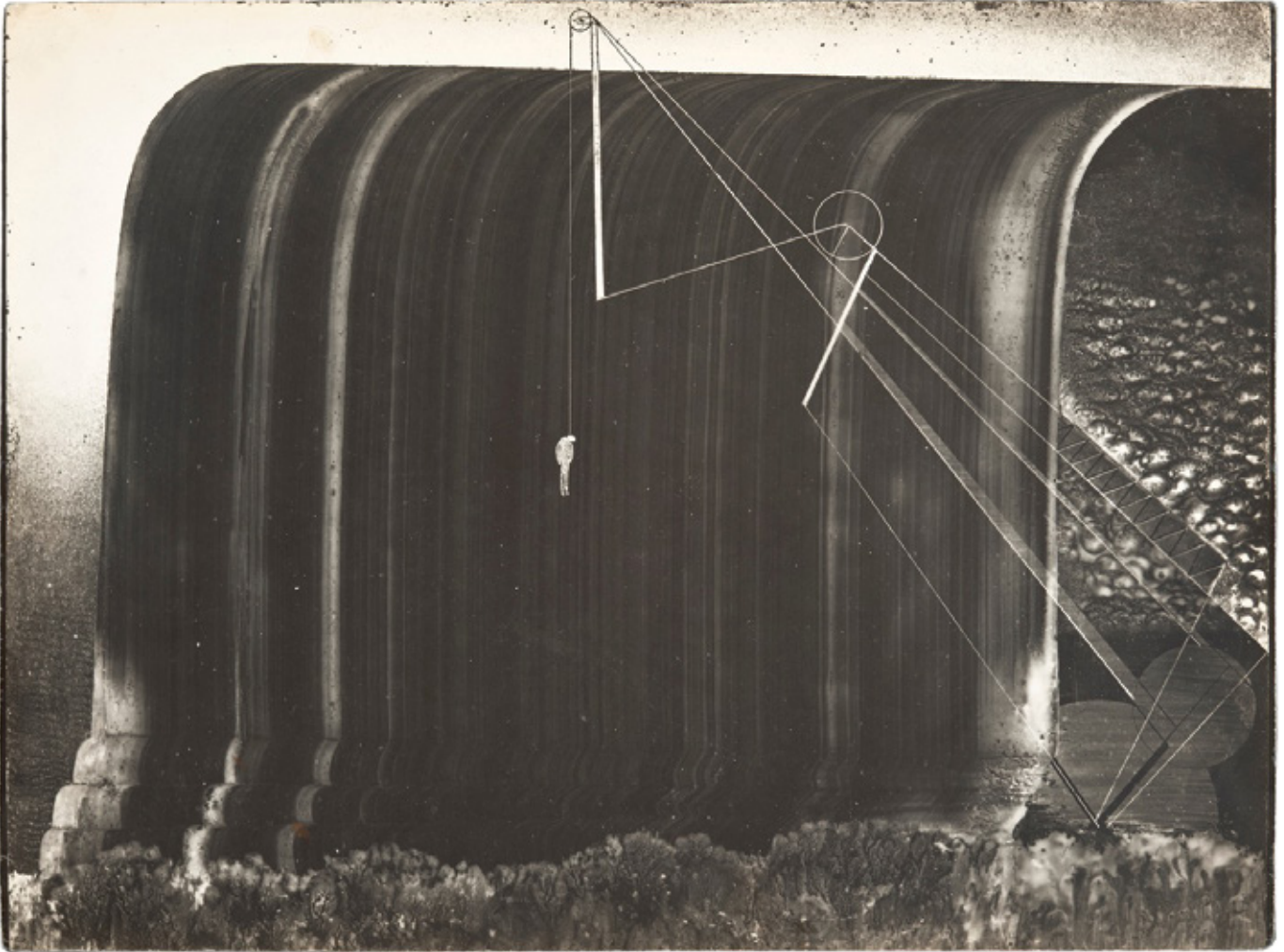
- wł. Galeria Berinson, Berlin, niesygn., 29 x 39 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje, jedna w MŚL (nr inw. NS/SN/GR/306) i MNWr (nr inw. XII/4085)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/83, zakup od Anny Pawlak w 1968)
- Wystawy: Łódź 1991 (poz. 4); Poznań 1999/1
- Reprodukcje: Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.24); Sobota 2007 (s. 162); Jurecki 2009 (s. 78)

Przeważającą część pola obrazowego zajmuje formacja przypominająca wzgórze o ostrym, gwałtownym spadku. Ze skał zdaje się spływać woda, piętząca się gwałtownie u ich stóp. Na tle ciemnego wodospadu Karol Hiller mistrzowsko wytycza subtelne, białe linie. Te cienkie, srebrne nici mogłyby przypominać struny harfy lub elementy ażurowej konstrukcji architektonicznej. Misternie wytyczone linie i koła bynajmniej jednak nie tworzą apologetycznej wizji nowoczesności. Spektakl wodnego żywiołu stanowi scenerię, w której rozgrywa się dramat jednostki uwięzionej w kleszczach maszyny zagłady. Formy geometryczne w połączeniu z dynamiczną kreską tworzą piękne i przerażające zarazem – instrumentarium śmierci.

c. 1935-1937, heliograph, photographic paper

- Galerie Berinson, Berlin, unsigned, 29 x 39 cm
- Three similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. NS/SN/GR/306) i MNWr (inventory no. XII/4085)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (MS/SN/GR/83, purchased from Anna Pawlak in 1968)
- Exhibitions: Łódź 1991 (item 4); Poznań 1999/1
- Reproductions: Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.24); Sobota 2007 (p. 162); Jurecki 2009 (p. 78)

The majority of the picture space is taken up by a formation resembling a hill with a sudden, steep slope. Water seems to flow from the rocks and gather at the foot of the hill. Against this dark cascade, Karol Hiller masterfully indicates subtle white lines. These thin, silvery threads suggest the strings of a harp or elements of an openwork architectural structure. Yet these mysterious lines and circles do not form an apologetic vision of modernity. The spectacle of the element of water constitutes a setting in which is played out the drama of the individual caught in the pincers of a machine of destruction. The geometric forms, combined with the dynamic line, form the instruments of death - at once both beautiful and horrific.



Galerie Berinson, Berlin

Kompozycja heliograficzna (XVIII)

Heliographic composition (XVIII)

1938, heliografika, papier fotograficzny

- wł. Galerii Piekary, sygn.: K. H. / 38, 40 x 30 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje, jedna w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/115)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/95, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 76); Paryż 1969 (poz. 17); Rzym–Wenecja 1979 (poz. 138); Londyn 1982 (s. 111); Paryż 1983 (poz. 833); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 72); Łódź 1991 (poz. 30); Poznań 1995 (poz. 55); Warszawa 2010 (poz. 74); Poznań 2017 (poz. 16)
- Reprodukcje: Rubczyńska 1967 (s. nlb. [132]); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.31); Nowaczyk 2017 (s. 211)

W realizację opartą na kształtach geometrycznych i precyzyjnie wykreślanych bryłach wdzierają się formy organiczne a także falista, esowato wygięta linia. Realizacja stanowi przykład ścierania się różnych idiomów i konwencji: Lyubov Popova spotyka się tu z Hansem Arpem. Karol Hiller nadaje tej swoistej konfrontacji gigantownowającość, bowiem kompozycja naznaczona jest również piętnem katastrofizmu czy melancholii. Rozpoznajemy tu więc elementy strategii realizowanej przez Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) w latach 30. Zachowane pozytywy zostały odbite z rewersu kliszy i różnią się tonalnością.

1938, heliograph, photographic paper

- Galeria Piekary, signed: K.H. /38, 40 x 30 cm
- Three similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/115)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/95, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 76); Paris 1969 (item 17); Rome-Venice 1979 (item 138); London 1982 (p. 111); Paris 1983 (item 833); Cambridge–London–Oxford 1984 (item 72); Łódź 1991 (item 30); Poznań 1995 (item 55); Warsaw 2010 (item 74); Poznań 2017 (item 16)
- Reproductions: Rubczyńska 1967 (p. unpub. [132]); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.31); Nowaczyk 2017 (p. 211)

In this work, the predominant geometric forms and precisely plotted solids and are interrupted by organic forms, as well as wavy lines and S-curves. The work is an example of a blurring an abrasion of various idioms and conventions: Lyubov Popova meets Hans Arp. Karol Hiller imbues this confrontation of giants with a new quality, for the composition is marked by catastrophism and melancholy. We thus recognise here elements of the strategy employed by Marek Włodarski (Henryk Streng) in the 1930s. The existing positives were printed from the back of the film and differ in tonality.



Kompozycja heliograficzna (XXVII)

Heliographic composition (XXVII)

1938, heliografia, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 40 x 30 cm
- Istnieje analogiczna kompozycja w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/124)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/91, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 85); Bruksela 2001/2002 (poz. 26)
- Reprodukcje: Rubczyńska 1967 (s. nlb [133]); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III 37)

Łuk niezwykle często stanowił istotny element kompozycyjny różnych realizacji Karola Hillera. Artysta chętnie sięgał po krzywizny i silnie zagięte linie, wyznaczając im rolę wizualnych dominant swych prac. Niekiedy mogły przypominać nawet zaczerpnięty ze świata przyrody roślinny detal. Zakręcająca, skłębiona kreska nabiera jednak w niniejszej pracy zupełnie nowego znaczenia. Doskonały w swej prostocie zabieg formalny (jakim jest multiplikacja drobnych, zachodzących na siebie form spiralnych) artysta wykorzystuje by przedstawić zagładę i zamknięcie pewnego rozdziału w historii świata. Kompozycja pozbawiona jest wszelkich elementów estetyki konstruktywizmu, tak niegdyś u niego częstej. W ciemnym krajobrazie nie występuje żadna ludzka sylwetka, dokoła znajdują się tylko ciemne formy będące świadectwem rozkładu – zgliszcza cywilizacji. Swoiste horror vacui – tak przecież typowe w tradycji graficznych przedstawień scen apokalipsy – Hiller łączy z liryzmem, potrzebą metaforycznego opisywania zdarzeń. Posługuje się więc językiem charakterystycznym dla takich twórców jak Odilon Redon czy Charles Howard. Nadejście państwa umarłych Hiller zwiastuje poprzez ukazanie potężnego wybuchu, podczas którego z otchłani stopniowo wyłania się potężne monstrum. Inni dostrzegą tu zaś dokonujący totalnej destrukcji wir powietrzny. Pejzaż po zagładzie stanowi swoistą plastyczną zapowiedź sytuacji, którą później miał opisać w wierszu Wczorajszemu Tadeusz Gajcy: *[...] nakryły ich obłoki podobne kulistym mleczom i wiatr, któremuś wierzył – składał pocałunki umarłym.*

1938, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 40 x 30 cm
- There is a similar composition in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/124)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/91, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 85); Brussels 2001/2002 (item 26)
- Reproductions: Rubczyńska 1967 (p. unpubl. [133]); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.37)

The bow appears extremely frequently as an important compositional element in works by Karol Hiller. The artist was fond of crooked and strongly curved lines, designating them a dominant visual role in his works. They could sometimes even resemble floral details found in nature. In this work, however, the twisting, curving line takes on an entirely new meaning. The artist makes use of a formal process that is perfect in its simplicity (the multiplication of small, overlapping spiral forms) in order to portray the destruction and conclusion of a certain chapter in the history of the world. The composition of devoid of all those Constructivist aesthetic elements that once appeared in Hiller's works. In this dark landscape, there is no human figure, only shadowy forms that testify to the decay - the ruins of civilization. Hiller combines his own horror vacui - so typical in the tradition of graphic representations of apocalyptic scenes - with a lyricism, and the need to describe events metaphorically. He therefore uses a language similar to that of such artists as Odilon Redon and Charles Howard. Hiller heralds the onset of the State of the Dead by showing an enormous explosion, during which a mighty monster gradually emerges from the abyss. Other viewers see that the total destruction is being carried out by a whirlwind. This devastated landscape stands as a graphic prognostication of a situation that Tadeusz Gajcy would later describe in his poem To Yesterday's: *... they covered by clouds like the spheres of dandelions and the wind, which had believed someone - gave kisses to the dead.*



Kompozycja heliograficzna (XLI)

Heliographic composition (XLI)

ok. 1933, przed IX 1934, heliografika, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 23.7 x 18 cm
- Istnieje pięć analogicznych kompozycji, jedna z nich znajduje się w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/1424)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/74, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1934/1935 (poz. 103–112?); Warszawa–Łódź 1938 (poz. 46?); Londyn 1982 (s. 94); Poznań 1999/1; Nantes 2000 (s. 250); Bruksela 2001/2002 (poz. 16); Sopot 2008 (kat. 4); Warszawa 2010 (poz. 79)
- Reprodukcje: Hiller 1934 (s. 23); Samotyhowa 1938 (s. 9); Nakov 1982 (s. 94); Karnicka 2000 (s. 116); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.11)

Kompozycję tę należy uznać za jedną z najbardziej drastycznych (pod względem narracyjnym) wizji Karola Hillera. W tym wypadku bowiem brak figuracji bynajmniej nie jest tożsamy z ucieczką w bezpieczny, harmonijny świat geometrii. Odrzucona zostaje witalna doskonałość proporcji, symetrii i równowagi. Abstrakcyjne, niejednoznaczne formy przypominają nie tyle – jak chcieliby niektórzy krytycy – narodziny czy początek świata, ale raczej destrukcję materii i rozkład ciała. Dymy, wiry i pętle – zbudowane dzięki sile malarskiego gestu – nasycone są niepokojem. Organiczne skłębienia przypominają pęcherze bądź wykwyty wewnętrznej choroby. Hiller mistrzowsko przełamuje dotychczasowe ograniczenia abstrakcji skazujące, w jego przekonaniu, ten rodzaj sztuki na alienację i oderwanie od rzeczywistych problemów, z którymi musi konfrontować się jednostka. Artysta z powodzeniem obezwładnia abstrakcję – za sprawą jej linii melodycznej wybrzmiewa u Hillera przejmująca, żałobna fuga o egzystencjalnej katastrofie.

c. 1933, before September 1934, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 23.7 x 18 cm
- Five similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1424)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (inv. No. MS/SN/GR/74, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1934/1935 (items 103–112?); Warsaw–Łódź 1938 (item 46?); London 1982 (p. 94); Poznań 1999/1; Nantes 2000 (s. 250); Brussels 2001/2002 (item 16); Sopot 2008 (cat. 4); Warsaw 2010 (item 79)
- Reproductions: Hiller 1934 (p. 23); Samotyhowa 1938 (p. 9); Nakov 1982 (p. 94); Karnicka 2000 (p. 116); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.11)

This composition is one of Karol Hiller's most drastic visions (narratively). For in this case the absence of figuration is not a flight into the safe, harmonious world of geometry. The vital perfection of proportions, symmetry and balance and rejected. The abstract, ambiguous forms suggest - as some critics have claimed- not the birth or beginning of the world, but the destruction of matter and the decomposition of the body. The smoke, swirls and loops - executed in painterly gestures - are filled with anxiety. The organic convolutions suggest bladders or eruptions of internal disease. Hiller masterfully breaks the existing limits of abstraction, showing that, in his conviction, this type of art is doomed to become alienated and divorced from the very real problems the individual must face. The artist successfully overpowers abstraction - there sounds in his melodic lines a moving, mournful fugue on existential disaster.



Kompozycja heliograficzna (XLIV)

Heliographic composition (XLIV)

1939, heliografika, papier fotograficzny

- wł. prywatna, sygn. p.d.: K.H. / 39, 38.5 x 29 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje, jedna w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/1426)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/70, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Londyn 1982 (s. 118); Bruksela 2001/2002 (poz. 33)
- Reprodukcje: Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.47)

Zmonumentalizowane, syntetyczne formy organiczne przypominające ludzkie sylwetki stanowią istotny łącznik pomiędzy tą kompozycją a ostatnimi pracami malarskimi Karola Hillera. Fantomowe postaci są pozbawione rysów twarzy, ich cielesność zacierą się w dobie nagromadzenia innych form i ostatecznie: ulega rozkładowi. Niejednoznaczna scena, w której destrukcji poddane są ludzkie sylwetki, przypomina niektóre literackie i elegijne prace Ludwika Lillego.

1939, heliograph, photographic paper

- private collection, signed l.r.: K.H. / 39, 38.5 x 29 cm
- Three similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1426)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/70, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: London 1982 (p. 118); Brussels 2001/2002 (item 33)
- Reproductions: Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.47)

Monumentalised, synthetic organic forms reminiscent of human silhouettes form an important link between this composition and Karol Hiller's final paintings. The phantom-like figures are devoid of facial features, and their corporality fades as other forms accumulate; ultimately, they decay. This ambiguous scene in which human figures are subject to destruction is reminiscent of certain literary and elegiac works of Ludwik Lille.



Kompozycja heliograficzna (XXV)

Heliographic composition (XXV)

1938, heliografia, papier fotograficzny

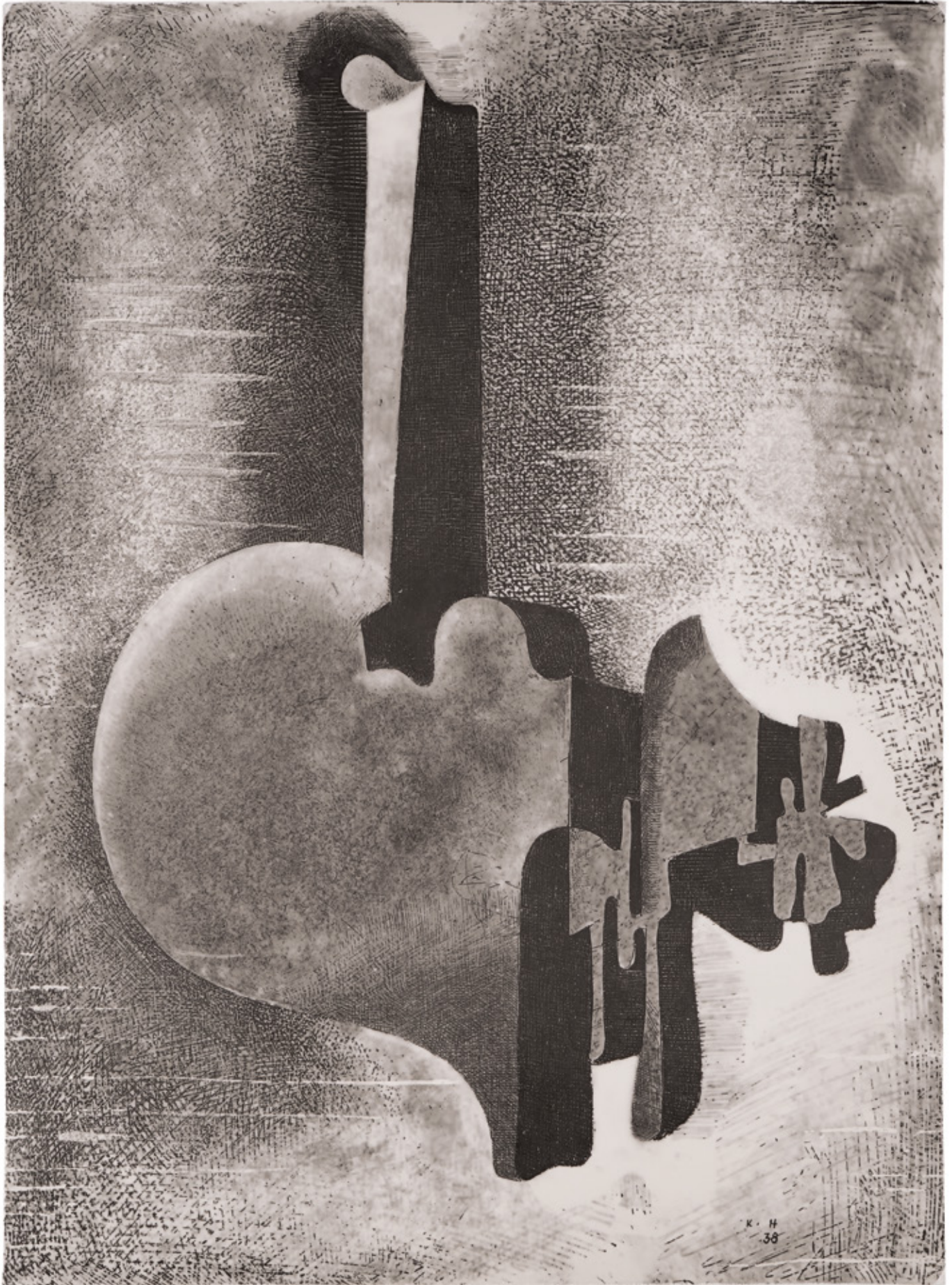
- wł. prywatna, sygn. p.d.: K. H. / 38, 40 x 29.5 cm
- Istnieją dwie analogiczne kompozycje, jedna z nich znajduje się w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/122)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/63, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 83); Londyn 1982 (s. 115); Paryż 1983 (poz. 835); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 73); Warszawa 1991 (s. 210); Poznań 2017 (poz. 210)
- Reprodukcje: Nakov 1982 (s. 115); Zagrodzki 1991 (s. 121); Zagrodzki 1995 (s. 74); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.33); Robakowski, Gałązka 2006 (s. nlb.); Skolimowska, Turowicz 2017 (s. 166, wersja z MNW); Nowaczyk 2017 (s. 210)

Główny element kompozycji zwykle interpretowany jest jako silnie przetworzony instrument (gitarra). Interpretacja ta lokowałaby więc niniejszą realizację w zbiorze prac świadczących o zainteresowaniu Karola Hillera problemem obrazowania różnych brzmień, wsłuchiwanie się w kształty – jednoczesnego smakowania tego, co wizualne i dźwiękowe. Rozszczepienie form, sięganie po miękkie, organiczne linie i charakterystyczne wycięcie, pozwalają tu jednak również dostrzec schematyczne przedstawienie serca. Odległą (ale ukazującą rozległy pejzaż wyobraźni artysty) analogię mogą stanowić choćby charakterystyczne, silnie zsyntetyzowane egipskie amulety. Praca Hillera wpisywałaby się zatem w obszar awangardy zafascynowanej cielesnością jako integralnym, niezbędnym elementem ludzkiej jednostki – kategorią silnie powiązaną z indywidualną tożsamością. Jako istotny punkt odniesienia warto przywołać Reliefy Charlesa Greena Shawa. Shaw również balansował w swych realizacjach między abstrakcją a biomorfizmem, otwierając szerokie pole odniesień ikonograficznych z różnych obszarów (nie tylko reprezentacja mechaniki ludzkiego ciała, ale i świat flory). Kompozycja Hillera ma charakter centralny, główny obiekt zajmuje środkową część pola obrazowego, ale jego otoczenie i tło je dopełniają dzięki ciekawemu opracowaniu. Bogata skala walorowa i zróżnicowane kreskowanie potęgują wizualne napięcie sceny. Podobne zabiegi stosował w pracach graficznych już w latach 20. Georg Mucbe (1895–1987), niemiecki artysta związany zarówno z grupą Der Sturm, jak i Bauhausem (prace m.in. w The Art Institute of Chicago, Detroit Institute of Arts Museum).

1938, heliograph, photographic paper

- private collection, signed l.r.: K. H. / 38, 40 x 29.5 cm
- Two similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/122)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/63, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 83); London 1982 (p. 115); Paris 1983 (item 835); Cambridge–London–Oxford 1984 (item 73); Warsaw 1991 (p. 210); Poznań 2017 (item 210)
- Reproductions: Nakov 1982 (p. 115); Zagrodzki 1991 (p. 121); Zagrodzki 1995 (p. 74); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.33); Robakowski, Gałązka 2006 (p. unsp.); Skolimowska, Turowicz 2017 (p. 166, NMW version); Nowaczyk 2017 (p. 210)

The main element of the composition is usually perceived as a strongly deformed musical instrument (guitar). That interpretation would place the work among those attesting to Hiller's interest in the problem of depicting various sounds, of hearing forms - taking simultaneous delight in the visual and the aural. Yet, by connecting the forms, by examining the supple, organic lines and characteristic excision, we can perceive a schematic representation of a heart. There is a distant analogy (which, however, shows the parallel landscape of artistic imagination) with the characteristic, strongly synthesised amulets of ancient Egypt. Hiller's work therefore fits within the avant-garde, fascinated by corporality as an integral, inevitable element of the human individual - a category closely related to one's identity. As an important point of reference, it is worth recalling the Reliefs of Charles Green Shaw. In his works, Shaw also struck a balance between abstraction and biomorphism, opening new vistas for iconographic references from various areas (not only representations of the mechanics of the human body, but also the floral world). Hiller's composition features a main object that occupies the centre of the picture, but its surroundings and the background are given a very interesting treatment. The rich scale of values and varied hatching amplify the visual tension of the scene. Hiller employs similar processes in his graphic work as early as the 1920s. Georg Mucbe (1895-1987), a German artist connected with both the Der Sturm group and the Bauhaus (whose works appear in the Art Institute of Chicago, the Detroit Institute of Arts Museum, etc.).



Kompozycja heliograficzna, ok. 1936–1937

Heliographic composition, c. 1936-1937

ok. 1936–1937, heliografika, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 33 x 24 cm
- Analogiczna kompozycja w MNW (nr inw. Gr.W.7147)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/71, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Londyn 1982 (s. 114); Warszawa 2010 (poz. 72)
- Reprodukcje: Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III. 27); Czuba 2010 (s. 66); Skolimowska, Turowicz 2017 (s. 165; wersja z MNW)

Realizacja stanowi przykład zainteresowań Karola Hillera surową i radykalną formułą abstrakcyjną. Poszukiwania te sytuują się więc na przeciwległym biegunie fascynacji organicznością. Kompozycja poświadcza wyjątkowe umiejętności artysty w zakresie uzyskiwania plastycznego napięcia i dynamiki kompozycji w oparciu o niezwykle minimalistyczną, purystyczną wręcz formę. Hiller koncentruje się tu na dynamicznym spektaklu krzyżujących się linii. W przeciwieństwie do wielu innych swych heliografik, w których często buduje kompozycje w oparciu o plamę czy przejścia walorowe, tu decyduje się na uwypuklenie potęgi czystej kreski. Krystaliczne formy przypominają poniekąd realizacje Jerzego Hulewicza czy Jacques'a Villona (brata Marcela Duchampa).

c. 1936-1937, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 33 x 24 cm
- There is a similar composition in the MAL (inv. No. Gr.W.7147)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (MS/SN/GR/71, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: London 1982 (p. 114); Warsaw 2010 (item 72)
- Reproductions: Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III. 27); Czuba 2010 (p. 66); Skolimowska, Turowicz 2017 (p. 165, NMW version)

This composition is an example of Karol Hiller's interest in raw, radical abstractionism. These searchings, then, are situated at the opposite pole from his fascination with organicity. The composition proves the artist's exceptional skill at obtaining a graphic tension and dynamism based on form that is unusually minimalist, even purist. Here, Hiller focuses on a dynamic spectacle of intersecting lines. In contrast to many other of his heliographs, in which the compositions are often based on patches or changes in value, here the emphasis is placed on the power of pure line. The crystalline forms are somehow reminiscent of the works of Jerzy Hulewicz or Jacques Villon (the brother of Marcel Duchamp).



Kompozycja heliograficzna (XXIX)

Heliographic composition (XXIX)

ok. 1936–1937, heliografika, papier fotograficzny

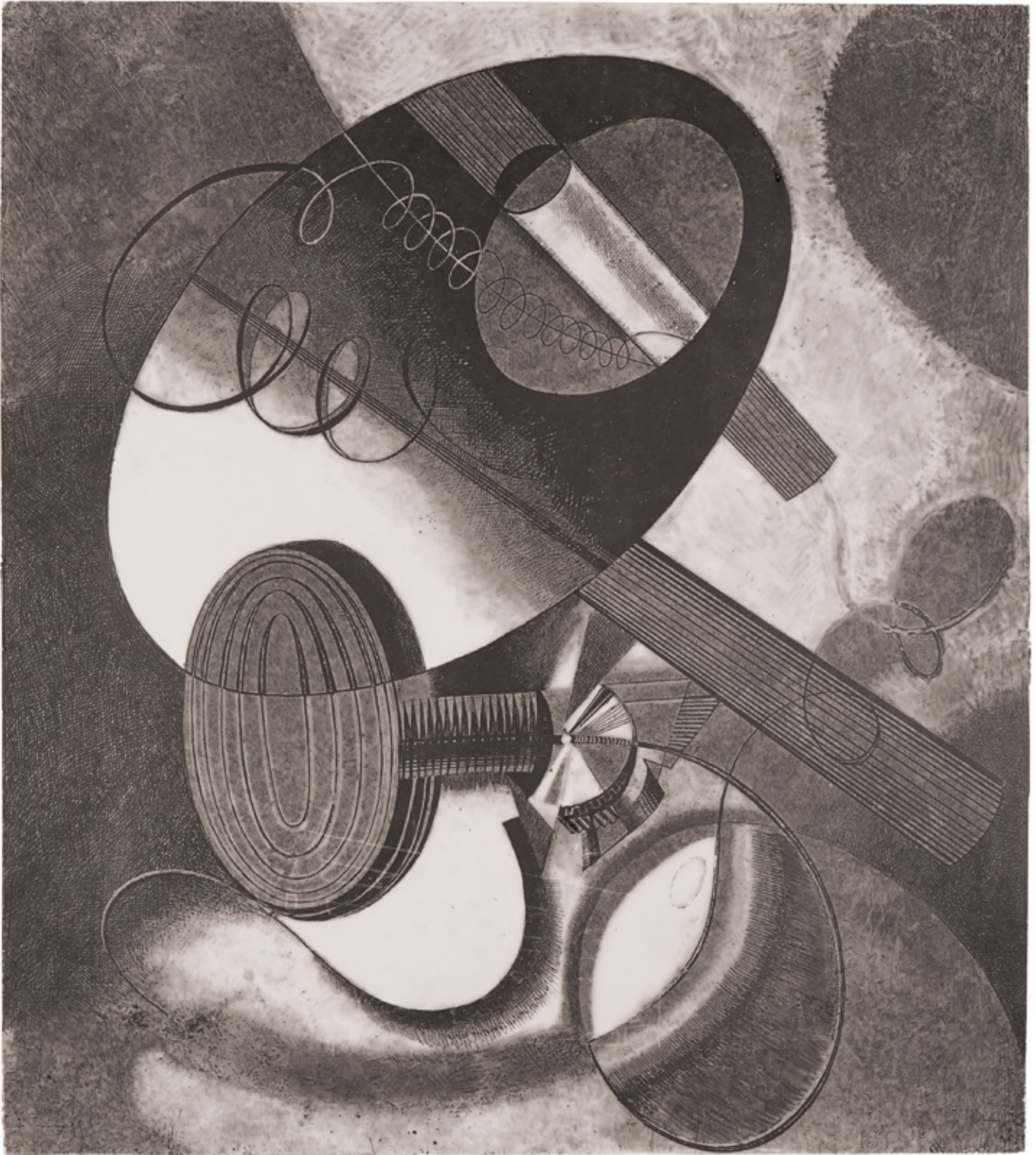
- wł. prywatna, niesygn., 31.5 x 28 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje, jedna z nich znajduje się w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/125)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/87, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 87); Paryż 1969 (poz. 21); Rzym–Wenecja 1979 (poz. 142); Belgrad–Zagrzeb 1979 (poz. 23); Łódź 1981 (poz. 73); Londyn 1982 (s. 113); Paryż 1983 (poz. 836); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 74); Łódź 1991 (poz. 35); Poznań 1999/2; Wiedeń 1993 (s. 279); Paryż 1997 (s. 545); Bruksela 2001/2002 (poz. 29); Warszawa 2010 (poz. 76)
- Reprodukcje: Rubczyńska 1967 (s. nlb [134]); Nakov 1982 (s. 113); Zagrodzki 1991 (s. 127); Zagrodzki 1995 (s. 74); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.28); Robakowski, Gałązka 2006 (s. nlb.); Mazur 2009 (s. 380); Czubak 2010 (s. 64)

Kompozycja stanowi przykład autorskiego połączenia idiomu surrealistycznego z motywami zaczerpniętymi ze zindustrializowanego świata przemysłu. Przejściami walorowymi i zróżnicowaniem wielkości nagromadzonych (czy wręcz: wirujących) w centrum form, artysta tworzy przestrzenną konstrukcję, na którą składają się zakręcone sprężyny, metaliczne rurki czy śruby. Koncentryczne kształty, niczym talerze perkusyjne ukazane w dynamicznym rozedrganiu, wydają się niemal wprawione w ruch. W realizacji tej poszczególne elementy zdają się nie tyle sąsiadować, ale zderzać ze sobą, tworząc nietypową mechaniczną symfonię. Wykreowane przez Karola Hillera elementy mogą w konsekwencji przypominać futurystyczne intonatory hałasu. Realizacja stanowi potwierdzenie tezy, że Hiller w mistrzowski sposób balansował na pograniczu nurtów, śmiało sięgając po elementy z różnych tradycji czy obiegów, tworząc nowe, unikatowe jakości wizualne.

c. 1936-1937, heliograph, photographic paper

- private collection, unsigned, 31.5 x 28 cm
- Three similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/125)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (MS/SN/GR/87, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 87); Paris 1969 (item 21); Rome-Venice 1979 (item 142); Belgrade-Zagreb 1979 (item 23); Łódź 1981 (item 73); London 1982 (p. 113); Paris 1983 (item 836); Cambridge-London-Oxford 1984 (item 74); Łódź 1991 (item 35); Poznań 1999/2; Vienna 1993 (p. 279); Paris 1997 (p. 545); Brussels 2001/2002 (item 29); Warsaw 2010 (item 76)
- Reproductions: Rubczyńska 1967 (p. unpub. [134]); Nakov 1982 (p. 113); Zagrodzki 1991 (p. 127); Zagrodzki 1995 (p. 74); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.28); Robakowski, Gałązka 2006 (p. unpub.); Mazur 2009 (p. 380); Czubak 2010 (p. 64)

In this composition, Hiller combines the idiom of surrealism with motifs drawn from the industrial world. Through changes in value and variations in the size of the forms gathered (or spinning) in the middle of the piece, the artist creates a spatial structure consisting of twisted springs, metal pipes and screws. The concentric forms, like a dynamically vibrating cymbal, seem to have been captured in motion. In this work, the individual elements seem to be not simply adjacent to each other, but colliding with each other in a strange, mechanical symphony. In this way, Hiller seems to suggest a futuristic noise intonation. The composition confirms the hypothesis that Hiller was a master at balancing between different trends, boldly taking elements from various traditions or schools to create new, unique visual qualities.



Kompozycja heliograficzna (XXIV)

Heliographic composition (XXIV)

1938, heliografika, papier fotograficzny

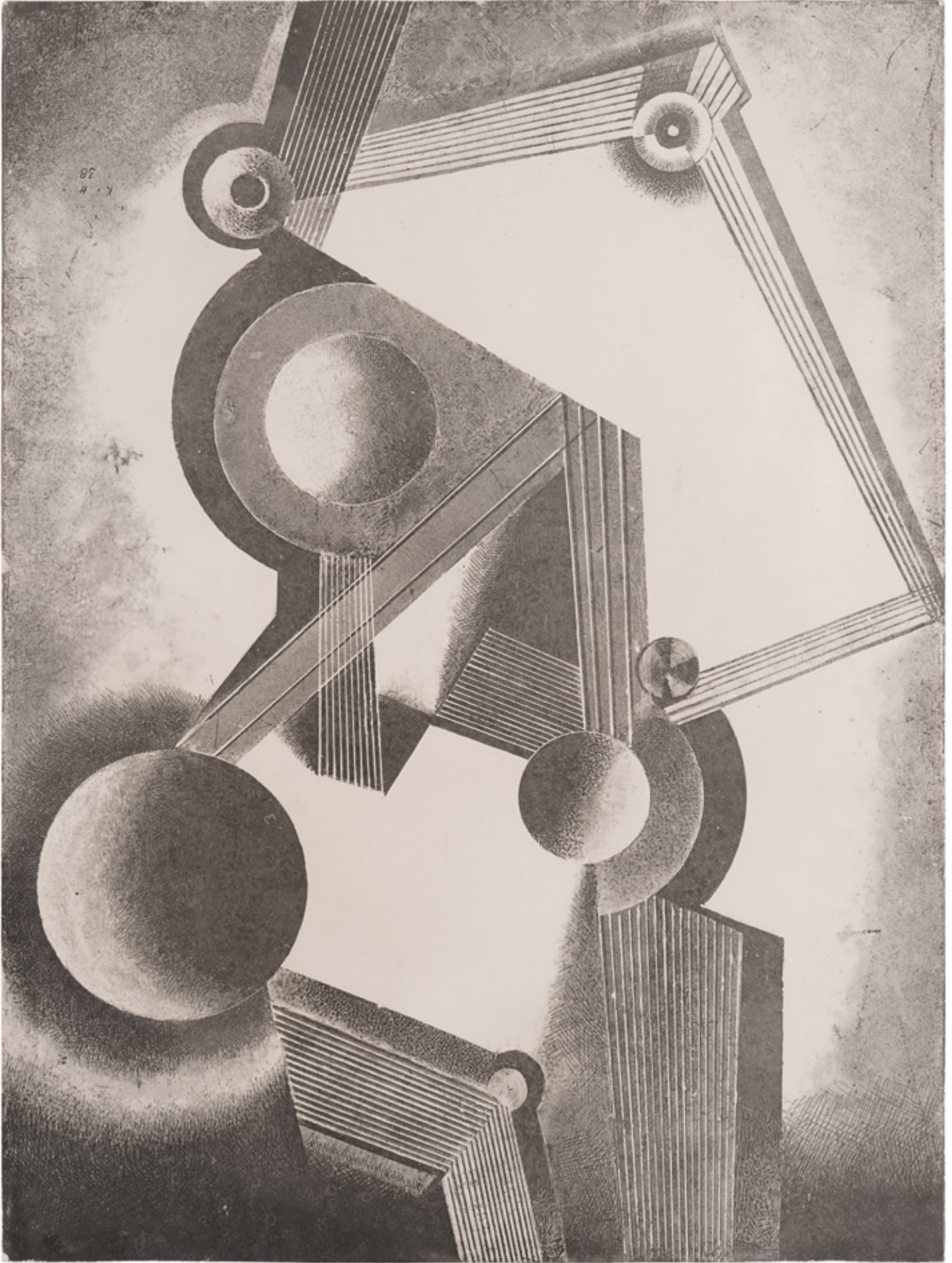
- wł. Galerii Piekary, sygn. p.d.: K. H. / 38, 40 x 30 cm
- Istnieje analogiczna kompozycja w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/121)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/89, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 82); Rzym–Wenecja 1979 (poz. 141); Londyn 1982 (s. 108); Łódź 1991 (poz. 32); Bruksela 2001/2002 (poz. 25); Warszawa 2010 (poz. 75)
- Reprodukcje: Rubczyńska 1967 (s. nlb [133]); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.35)

Karol Hiller sięga w tym wypadku po wachlarz abstrakcyjnych form (na który składają się: koła i ciągi równoległych linii) by stworzyć zmonumentalizowaną konstelację sprężyn, nitów i łącz. Kompozycja ta pod wieloma względami przywodzi na myśl linoryt Maszyny Stanisława Notariusza. Notariusz w swych pracach pokazywał zarówno industrialny pejzaż łódzki, jak i detale samych konstrukcji przemysłowych (prace w zbiorach MS Łódź). Niemniej, u Hillera zawiasy mogą stanowić zarówno elementy konstrukcyjne przyrządów pomiarowych, jak i przeguby ludzkiej, silnie zdeformowanej sylwetki. Z perspektywy innych, zdecydowanie niepokojących realizacji, nie sposób zatem uznać niniejszą kompozycję za apologetyczny hymn na cześć industrializacji. Tajemnicza kosmogonia maszyny ma raczej charakter złowróżbny, podobnie jak słynne kanoniczne dzieło Raoula Hausmanna *Mechaniczna głowa* (*Duch naszych czasów*). Praca Hillera bliska jest zatem, pod względem ideowym, twórczości silnie zanurzonej w społecznych i politycznych niepokojach pierwszej dekady XX wieku (Francis Picabia, Morton Schamberg). Zachowane pozytywy odbite zostały w różny sposób, stąd występują one w kilku wariantach.

1938, heliograph, photographic paper

- Galeria Piekary, signed l.r.: K. H. / 38, 40 x 30 cm
- There is a similar composition in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/121)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/89, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 82); Rome-Venice 1979 (item 141); London 1982 (p. 108); Łódź 1991 (item 32); Brussels 2001/2002 (item 25); Warsaw 2010 (item 75)
- Reproductions: Rubczyńska 1967 (p. unpub. [133]); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.35)

Here Karol Hiller uses a range of abstract forms (consisting of circles and stretches of parallel lines) to create a monumentalised constellation of springs, rivets and connectors. In many respects, this composition is reminiscent of Stanisław Notariusz's linocut *Machines*. In his work, Notariusz showed both the industrial landscape of Łódź and details of industrial structures themselves (works in the collection of the MAL). In Hiller as well, hinges can be both construction elements of measuring devices and joints in strongly deformed human figures. Seen against other, definitely disturbing works, this composition cannot be interpreted as an apologetic hymn to industrialisation. The mysterious cosmogony of the machine is rather inauspicious in nature, like the well-known canon by Raoul Hausmann, *The Mechanical Head* (*Spirit of Our Times*). Hiller's work is ideologically closer to that of artists from the first decades of the 20th century who were very much immersed in social and political unrest (Francis Picabia, Morton Schamberg). The surviving positives were printed in various ways, and thus appear in several variants.



Kompozycja heliograficzna (XLIII)

Heliographic composition (XLIII)

1939, heliografika, papier fotograficzny

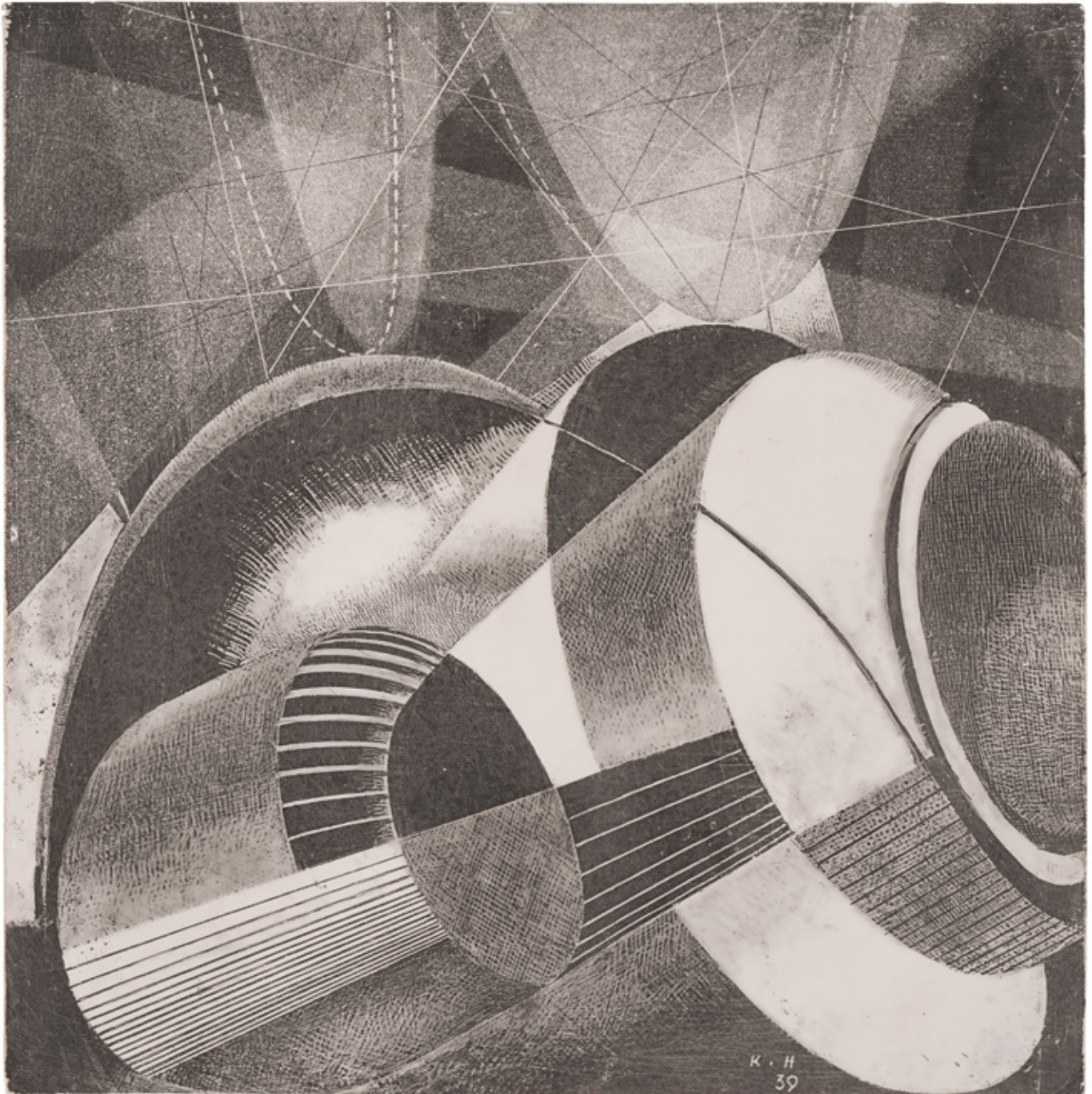
- wł. prywatna, sygn. p.d.: K.H. / 39, 21.5 x 21.5 cm
- Istnieją dwie analogiczne kompozycje: w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/1428), jedna w MNWr (nr inw. XIII/4084)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/59, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Londyn 1982 (s. 109); Paryż 1983 (poz. 840); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 77); Poznań 1995 (poz. 56); Bruksela 2001/2002 (poz. 32); Warszawa 2010 (poz. 80)
- Reprodukcje: Zagrodzki 1991 (s. 126); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.41); Czubak 2010 (s. 65)

Siła tej realizacji zasadza się na multiplikacji form i ich zrytmizowaniu. Pobrzmiwają tu echa nie tylko lekcji konstruktywistycznej (której etos zasadzał się na rozpisywaniu układów różnorodnych, zgeometryzowanych form), ale też zainteresowanie problemem wizualnego przedstawiania abstrakcyjnego świata dźwięków. Realizacja może więc stanowić swoiste pendant, dla kompozycji XXIX. Kształty wykreowane przez Karola Hillera wykazują pokrewieństwo ze światem rzeczywistym na różnych poziomach. Artysta proponuje motywy, które można wiązać nie tylko z fabrycznymi cylindrami, ale i instrumentami muzycznymi. Skrupulatne, dokładnie przemyślane kreskowanie buduje kształty przypominające blaszane bębny. Przenikają je z kolei delikatne, równo wytyczone linie sugerujące siłę muzyki.

1939, heliograph, photographic paper

- private collection, signed l.r.: K.H. / 39, 21.5 x 21.5 cm
- There are two similar compositions: one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1428) and one in the NMWr (inventory No. XIII/4084)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/59, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: London 1982 (p. 109); Paris 1983 (item 840); Cambridge–London–Oxford 1984 (item 77); Poznań 1995 (item 56); Brussels 2001/2002 (item 32); Warsaw 2010 (item 80)
- Reproductions: Zagrodzki 1991 (p. 126); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.41); Czubak 2010 (p. 65)

The power of this piece derives from a multiplication of forms and their rhythmic treatment. There are echoes not only of Constructivism (whose ethos involved developing arrangements of various geometricised forms) but also of Hiller's interest in the problem of presenting the abstract world of sound visually. The composition can thus be read as a kind of pendant for composition XXIX. The forms created by Karol Hiller display a kinship with the real world on a number of levels. The artist offers motifs that can suggest not only industrial chimneys, but also musical instruments. The meticulous hatching gives rise to shapes that resemble metal drums. These, in turn, are penetrated by delicate, even lines suggesting the power of music.



Kompozycja heliograficzna (XLII)

Heliographic composition (XLII)

ok. 1932–1934, nie później niż 1936,
heliografia, papier fotograficzny

- wł. prywatna, niesygn., 23.5 x 17.7 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje, jedna z nich znajduje się w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/1425)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (niesygn.) w zbiorach MŚL (nr inw. MS/SN/GR/75, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1934/1935 (poz. 103–112?); Warszawa–Łódź 1938 (poz. 46?); Paryż 1983 (poz. 839); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 76)
- Reprodukcje: Zagrodzki 1991 (s. 111); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.7)

Kompozycja ta stanowi doskonały przykład przekraczania przez Karola Hillera granic wytyczanych przez historię sztuki. Dziedzina ta jest przecież niezwykle przywiązana do budowania klarownych systemów typologicznych i klasyfikowania cech poszczególnych nurtów artystycznych. Jednak u Hillera kształty geometryczne sąsiadują a nawet przenikają się z formami opływowymi i organicznymi. Kąty proste towarzyszą kształtom eliptycznym oraz opływowym. Hiller gra z widzami w wizualny kalambur: sugeruje nam formy w pewnym stopniu rozpoznawalne – zbliżone do łez, roślinnej uginającej łodygi czy strun – by za chwilę je zanegować, podać w wątpliwość. Balansowanie na granicy figuracji odbywa się na zasadzie analogicznej jak w dziełach Juana Grisa, sytuowanych w obszarze kubizmu i operujących motywami muzycznymi. Tło, w odróżnieniu od wielu innych heliografik Hillera, pozostało jasne. Dzięki temu uwypuklone zostaje znaczenie formy zawieszony w pozbawionej wszelkich detali przestrzeni. Pozornie płaską kompozycją, dzięki rytmicznym, naprzemiennym zestawieniom watorów ciemnych i jasnych, tworzy jakość niemal trójwymiarową, która doskonale zwoździ oko: wzrok zmuszony jest meandrować w labiryncie form. Wizualne napięcie daje poczucie wnikanía w sferę obrazową – po podobne zabiegi sięgali, choć w innych mediach, Katarzyna Kobro czy też związany z ruchem dada Serge Charchoune.

c. 1932-1934, no later than 1936, heliograph,
photographic paper

- private collection, unsigned, 23.5 x 17.7 cm
- Three similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1425)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (unsigned), MAL (inv. No. MS/SN/GR/75, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1934/1935 (items 103–112?); Warsaw–Łódź 1938 (item 46?); Paris 1983 (item 839); Cambridge–London–Oxford 1984 (item 76)
- Reproductions: Zagrodzki 1991 (p. 111); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.7)

This composition is an excellent example of Karol Hiller's going beyond the borders delineated by art history, a field that involves developing lucid typological systems and classifying the characteristics of particular artistic trends. In Hiller, geometric forms exist beside or even change into streamlined and organic forms. Hiller plays with his viewers in a visual pun: he suggests forms that to a certain extent are recognisable - resembling tears, withering plant stems or strings - only to negate these or cast doubt on them a moment later. This balancing on the edge of figuration occurs by analogy, as in the cubistic works of Juan Gris and employing musical motifs. Unlike many other of Hiller's heliographs, here the background is bright. In this way, emphasis is put on the significance of the form, suspended in a space deprived of all detail. Because of the rhythmic, alternating areas of light and dark values, this apparently flat composition takes on an almost three-dimensional quality, deceiving the eye, forcing it to wander through a labyrinth of forms. This visual tension evokes a feeling of penetrating within the pictorial sphere - similar effects were sought, though using other media, by Katarzyna Kobro and Serge Charchoune, the latter associated with the Dadaist movement



Kompozycja heliograficzna (XLV)

Heliographic composition (XLV)

1939, heliografika, papier fotograficzny

- Na wystawie prezentujemy dwie wersje:
- wł. prywatna, sygn. p.d.: K.H. / 39, 29.4 x 28 cm
- wł. prywatna, sygn. p.d.: K.H. / 39, 29.8 x 28.1 cm (odbicie lustrzane)
- Istnieją dwie analogiczne kompozycje: jedna w MŚL (nr inw. MS/SN/GR/1430)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MŚL (MS/SN/GR/39, dar Jadwigi Hiller)
- **Wystawy:** Londyn 1982 (s. 118); Warszawa 2010 (poz. 81)
- **Reprodukcje:** Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.42)

W kompozycji tej bryły i formy zaczerpnięte ze świata geometrii (kule, trójkąty) spotkają się z formami organicznymi, będącymi świadectwem fascynacji artysty światem przyrody. Nawiązania do biologii czy ludzkiej fizjonomii są tu silniejsze niż w innych pracach Karola Hillera prezentowanych w niniejszym katalogu. Zwykle amorficzna materia zostaje upostaciowiona, rozpoznawalne zaczynają być fragmenty ludzkiego ciała – oko, nos czy głowa – choć pozostają silnie zniekształcone. Jednocześnie silnie obecny pozostaje u Hillera idiom nadrealistyczny z niezwykle charakterystycznym dlań motywem pojedynczego, pozbawionego pary oka. Manifestacje podobnej, surrealistycznej ikonografii znajdziemy nie tylko w kluczowych realizacjach zagranicznych (Manuel Alvarez Bravo, Luis Buñuel, Claude Cahun), ale i w polskiej sztuce powojennej (Marian Bogusz, Jonasz Stern).

1939, heliograph, photographic paper

- In the exhibition we present two versions:
- private collection, signed l.r.: K.H. / 39, 29.4 x 28 cm
- private collection, signed l.r.: K.H. / 39, 29.8 x 28.1 cm (mirror image)
- Two similar compositions exist, one in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1430)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/39, gift of Jadwiga Hiller)
- **Exhibitions:** London 1982 (p. 118); Warsaw 2010 (item 81)
- **Reproductions:** Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.42)

In this composition, solids and forms drawn from geometry (spheres, triangles) encounter organic forms that attest to the artist's fascination with nature. The references to biology and human physiognomy are stronger here than in the other works of Karol Hiller presented in this catalogue. Matter, usually amorphous, becomes personified, and part of the human body - an eye, nose or head - become recognisable, though they remain strongly distorted. At the same time, in Hiller the idiom of surrealism retains a strong presence, with its characteristic motif of a single, unpaired eye. We find manifestations of a similar, surrealistic iconography not only in key works made abroad (Manuel Alvarez Bravo, Luis Buñuel, Claude Cahun), but also in Polish art of the post-war period (Marian Bogusz, Jonasz Stern).



Kompozycja heliograficzna (XLV), odbicie lustrzane

Heliographic composition (XLV), mirror image



Kompozycja heliograficzna (XXXVII), Z podziałką

Heliographic composition (XXXVII)

1939, heliografika, papier fotograficzny

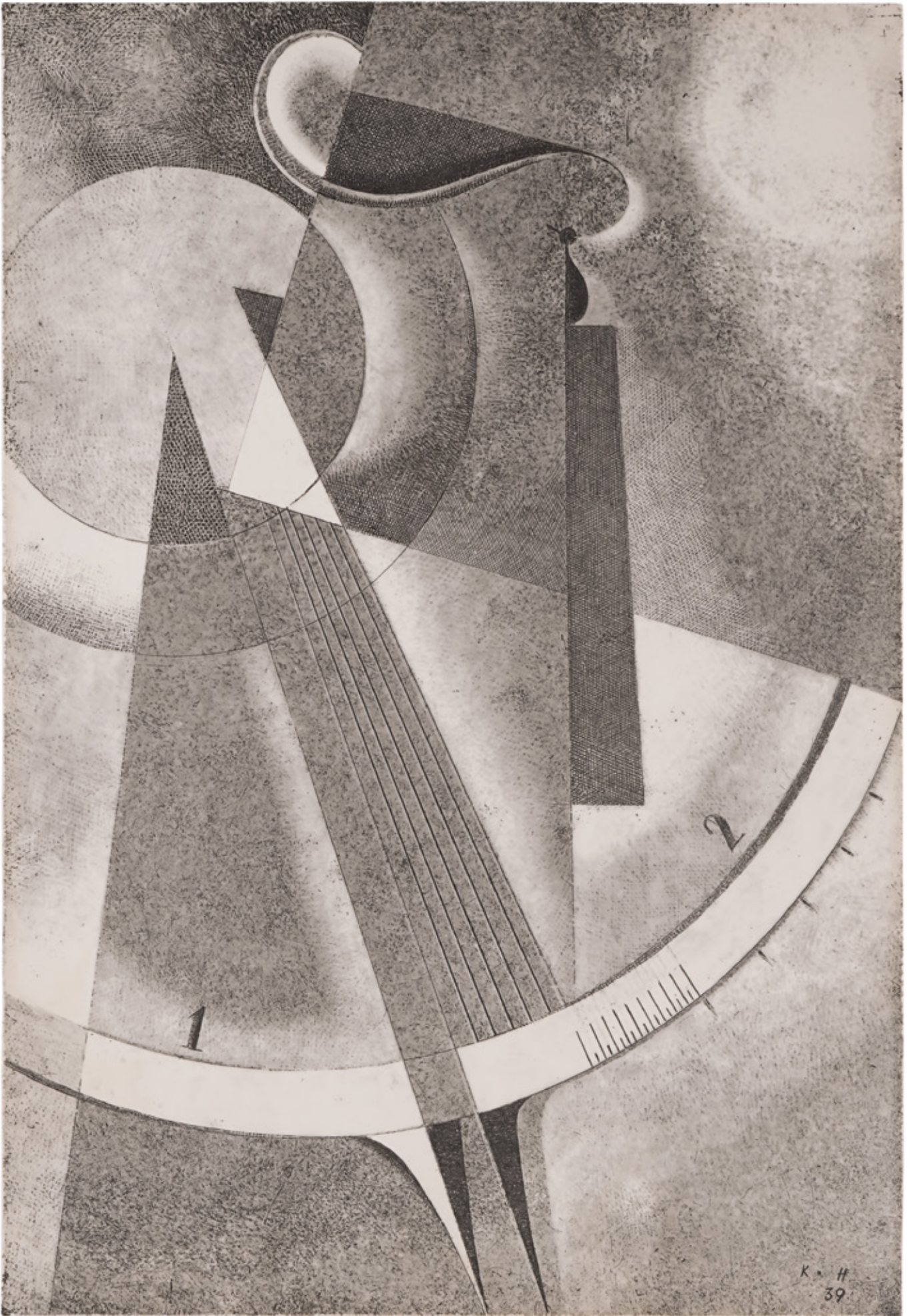
- wł. prywatna, sygn. p.d.: K.H. / 39, 30.5 x 20.9 cm
- Istnieją trzy analogiczne kompozycje: dwie w MSŁ (nr inw. MS/SN/GR/149, MS/SN/GR/1429), jedna w MNWr (nr inw. XIII/4083)
- Negatyw kompozycji w postaci kliszy celuloidowej (sygn.) w zbiorach MSŁ (MS/SN/GR/64, dar Jadwigi Hiller)
- Wystawy: Łódź 1967 (poz. 95); Londyn 1982 (s. 117); Paryż 1983 (poz. 838); Cambridge–Londyn–Oxford 1984 (poz. 78); Budapeszt 1989/1990 (poz. 23); Łódź 1991 (poz. 38); Warszawa 2010 (poz. 78)
- Reprodukcje: Zagrodzki 1991 (s. 124); Bauer, Ojrzyński 2002 (kat. III.40); Sobota 2007 (s. 162; wersja z MNWr); Czubak 2010 (s. 67)

Kompozycja stanowi przykład transpozycji na grunt heliografiki wcześniejszych zainteresowań Karola Hillera, widocznych w jego dziełach malarskich (Deska ze spiralą, 1928; Deska 0, 1928). Słuszne wydaje się dotychczasowe założenie, że język abstrakcji służy tu artyście do wykreowania nietypowego przedstawienia metronomu. Hiller, sięgając po ów pozornie niewinny motyw, potwierdza po raz kolejny swoje zainteresowania problematyką relacji obrazu i dźwięku. Należy jednak podejrzewać, że kompozycja ta nie jest wyłącznie zwyczajną ilustracją urządzenia podającego tempo i takt utworu muzycznego. Przedstawiony na pracy mechanizm służy przecież za surowego nauczyciela, wymuszającego pewien rygor i dyscyplinę. Ma on charakter opresyjny, zwłaszcza, że stanowiące zasadniczy jego element wahadło, przechodząc przez środkowe położenie, wydaje charakterystyczny, dość głośny i nieprzyjemny stuk. Niepokojący i niejednoznaczny charakter tego motywu potwierdza fakt, że metronom pojawiał się jako istotny element realizacji Man Raya i Claude Cahun. Zachowane pozytywy odbite zostały w różny sposób, stąd występują one w kilku wariantach.

1939, heliograph, photographic paper

- private collection, signed l. r.: K.H. / 39, 30.5 x 20.9 cm
- Three similar compositions exist, two in the MAL (inv. No. MS/SN/GR/1428) and one in the MNWr (inventory No. XIII/4083)
- Negative of the composition in the form of a celluloid film (signed), from the collection of the MAL (MS/SN/GR/64, gift of Jadwiga Hiller)
- Exhibitions: Łódź 1967 (item 95); London 1982 (p. 117); Paris 1983 (item 838); Cambridge–London–Oxford 1984 (item 78); Budapest 1989/1990 (item 23); Łódź 1991 (item 38); Warsaw 2010 (item 78)
- Reproductions: Zagrodzki 1991 (p. 124); Bauer, Ojrzyński 2002 (cat. III.40); Sobota 2007 (p. 162, MNWr version); Czubak 2010 (p. 67)

This composition is an example of a transposition to the heliographic medium of Karol Hiller's earlier interests evident in his paintings (Board with Spiral, 1928; Board 0, 1928). The prevailing assumption would seem to be correct, that here the artist uses the language of abstraction to create an unconventional representation of a metronome. In using such a seemingly innocent motif, Hiller again confirms his interest in the problem of the relationship between images and sounds. Yet the suspicion inevitably arises that this composition is not merely an ordinary illustration of a device used to mark the tempo and the beat of a musical work. For the mechanism shown helps a strict teacher enforce a certain rigour and discipline. It is oppressive in nature, especially in that when its fundamental element, the pendulum, passes through the middle position, it emits a characteristic noise that is quite loud and unpleasant. The disturbing, ambiguous character of this motif is confirmed by the fact that the metronome also appears as an important element in the work of Man Ray and Claude Cahun. The surviving positives were printed in various ways, and thus appear in several variants.



Wystawy

Łódź 1934/1935

Wystawa ZPPAP z Krakowa, Lwowa i Łodzi, PS w Parku Sienkiewicza, Łódź, 16.11.1934–19.01.1935

Warszawa–Łódź 1938

Ksawery Dunikowski, Henryk Gotlieb, Karol Hiller, Władysław Jarocki, IPS, ul. Królewska, Warszawa, 25–25.01.1938; Wystawa Karola Hillera i Kazimierza Libina, IPS w Parku Sienkiewicza, Łódź, 8–30.05.1938

Łódź 1967

Karol Hiller 1891–1939, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, kwiecień 1967

Paryż 1969

Peinture moderne polonaise. Sources et recherches. Musée Galliera, Paryż 1969

Rzym–Wenecja 1979

L'Avanguardia polacca, 1910–1978. S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei, Palazzo delle Esposizioni, Rzym, 27.02–4.03.1979; Museo d'Arte Moderna, Wenecja, 11.05–9.06.1979

Belgrad–Zagrzeb 1979

Konstruktivizam u Polskoj 1923–1936. Grupe Blok, Praesens, „a.r.”, Muzej savremene umetnosti, Belgrad, 17.09–10.10.1979; Galerija suvremene umetnosti, Zagrzeb, 17.10–4.11.1979

Łódź 1981

Grafika i rysunek XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, Park im. H. Sienkiewicza, Łódź, kwiecień 1981

Londyn 1982

Collages and Reliefs 1910–1945 and Hiller – Heliographs, Annely Juda Fine Art, Londyn, 30.06–2.10.1982

Paryż 1983

Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź, Centre Georges Pompidou, Paryż, 23.06–26.09.1983

Cambridge–Londyn–Oxford 1984

Constructivism in Poland 1923 to 1936, Kettle's Yard Gallery, Cambridge, 24.02–25.03.1984; Riverside Studios, Londyn, 17.04–20.05.1984; Museum of Modern Art, Oxford, 4.08–30.09.1984

Budapeszt 1989/1990

Konstruktivizmus lengyelországban, Magyar Nemzeti Galéria, Budapeszt, 15.12.1989–11.02.1990

Exhibitions

Łódź 1934/1935

Association of Polish Artists and Designers Exhibition from Krakow, Lviv and Łódź, PS in Sienkiewicz Park, Łódź, 16.11.1934–19.01.1935

Warsaw–Łódź 1938

Ksawery Dunikowski, Henryk Gotlieb, Karol Hiller, Władysław Jarocki, IPS, ul. Królewska, Warsaw, 5–25.01.1938; Exhibition of Karol Hiller and Kazimierz Libin, IPS in Sienkiewicz Park, Łódź, 8–30.05.1938

Łódź 1967

Karol Hiller 1891–1939, Museum of Art in Łódź, Łódź, April 1967

Paris 1969

Peinture moderne polonaise. Sources et recherches. Musée Galliera, Paris 1969

Rome-Venice 1979

L'Avanguardia polacca, 1910–1978. S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 27.02–4.03.1979; Museo d'Arte Moderna, Venecja, 11.05–9.06.1979

Belgrade-Zagreb 1979

Konstruktivizam u Polskoj 1923–1936. Grupe Blok, Praesens, „a.r.”, Muzej savremene umetnosti, Belgrade, 17.09–10.10.1979; Galerija suvremene umetnosti, Zagreb, 17.10–4.11.1979

Łódź 1981

20th-century Graphics and Drawings from the Museum of Art in Łódź, Propaganda Art Centre, Sienkiewicz Park, Łódź, April 1981

London 1982

Collages and Reliefs 1910–1945 and Hiller – Heliographs, Annely Juda Fine Art, London, 30.06–2.10.1982

Paris 1983

Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź, Centre Georges Pompidou, Paris, 23.06–26.09.1983

Cambridge–London–Oxford 1984

Constructivism in Poland 1923 to 1936, Kettle's Yard Gallery, Cambridge, 24.02–25.03.1984; Riverside Studios, London, 17.04–20.05.1984; Museum of Modern Art, Oxford, 4.08–30.09.1984

Budapest 1989/1990

Konstruktivizmus lengyelországban, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 15.12.1989–11.02.1990

Łódź 1991

Awangarda lat 20. i 30. (prace na papierze), Galeria Księży Młyn, Oddział Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, maj–wrzesień 1991

Lyon 1992

Muzeum Sztuki w Łodzi 1931–1932. Collection – documentation – actualité, Musée d'art contemporain, Lyon, 8.05–27.09.1992

Wiedeń 1993

Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Messepalast, Wiedeń, 13.01–23.02.1993

Poznań 1995

Fotografia polska 1912–1948 ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowe, Poznań, 15.09–19.11.1995

Paryż 1997

Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929 1939, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paryż, 20.02–25.05.1997

Poznań 1999/1

Karol Hiller (1891–1939). Heliografiki, Galeria r, ul. Dominikańska 7a, Poznań, 16.04–30.04.1999

Poznań 1999/2

Kolekcja Bernadetty i Cezarego Pieczyńskich. Obrazy, rysunki, grafiki, Galeria r, ul. Dominikańska 7a, Poznań, 18–30.05.1999

Nantes 2000

Vision machine, Musée d'arts de Nantes, Nantes, 13.05–10.09.2000

Bruksela 2001/2002

a.r. artistes révolutionnaires de Łódź, Musée d'Ixelles, Bruksela, 17.10.2001–6.01.2002

Sopot 2008

Materia (w) fotografii, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2008

Warszawa 2010

Uśpiony kapitał, Pałac Muzeum w Wilanowie, Fundacja Profile, Warszawa 2010

Poznań 2017

Szczeliny wolności – sztuka w latach 1945–1948/1949, Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017

Łódź 1991

The Avant-garde in the 1920s and 1930s. (Works on paper), Galeria Księży Młyn, Branch of the Museum of Art in Łódź, Łódź, May–September 1991

Lyon 1992

Museum of Art in Łódź 1931–1932. Collection – documentation – actualité, Musée d'art contemporain, Lyon, 8.05–27.09.1992

Vienna 1993

Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn, Messepalast, Vienna, 13.01–23.02.1993

Poznań 1995

Polish Photography 1912–1948 from the collection of the Museum of Art in Łódź, National Museum, Poznań, 15.09–19.11.1995

Paris 1997

Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929 1939, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 20.02–25.05.1997

Poznań 1999/1

Karol Hiller (1891–1939). Heliographics, Galeria r, ul. Dominikańska 7a, Poznań, 16.04–30.04.1999

Poznań 1999/2

Collection of Bernadetta and Cezary Pieczyński. Paintings, Drawings, Graphics, Galeria r, ul. Dominikańska 7a, Poznań, 18–30.05.1999

Nantes 2000

Vision machine, Musée d'arts de Nantes, Nantes, 13.05–10.09.2000

Brussels 2001/2002

a.r. artistes révolutionnaires de Łódź, Musée d'Ixelles, Brussels, 17.10.2001–6.01.2002

Sopot 2008

Matter (in) Photography, State Art Gallery, Sopot 2008

Warsaw 2010

Dormant Capital, Wilanow Palace Museum, Profile Foundation, Warsaw 2010

Poznań 2017

Fissures of Freedom – Art in the Years 1945–1948/1949, Poznań, National Museum in Poznań, Poznań 2017

Bibliografia

Bauer, Ojrzyński 2002

Karol Hiller 1891–1939: nowe widzenie, malarstwo, heliografia, rysunek, grafika, red. M. Bauer, J. Ojrzyński, Łódź 2002.

Czubak 2010

Uśpiony kapitał. Fotografia XX wieku z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, red. B. Czubak, Warszawa 2010.

Hiller 1934

Hiller Karol, Heliografia jako nowy rodzaj techniki graficznej, „Forma” 1934, nr 2.

Jurecki 2009

Jurecki Krzysztof, Oblicza fotografii, Września 2009.

Karnicka 2000

Karnicka Zenobia, Karol Hiller et les mystères de la matière, [w:] Vision machine, Paris 2000.

Kisiel 2014

Kisiel [Roguska] Alicja, Historia rozwoju metod wykorzystania materiałów światłoczułych bez użycia aparatu fotograficznego w sztuce fotografii w XIX i XX wieku na wybranych przykładach, niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Doroty Folgi-Januszewskiej, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, Warszawa 2014.

Mazur 2009

Mazur Adam, Historie fotografii w Polsce 1839–2009, Warszawa–Kraków 2009.

Nakov 1982

Nakov Andréi, From photomontage to abstract art: light painting instead of production, w: Collages and Reliefs 1910–1945 and Hiller – heliographs, red. J. Beckett, A. Nakov, London 1982.

Nowaczyk 2017

Szczeliny wolności: sztuka polska w latach 1945–1948/1949, red. W. Nowaczyk, Poznań 2017.

Robakowski, Gałązka 2006

Fotoobrazy: gest plastyczny w fotografii. Ze zbiorów Dariusza i Krzysztofa Bieńkowskich, red. J. Robakowski, E. Gałązka, Łódź 2006.

Rubczyńska 1967

Karol Hiller 1891–1939, red. M. Rubczyńska, Łódź 1967.

Bibliography

Bauer, Ojrzyński 2002

Karol Hiller 1891–1939: new visions, paintings, heliographics, drawings, graphics, ed. M. Bauer, J. Ojrzyński, Łódź 2002.

Czubak 2010

Dormant Capital. 20th-century Photography in the Collection of Cezary Pieczyński, ed. B. Czubak, Warsaw 2010.

Hiller 1934

Hiller Karol, Heliography as a new type of graphic technique, “Forma” 1934, No. 2.

Jurecki 2009

Jurecki Krzysztof, The Face of Photography, Września 2009.

Karnicka 2000

Karnicka Zenobia, Karol Hiller et les mystères de la matière, [in:] Vision machine, Paris 2000.

Kisiel 2014

Kisiel [Roguska] Alicja, History of the development of methods using photosensitive materials without photographic apparatus in the art of photography in the 19th and 20th centuries, with selected examples, unpublished doctoral thesis written under the supervision of Dr hab Dorota Folga-Januszewska, Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Faculty of History and Social Sciences, Warsaw 2014.

Mazur 2009

Mazur Adam, History of Photography in Poland 1839–2009, Warsaw–Krakow 2009.

Nakov 1982

Nakov Andréi, From photomontage to abstract art: light painting instead of production, in: Collages and Reliefs 1910–1945 and Hiller – Heliographs, Annely Juda Fine Art, London 1982.

Nowaczyk 2017

Fissures of Freedom – Art in the Years 1945–1948/1949, ed. W. Nowaczyk, Poznań 2017.

Robakowski, Gałązka 2006

Photopictures: plastic gesture in photography. From the collection of Dariusz and Krzysztof Bieńkowski, ed. J. Robakowski, E. Gałązka, Łódź 2006.

Rubczyńska 1967

Karol Hiller 1891–1939, ed. M. Rubczyńska, Łódź 1967.

Samotyhowa 1939

Samotyhowa Nela, Czterej artyści w Instytucie Propagandy Sztuki, „Praca Obywatelska” 1938, nr 2.

Sobota 2007

Fotografia. Katalog zbiorów Muzeum Narodowe we Wrocławiu, oprac. A. Sobota, Wrocław 2007.

Skolimowska, Turowicz 2017

Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, red. E. Skolimowska, A. Turowicz, Warszawa 2017.

Zagrodzki 1995

Zagrodzki Janusz, On the Question of Constructivism [2]: Painting with Light, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1995, nr 3–4.

Zagrodzki 1991

Zagrodzki Janusz, Nowe widzenie – twórczość Karola Hillera, w: Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988, red. A. Gogut, Warszawa 1991.

Samotyhowa 1939

Samotyhowa Nela, Four Artists in the Institute of Propaganda Art, “Civic Work” 1938, No. 2.

Sobota 2007

Photography. Catalogue of the Collection of the National Museum in Wrocław, prepared by A. Sobota, Wrocław 2007.

Skolimowska, Turowicz 2017

Urban Revolt. The Avant-garde in the collection of the National Museum in Warsaw, ed. E. Skolimowska, A. Turowicz, Warsaw 2017.

Zagrodzki 1995

Zagrodzki Janusz, On the Question of Constructivism [2]: Painting with Light, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1995, No. 3–4.

Zagrodzki 1991

Zagrodzki Janusz, New Vision – the Art of Karol Hiller, in: Art of the 1930s. Materials from a Session of the Association of Art Historians, Niedzica, April 1988, ed. A. Gogut, Warsaw 1991.

OLSZEWSKI GALLERY

Olszewski Gallery

ul. Szpitalna 8a

00-031 Warszawa

www.olszewskigallery.com

info@olszewskigallery.com

Tytuł: Karol Hiller, Heliografiki 1932-1939

08 grudnia 2018 - 15 lutego 2019

Kurator wystawy

Michał Olszewski

Teksty

Weronika Kobylińska-Bunsch

Koncepcja wystawy i opracowanie katalogu

Michał Olszewski

Małgorzata Ciacek

Współpraca

MOKK fine frames & design

Katarzyna Olszewska

Marcin Mucha

Tłumaczenie

Anthony Sloan

Projekt graficzny

UMRE

Druk

Studio Euforia

ISBN 978-83-952932-0-7

