

s z c

z e k

a c z

Obraz i jego granice

Obraz i jego granice. O Samuelu Szczekaczu

The Image and Its Limits. On Samuel Szczekacz

Samuel Szczekacz

Obraz i jego granice. O Samuelu Szczekaczu

Artur Tanikowski

Samuel Szczekacz był przedstawicielem ostatniej generacji artystów awangardowych, którzy zdążyli zadebiutować kilka lat przed wybuchem drugiej wojny światowej. Wobec tragicznych losów przytłaczającej większości twórców żydowskich, związanych z polskim i żydowskim życiem artystycznym w międzywojennej Polsce i wobec bezpowrotnego utracenia ich dorobku, zachowana do dziś spuścizna artystyczna Szczekacza – wraz z przechowywaną z pietyzmem przez lata i udostępnianą badaczom dokumentacją archiwalną – nie ma precedensu. Jej wartość wynika zarówno z wysokiego poziomu artystycznego, jak i możliwości prześledzenia na jej przykładzie metod dydaktycznych przywódcy polskiej awangardy konstruktywistycznej, Władysława Strzemińskiego. Truizmem jest powiedzieć, że ten ostatni swą charyzmą zjednywał młodych do skoku w nowoczesność i wiary w swój konsekwentnie formułowany program, wpuszczając do prowincjonalnej Łodzi najświeższe powiewy sztuki europejskiej ze wschodu i z zachodu.

The Image and Its Limits. On Samuel Szczekacz

Artur Tanikowski

Samuel Szczekacz was a member of the last generation of avant-garde artists to debut not long before the outbreak of the Second World War. Compared with the tragic fate of most Jewish artists associated with the Polish and Jewish artistic life of interbellum Poland, whose works were lost irretrievably, the artistic legacy of Szczekacz – and the archival documentation lovingly preserved for years and then made available to researchers – is without precedent. Its value derives both from its high artistic quality and from the opportunity it affords to trace the didactic methods of the leader of the Polish constructivist avant-garde, Władysław Strzemiński. It is a truism to say that, through his charisma, Strzemiński won young artists over into taking the leap into modernity and having faith in his systematic teaching programme – one that opened the windows of provincial Lodz to the fresh breezes of European art coming from both east and west.

SZCZEKACZ BYŁ ZE WSZECH MIAR ARTYSTĄ ŁÓDZKIM.

Przyszedł na świat w „polskim Manchesterze” 3 maja 1917 roku w zamożnej rodzinie Romana (Abrama Hersza) Szczekacza i Julii (Jenty) Offenbach, którzy przy ul. Zachodniej 38 (dziś 56) prowadzili zakład kąpielowy „Centralne Kąpiele”, wzniesiony w 1910 r. i odziedziczony po ojcu Julii, Herszu. Po przedwczesnej śmierci ojca przyszłego artysty, rodzina kilkakrotnie zmieniała adresy. Samuel uczęszczał do założonego przez poetę i dramaturga Icchaka Kacnelsona prywatnego Żydowskiego Gimnazjum Męskiego o profilu humanistycznym, gdzie naukę prowadzono w języku polskim i hebrajskim. Ostatnie dwa lata przed maturą, którą zdał w 1935 roku, uczył się w Państwowym Gimnazjum Męskim.

Młodsza siostra Samuela, Natalia „Nusia” Szczekacz, która jakiś czas po wojnie zmieniła nazwisko na Helen Dore, wspominała, że jej brat był od młodych lat intensywnie zainteresowany różnymi formami sztuki, w szczególności upodobał sobie malarstwo olejne i rysunek węglem. Miał też z dużym zacięciem posługiwać się aerografem. Bardzo chętnie wykonywał ponoć niepozowane fotografie, kierując obiektyw na najbliższych. Detale te niewątpliwie potwierdzają stosunkowo wysoki status finansowy rodziny młodego artysty¹. Samuel wraz z nieznanym z nazwiska przyjacielem miał wykonać dekoracje malarskie nocnego klubu otwartego w niedalekim sąsiedztwie swego domu. Wśród motywów tych malowideł miały się znaleźć stylizowane sylwetki tańczących par, nuty i kieliszki za buzującym bąbelkami szampanem. Szczekacz miał także otrzymać i zrealizować zamówienia na dekoracje kilku witryn sklepowych, które według jego siostry do dziś wyróżniałyby się awangardową formą. Ze względu na łatwość posługiwania się typografią młody artysta, być może wciąż jeszcze student, realizował też podobno zlecenia na plakaty dla szkół i innych instytucji².

W latach gimnazjalnych Szczekacz miał zadzierzgnąć więzy przyjaźni z Julianem Lewinem i Pinkusem Szwarcem (Pinchaszem Shaarem) w tej samej syjonistycznej drużynie harcerskiej. Być może jeden z nich pomagał Samuelowi we wspomnianym przez Natalię Szczekacz dekorowaniu nocnego klubu. Natomiast na pewno wszyscy trzej postanowili rozwijać talenty plastyczne w pracowni Maurycego Trębacza, do której uczęszczali w 1934 roku. Malarz wówczas ponad siedemdziesięcioletni, niegdysiejszy uczeń Klasy Rysunkowej

¹ W czasie drugiej wojny światowej rodzina Szczekaczów zaznawała z tego powodu w Łodzi fizycznych szykan, tak od Niemców, jak i żydowskich denuncjatorów: „Naszym nieszczęściem było to, iż wiedziano, że kiedyś byliśmy majątni” – pisała do brata Nusia tuż po wojnie. Por. Niedatowany list Natalii Szczekacz do Samuela Szczekacza z obozu dipisów w Zeilsheim, 3 strony rękopiśmienne, zbiory Muzeum POLIN.

² List Helen Dore [Natalii Szczekacz] do Hendrika Berinsona z 8 marca 1997 r. pisany w Nowym Jorku, zbiory Muzeum POLIN.

IN EVERY RESPECT, SZCZEKACZ WAS A LODZ ARTIST.

He came into the world in the ‘Polish Manchester’ on 3 May 1917, into the wealthy family of Roman (Abram Hersz) Szczekacz and Julia (Jenta) Offenbach, who ran the Central Baths bathing complex at No. 38 Zachodnia Street, built in 1910, which they inherited from Julia’s father, Hersz. After the premature death of the future artist’s father, the family moved a number of times. Samuel attended the private Jewish Junior High School for Boys founded by the poet and playwright Itzhak Kacnelson; it had a profile in the humanities, with classes taught in Polish and Hebrew. In the last two years before graduating from high school in 1935, Samuel went to the State High School for Boys.

Samuel’s younger sister, Natalia ‘Nusia’ Szczekacz, who took on the name Helen Dore some time after the war, recalled that her brother was always intensely interested in various forms of art, and had a particular fondness for painting in oils and drawing in charcoal. He also had a knack for the airbrush. Apparently, he was also keen on taking candid photographs, focusing his lens on those closest to him. Such details confirm the relative affluence of the young artist’s family¹. Along with a friend whose name we do not know, Samuel is said to have painted decorations for a nightclub that opened not far from the family home; these contained stylised silhouettes of dancing couples, musical notes, and glasses bubbling over with champagne. Szczekacz is also said to have obtained and executed commissions to decorate several shop windows, whose form, according to his sister, would still be considered avant-garde even today. We are also told that, due to the ease with which he handled typography, the young artist, perhaps when still a student, designed posters for schools and other institutions².

In Junior High School, Szczekacz made friends with Julian Lewin and Pinkus Szwarz (Pinchas Shaar); all were members of the same Zionist Scouting group. Perhaps it was one of those two who helped Samuel decorate the nightclub. Certainly, all three decided to develop their artistic talents at the studio of Maurycy Trębacz, where they went in 1934. At that time, Trębacz was over 70 years old, a one-time student in the drawing class of Wojciech Gerson, a student of Jan Matejko and Leopold Loeffler in Krakow, and of the Munich Academy (with a short episode in Paris); his greatest successes were long behind him. A researcher of the Lodz artistic community notes that, in the

¹ During World War II, the Szczekacz family in Lodz found themselves physically harassed by Germans and denunciators of Jews: “It was our misfortune that people knew we’d once been wealthy,” Nusia wrote to her brother after the war. Cf. undated letter by Natalia Szczekacz to Samuel Szczekacz from the DP camp in Zeilsheim, 3 handwritten pages, collection of POLIN Museum.

² Letter by Helen Dore [Natalia Szczekacz] to Hendrik Berinson, 8 March 1997, written in New York, collection of POLIN Museum.

Wojciecha Gersona, krakowski student Jana Matejki i Leopolda Loefflera oraz Akademii Monachijskiej (z krótkim epizodem w Paryżu) najlepsze lata i sukcesy miał dawno za sobą. Monografiści łódzkiego środowiska artystycznego odnotowują, że w latach 20. i 30. renoma i forma malarska Trębacza wyraźnie spadły³. Co więc mógł zaoferować młodym adeptom sztuki, wywodzącym się z żydowskich rodzin autor Koncertu Jankiela, którego twórczość określa się dziś mianem realistycznej, akademickiej bądź salonowej⁴? Zapewne żydowskie tematy, a z całą pewnością akademickie studium rysunkowe z rzeźbiarskich odlewów gipsowych, pozwalające przyswoić podstawową zdolność realistycznego uchwycenia obserwowanej rzeczywistości, co potwierdzałyby fotografia z pracowni Trębacza zachowana w spuściźnie po Szczekaczu⁵.

Nie po raz pierwszy w historii młodych ciągnęło ku nowoczesności. Nie po raz pierwszy też żydowscy malarze oddalali się od tradycji – narodowej i religijnej. Jeśli za chwilę mieli walczyć o „nową sztukę”, to w przypadku wspomnianej trójki bez przydomku „żydowska”. Wszakże w już w 1935 roku Lewin, Szczekacz i Szwarc (wraz z Yehudą Tarmu) zostali uczniami Władysława Strzemińskiego. Pod jego skrzydła trafili za pośrednictwem starszych łódzkich kolegów, współtworzących przed ponad dekadą grupę Jung Idysz – Jankiela Adlera i Mojżesza Brodersona⁶. Niestety, nie przetrwały do dziś żadne prace Szczekacza z okresu nauki u Trębacza. Ale z pewnym prawdopodobieństwem można założyć, że zwrot, jaki dokonał się w świadomości i twórczości młodego malarza wskutek spotkania ze Strzemińskim był podobny do tego, jaki przydarzył się przed niemal piętnastu laty Henrykowi Berlewiemu pod wpływem osobowości i siły perswazji El Lissitzky’ego. Ten ostatni, na zaproszenie warszawskiego oddziału Kultur-ligi⁷, przybył jesienią 1921 roku do Warszawy, przywożąc ze sobą „nową religię” – suprematyzm Kazimierza Malewicza. Odwiedzał wówczas Henryka Berlewiego, który wspominał po latach: „Lisicki (...) przychodził często do mojej pracowni przy Senatorskiej 38, która była wypełniona obrazami, rysunkami, makietami dekoracji i okładkami żydowskich książek – to wszystko przepojone istotnie żydowską atmosferą. (...) W tym mistyczno-chasydzkim otoczeniu suprematystyczne postanie dźwięczało fałszywie. Jednak stopniowo, kiedy Lisicki rozwijał swoją elokwencję, aby chwalić tę nieznaną mi jeszcze sztukę, dawał jak prawdziwy apostoł apologię suprematyzmu, czułem, że coraz więcej

³ Irmina Gadowska, Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919, Łódź 2010, s. 99.

⁴ Por. Jerzy Malinowski, Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, Warszawa 2000, s. 45.

⁵ Na zdjęciu datowanym na odwrocie na 1 kwietnia 1934 roku i znajdującym się obecnie w Muzeum POLIN widoczny jest sam profesor w białym malarskim kitlu wśród rysujących studentów. Być może osoba widoczna na pierwszym planie, zwrócona profilem do obiektywu nieznanego fotografa to Samuel Szczekacz.

⁶ Janusz Zagrodzki, Harmonia jedności, w: Samuel Szczekacz 1917–1983, kat. wystawy, red. Ulrike Gaul, Galerie Berinson, Berlin 2009, s. 121.

⁷ Kultur-liga powstała w kwietniu 1918 roku w Kijowie jako organizacja żydowska obejmująca swoim działaniem całą diasporę żydowską we Wschodniej Europie, przede wszystkim na Ukrainie, ale też w Rosji i w Polsce. Dzielita się na szereg oddziałów, wśród których była m.in. sekcja sztuki organizująca życie kulturalne poprzez aranżację wystaw, stworzenie muzeum sztuki żydowskiej i żydowskie szkolnictwo artystyczne. Zasadniczym problemem ówczesnych dyskusji w tonie Kultur-ligi była modernizacja kultury jidysz i zapewnienie współczesnej sztuce żydowskiej zachowania ludowych więzi narodowych przy uniwersalizacji formalnej w oparciu o osiągnięcia awangardy. Por. Andrzej Turowski, Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje, Kraków 2002, s. 256–257.

„Nie po raz pierwszy w historii młodych ciągnęło ku nowoczesności. Nie po raz pierwszy też żydowscy malarze oddalali się od tradycji – narodowej i religijnej.”

„This was not the first time in history that young people were drawn towards what was modern, nor the first time that Jewish painters distanced themselves from tradition – both national and religious.”

³ Irmina Gadowska, *Jewish Painters in Lodz 1880-1919*, Lodz 2010, p. 99.

⁴ Cf. Jerzy Malinowski, *Painting and Sculpture of Polish Jews in the 19th and 20th Centuries*, Warsaw 2000, p. 45.

⁵ In the anonymous photograph, dated 1 April 1934 on the back and now at the POLIN Museum, the professor himself is visible, wearing a white painter's smock, among his drawing students. It may be that the figure in the foreground, caught in profile, is Samuel Szczekacz.

⁶ Janusz Zagrodzki, "Harmonia jedności" ["Harmony of Unity"], in: *Samuel Szczekacz 1917-1983*, exhibition catalogue, ed. Ulrike Graul, Galerie Berinson, Berlin 2009, p. 121.

⁷ Kultur-liga arose in April 1918 in Kyiv as a Jewish organisation whose activities encompassed the whole Jewish diaspora in Eastern Europe – Ukraine particularly, but also Russia and Poland. It was divided into a number of branches, which included an art section that organised culture life through exhibitions, creating a museum of Jewish art, and Jewish artistic training. The basic problem discussed at that time in Kultur-liga was to modernise Yiddish culture and to ensure that modern Jewish art maintained its national folk ties through a formal universalisation based on the achievements of the avant-garde. Cf. Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje* [Malewicz in Warsaw. Reconstructions and Simulations], Krakow 2002, p. 256-257.

1920s and 1930s, Trębacz's reputation and painterly form had clearly declined³. What could the author of Jankiel's Concert - whose work we would now categorise as realistic, academic or 'drawing room' – what could he offer these young adepts of art from Jewish families⁴? Jewish subjects, certainly, as well as academic drawing studies from plaster casts of sculptures that would allow them to acquire the basic skills of realistically portraying an observed reality (as confirmed by a photograph taken in Trębacz's studio and preserved in Szczekacz's estate)⁵.

This was not the first time in history that young people were drawn towards what was modern, nor the first time that Jewish painters distanced themselves from tradition – both national and religious. If for a moment they had to fight for a 'new art', in the case of our three friends it was without the qualifier 'Jewish'. As early as 1935, Lewin, Szczekacz and Szwarc (along with Yehudi Tarmu) became students of Władysław Strzemiński. Older colleagues of theirs brought them under his wing: Jankiel Adler and Moses Broderson, who more than a decade before had formed the Jung Jidysz group⁶. Unfortunately, none of Szczekacz's works from his time with Trębacz has survived. It seems safe to assume, though, that the impact the encounter with Strzemiński had on Szczekacz's consciousness and creativity was much like the impact of El Lissitzky's personality and powers of persuasion on Henryk Berlewi fifteen years earlier.

At the invitation of the Warsaw branch of Kultur-liga⁷, Lissitzky came to Warsaw in the autumn of 1921, bearing with him a "new religion" – the Suprematism of Kazimierz Malewicz. He also visited Henryk Berlewi, who years later recalled: "Lissitzky... often came to my workshop at Senatorska 38, which was full of paintings, drawings, models for decorations and covers for Jewish books – everything was imbued with a Jewish atmosphere... In this mystical Chassidic environment, the Suprematist message had a false ring to it. Yet Lissitzky began in his eloquent way to praise this art, as yet unknown to me; he was like a true apostle in his apology of Suprematism, I felt that more and more drops of that poison were penetrating into my soul. His fiery but simple words affected me like hashish. He stupefied me with an unknown, magic image of crystalline purity, radiant with the

kropki tej trucizny przenika do mojej duszy. Jego płomienne i proste słowa działały na mnie jak haszysz. On omamiał mnie nieznanym, magicznym obrazem o krystalicznej czystości, błyszczącą jasnością tej nowej sztuki.⁸” Zwrot ku sztuce autonomicznej, nieobarczonej ciężarem treści a wyłącznie czystą formą, zaprowadził Berlewiego via Berlin, gdzie zadzierzgnął kontakty z przedstawicielami międzynarodowej awangardy, do sformułowania autorskiej koncepcji mechanofaktury⁹.

Szczekacza i jego kolegów na drogę ku awangardzie i abstrakcji pchnęła charyzma Strzemińskiego, który swój program w tajemniczym młodzieży artystycznej w meandry skrajnego modernizmu oprął na trzech filarach. Pierwszym była współtworzona przez Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, udostępniona publiczności w 1931 roku w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi i zawierająca prace przedstawicieli takich kierunków sztuki ówczesnej, jak kubizm, futurizm, konstruktywizm, puryzm, neoplastycyzm i surrealizm. Kolejnym polem popularyzacji najnowszych trendów artystycznych, a także prezentacji łódzkich twórców, skupionych wokół Strzemińskiego, było współredagowane przez niego wraz z Karolem Hillerem, Anielą Menkesową i Stefanem Wegnerem czasopismo „Forma”, ukazujące się w latach 1933–1938. Na jego łamach można było znaleźć wśród innych, także reprodukcje pojedynczych prac Szczekacza, Lewina i Szwarca, wraz z krótkimi wypowiedziami ich autorów. Nim do tego doszło, trzej młodzi artyści żydowscy odbyli w 1936 roku pod okiem Strzemińskiego prywatne kursy wieczorowe w kierowanej przez niego od czterech lat łódzkiej Publicznej Szkole Doksztalczącej Zawodowej nr 10. Pod jego skrzydłami placówka ta, „w założeniu przeznaczona dla młodych poligrafów i malarzy ściennych, (...) stała się wszechstronnym miejscem nauki o nowej typografii”¹⁰. Można śmiało uznać, że szkoła stanowiła trzeci ważny filar w różnorodnym programie dydaktycznym Strzemińskiego, nakierowanym na teoretyczne i praktyczne zaznajomienie studentów z osiągnięciami awangardy.

Kurs był tyleż intensywny, co owocny, a młodzi kursanci pojętni i utalentowani, czego dowiodły pierwsze wystawy z ich udziałem oraz przyjęcie całej trójki w poczet członków zwyczajnych Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi już w maju 1937 roku. Szczekacz, Lewin i Szwarz w kolejnych miesiącach prezentowali

⁸ Henryk Berlewi, El Lissitzky in Warschau, w: El Lissitzky, kat. wystawy, Eindhoven–Basel–Hannover 1965/1966, s. 61–63; przekład cytatu w: Jerzy Malinowski, Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, Warszawa 2000, s. 216.

⁹ „Teoria mechanofaktury obierająca sobie za cel zmechanizowanie procesu artystycznego wychodziła z założenia, że wyabstrahowane bogactwo faktur współczesnych materiałów można sprowadzić do kilku elementarnych typów, czyli standardowych jednostek nowoczesnej plastyki. W dziełach należałoby je powielać w funkcjonalnych układach gwarantujących jasność systemu budowy obrazu abstrakcyjnego lub projektu użytecznego”. A. Turowski, op. cit., s. s. 262–263.

¹⁰ J. Zagrodzki, op. cit., s. 120.

⁸ Henryk Berlewi, El Lissitzky in Warschau, in: El Lissitzky, exhibition catalogue, Eindhoven–Basel–Hannover 1965/1966, p. 61–63; Polish translation of citation in: Jerzy Malinowski, Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wiek [Painting and Sculpture of Polish Jews in the 19th and 20th Centuries], Warsaw 2000, p. 216.

⁹ “The theory of mechano-faktura, whose goal was the mechanisation of the artistic process, grew out of the assumption that an abstraction of the rich textures of modern materials could lead to several elementary types, that is, standard units of contemporary plastic form. In works of art, these should be multiplied in functional arrangements guaranteeing a clarity of the system of construction of an abstract painting or applied design”. A. Turowski, op. cit. p. 262–263.

¹⁰ J. Zagrodzki, op. cit. p. 20.

quality of this new art”⁸. Berlewi’s shift to an autonomic art of pure form unburdened by content led him to Berlin, where he rubbed up against representatives of the international avant-garde, and later, to formulate his own conception of Mechano-Faktura [Mechanical Texture]⁹.

Szczekacz and his peers were prodded down the road towards the avant-garde and abstraction by the charisma of Strzemiński, whose programme for initiating young artists into the meanderings of radical modernism was based on three pillars. The first was the International Collection of Modern Art by the group “a.r.”, which was presented to the public in 1931 at the J & K Baroszewicz Urban Museum of History and Art in Lodz, and which contained works by representatives of such streams as Cubism, Futurism, Constructivism, Purism, Neoplasticism and Surrealism. A further field for popularising the latest artistic trends and presenting works by the Lodz artists gathered around Strzemiński was his editorship, together with Karol Hiller, Aniela Menkesowa and Stefan Wegner, of the periodical Forma, published from 1933–1938. Among the artworks featured on its pages were reproductions of individual works by Szczekacz, Lewin and Szwarz, accompanied by short statements by them. But before this came to pass, in 1936 the three young Jewish artists attended private evening classes under Strzemiński’s watchful eye at Public Vocational Training School No. 10 in Lodz, which Strzemiński had been running for four years. Under his wing, the school “initially designated for young typographers and wall painters... became a comprehensive place to learn about the new typography”¹⁰. One can say without hesitation that the school was the third pillar in Strzemiński’s varied didactic programme of familiarising his students, both theoretically and practically, with the achievements of the avant-garde.

The course was both intensive and fruitful, and the students bright and talented, as shown by the first exhibitions they took part in and by all three being accepted as regular members of the Polish Union of Professional Artists in Lodz as early as May 1937. In the months that followed, Szczekacz, Lewin and Szwarz presented a whole range of artistic possibilities, not limiting themselves to a single technique or visual strategy. In barely three years of activity on the Polish artistic scene before the outbreak of World War II, they exhibited oil paintings, drawings, gouaches, photomontages, photograms,

całych wachlarz artystycznych możliwości, nie ograniczając się do jednej techniki czy jednej wizualnej strategii. Dość powiedzieć, że w ciągu zaledwie trzech lat aktywności na polskiej scenie artystycznej przed wybuchem II wojny światowej trzej artyści wystawiali obrazy olejne, rysunki, gwasze, fotomontaże, fotogramy, rzeźby, reliefy, a także studia typograficzne, projekty druków i projekty architektoniczne.

Obcując w Muzeum Miejskim z oryginalnymi dziełami, a w czasopiśmie czy poprzez przygotowywane przez profesora tablice poglądowe, z reprodukcjami prac „powszechnie uznanych autorytetów, uczniowie w krótkim czasie opanowali nie tylko wpajane przez Strzemińskiego zasady kształtowania kompozycji kubistycznych, suprematycznych, neoplastycznych, a także surrealnych, poznali również możliwość łączenia pozornie odległych od siebie języków wizualnego przekazu”¹¹. Tego ostatniego dowiódł Szczekacz nie tylko w cyklu litografii zebranych w Tece malarskiej (1938)¹², ale także w takich pracach, jak neoplastyczno-unistyczna Konstrukcja z ok. 1937 roku (litografia i gwasz na papierze, 24,8 x 20,2 cm) czy dwie gwaszowe Kompozycje abstrakcyjne z tego samego okresu, zestrzajające organiczne formy spod znaku Arpa – wciąż jeszcze dopełniające się i przenikające na zasadzie kontrastów barwnych – ze strategią równomiernego zagospodarowania całego pola obrazowego, sygnalizującą zwrot ku unizmowi. O skrupulatnej realizacji założeń ostatniego z wymienionych kierunków świadczą między innymi takie prace Szczekacza, jak Kompozycja unistyczna oraz Kompozycja nr 6 – obie powstałe około 1937 roku z użyciem farby olejnej i sznurka. Do obu można odnieść słowa Andrzeja Turowskiego oddające esencję malarskiego unizmu: „W wizualnej jednorodności figury i tła, góry i dołu, środka i obrzeży, w braku kierunków wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych, w monochromatycznej monotonii multiplikowanych plamkami kolorów – obraz przestawał znaczyć. Pozbawiony rytmów, był linearnym continuum, zbiorem jednakowych punktów zajmujących pole. Był przedmiotem: płótnem na blejtramicie pokrytym farbą”¹³.

Na tle losów i spuścizny artystycznej najbliższych kolegów przypadek Samuela Szczekacza jest szczególny. Większość jego prac ocalała z pożogi wojennej, gdy zapobiegliwy artysta zabrał je do Belgii, gdzie wyjechał pod koniec 1938 roku z zamiarem studiowania architektury, a kilka miesięcy później do Jerozolimy, by pod zmienionym nazwiskiem „Zur” rozpocząć studia w Uniwersytecie Hebrajskim. Dzięki temu

¹¹ Ibidem, s. 121.

¹² Ibidem, s. 126.

¹³ Andrzej Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 107.

sculptures and reliefs, as well as typographic studies, printing designs and architectural designs.

Communing in the Urban Museum with original works, and in periodicals or teaching aids prepared by their professor with reproductions of works “by universally recognised authorities, in a short time the students not only mastered the principles espoused by Strzemiński for creating compositions that were Cubist, Suprematist, Neo-plastic or Surrealist, they also encountered the possibility of connecting languages of visual expression that were seemingly remote from each other”¹¹. Szczekacz demonstrated this, not only in his series of lithographs collected together in his Artist’s Portfolio (1938)¹², but also in works such as the Neoplastic/Unistic Construction from around 1937 (lithograph and gouache on paper, 24.8 x 20.2 cm) or the two abstract gouache Compositions from the same period; he attuned organic forms in the spirit of Hans Arp (still complementing and interpenetrating each other according to the principle of contrasting colours) with a strategy of the consistent use of the entire picture plane that signalled a return to Unism. This scrupulous implementation of the assumptions of Unism is attested to in such works by Szczekacz as Unistic Composition and Composition No. 6. Both were created around 1937 using oil paints and string. And to both apply the words of Andrzej Turowski describing the essence of Unism in painting: “In a visual homogeneity of figure and ground, top and bottom, centre and edges, in the absence of vertical, horizontal or diagonal directions, in a monochromatic monotony of multiplied colour patches – the picture lost any meaning. Deprived of rhythms, it was a linear continuum, a set of identical points occupying a field. It was an object: a piece of canvas on a stretcher covered with paint”¹³.


Seen against the destinies and artistic legacies of his closest colleagues, the case of Samuel Szczekacz is a special one. Most of his works survived the conflagration of the war; the shrewd artist took them to Belgium, where he moved at the end of 1938 with the aim of studying architecture; several months later he went to Jerusalem, where, having changed his name into “Zur”, he began studying at the Hebrew University. Because of this, today we can view even the artist’s earliest drawing exercises from the days of his evening classes with Strzemiński, including exercises in perspective and axonometry¹⁴,

¹¹ Ibidem, p. 121.

¹² ...

¹³ Andrzej Turowski, *Margins of the Avant-garde*, Warsaw 1998, p. 107.

¹⁴ One drawing was made even before Szczekacz began studying under Strzemiński. It shows the interior of a classroom drawn in correct perspective, dated 20 November (or June) 1933. If authentic, it is the earliest surviving work of Szczekacz’s youth.



Kompozycja nr 6 [unistyczna]

1937, olej i sznurek na desce, 35.5 cm × 45.2 cm

Composition No. 6 [unistic]

1937, oil and string on board, 35.5 cm × 45.2 cm

możemy dziś oglądać nawet najwcześniejsze wprawki rysunkowe artysty z okresu kursów wieczorowych u Strzemińskiego, w tym ćwiczenia z perspektywy i aksonometrii¹⁴, czy szkice do kompozycji kubistycznych i abstrakcyjnych, poświadczające wizyty w Muzeum Miejskim¹⁵.

Studiowanie teorii i praktyki kubizmu, zasad kubistycznego porządkowania kompozycji, było przez Strzemińskiego wpajane uczniom jako fundament i punkt wyjścia dla kształtowania nowoczesnego widzenia. Szczekacz dał dowód twórczej i wielorakiej recepcji kubizmu w co najmniej kilku swych pracach, do których zaliczają się m.in. litograficzna *Martwa natura kubistyczna* z 1937 roku czy olejny *Widok Łodzi* z tego samego okresu. *Niewielka gwaszowa Kompozycja* z ok. 1937 w formacie zbliżonym do kwadratu została zbudowana w oparciu o rytmicznie skonstrastowane na całej powierzchni kadencje bieli, żółci, błękitu i zieleni, naniesione zdecydowanymi uderzeniami pędzla, akcentującymi fakturę, dopełniane przez prześwity niezamalowanego podobrazia. Układają się one wokół i wewnątrz abstrakcyjnego „motywu centralnego”, opartego na dopełniających się po przekątnej układach zrytmizowanych łuków i krzyżujących się prostych, wyznaczonych równomiernym duktem czarnej linii jednakowej grubości. Linearny motyw kompozycji, stanowiącej zapewne szkic do obrazu olejnego, można niekiedy postrzegać jako bardzo daleką reminiscencję (czy kubizującą spekulację na temat) Łodzi z żaglem czy głowy.

Władysław Strzemiński darzył Samuela Szczekacza szczególnym zaufaniem. W pisany 26 października 1947 roku liście nauczyciel nie tylko zwierzał się byłemu uczniowi ze swej trudnej sytuacji osobistej i nie najlepszej zawodowej, ale przede wszystkim próbował zlecić mu zorganizowanie w żydowskiej Palestynie wystawy cyklu swych fotomontaży *Pamięci przyjaciół – Żydów*¹⁶. Strzemiński cenił typograficzne talenty Szczekacza, powierzając mu zaprojektowanie układu graficznego i okładki tomiku swych wierszy zatytułowanego *Motorem słów* i wydanego pod pseudonimem Leon Grabowski nakładem Publicznej Szkoły Dokszałcającej Zawodowej nr 10 w 1938 roku, tuż przed wyjazdem Szczekacza z Polski. Książka zawierała szesnaście utworów „ułożonych horyzontalnie minuskułą o zróżnicowanej wielkości. Niektóre słowa zostały wyodrębnione,

¹⁴ Jeden z takich rysunków powstał nawet przed rozpoczęciem przez Szczekacza kursu u Strzemińskiego. Przedstawia poprawnie wykreśloną perspektywę wnętrza klasy szkolnej i nosi datę 20 listopada (bądź czerwca) 1933 roku. Jeśli uznać ją za wiarygodną, będziemy mieli do czynienia z najwcześniejszym z zachowanym juveniliów Szczekacza.

¹⁵ Jeden z dwustronnych rysunków niemal powtarza układ kompozycyjny obrazu Henryka Stażewskiego *Kompozycja* (olej na płótnie, 70 x 54 cm) z kolekcji grupy a.r.

¹⁶ Oryginał listu w kolekcji Muzeum POLIN w Warszawie. Genezę, losy i własną interpretację cyklu Strzemińskiego przedstawiła niedawno Luiza Nader w książce *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”*, Łódź–Warszawa 2018.

¹⁵ One of the two-sided drawings virtually repeats the compositional arrangement of a painting by Henryk Stażewski, *Composition* (oil on canvas, 70 x 54 cm) from the a.r. group collection.

¹⁶ The original letter is in the collection of the POLIN Museum in Warsaw. The origin, fate and own interpretation of Strzemiński's cycle was recently presented by Luiza Nader in the book *Afekt Strzemiński. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”* [The Strzemiński Affect. “Theory of Seeing”, Wartime Drawings, “Memories of Friends – Jews”], Łódź–Warsaw 2018.

¹⁷ J. Zagrodzki, op. cit., p. 111.

¹⁸ Natalia Szczekacz wrote about the fate of his family in Poland during the German Occupation in a letter to her brother. Cf. Footnote 1.

or his sketches of Cubist and abstract compositions attesting to his visits to the Urban Museum¹⁵.

Strzemiński inculcated in his students the theory and practice of Cubism and the principles of the Cubist ordering of a composition as a foundation and starting point for the formation of a modern vision. Szczekacz gave evidence of a creative and multifaceted reception of Cubism in at least several of his works, including the lithograph *Cubist Still Life* from 1937 and his *View of Lodz* from the same period. The small gouache *Composition*, also from around 1937, whose form approaches that of a square, was constructed on the basis of rhythmically contrasting cadences of whites, yellows, blues and greens spanning the entire surface of the picture, saturated with decisive brushstrokes accenting the texture and completed by patches of unpainted ground. All these are arranged around and within an abstract “central motif” based on an arrangement of intersecting rhythmic arches and line segments of unwavering thickness rendered in black. The linear motif of the composition, which was certainly a sketch for an oil painting, can sometimes be read as a very distant reminiscence of (or Cubist speculation on) a boat with a sail, or a head.

Władysław Strzemiński put great trust in Samuel Szczekacz. In a letter written on 26 October 1947, the teacher not only confided his own difficulty personal situation and faltering professional situation to his former student, he also tried to get him to organise an exhibition in Jewish Palestine of a cycle of his photomontages, *Memories of Friends – Jews*¹⁶. Strzemiński valued Szczekacz's typographical talent, and entrusted him with designing the graphic layout and cover of a volume of his poetry entitled *Motorem słów* [Word Motor], published under the pen name of Leon Grabowski by Public Vocational Training School No. 10 in 1938, just before Szczekacz left Poland. The book contained 16 works “arranged horizontally in miniscule of various sizes. Some words were separated, and selected lines of type were set in italics”¹⁷. In 1939, already abroad, Szczekacz designed a new, more dynamic cover for the same volume (but no second edition was ever printed). The journey to Jewish Palestine, which in 1948 became the independent state of Israel, was on the one hand an escape from the horrors of a war that brought death to almost every member of the artist's numerous family¹⁸, and on the other the fulfilment of his youthful dreams of being a Zionist pioneer. Szczekacz-Zur did not meet with success in

a wybrane linie czcionek ułożone kursywą¹⁷. W 1939 roku przebywający już za granicą Szczekacz zaprojektował nową, bardziej dynamiczną w układzie okładkę do tego samego tomiku (do drugiego wydania nigdy nie doszło).

Wyjazd do żydowskiej Palestyny, która w 1948 roku stała się niepodległym Izraelem, był z jednej strony ucieczką przed wojenną gehenną, która przyniosła śmierć niemal całej licznej rodzinie artysty¹⁸, a z drugiej zapewne realizacją młodzieńczych marzeń syjonistycznego pioniera. Jako przedstawiciel międzynarodowej awangardy malarskiej, Szczekacz-Zur nie zaznał w nowej ojczyźnie powodzenia, mimo podejmowanych kilkakrotnie prób zaprezentowania swego dorobku¹⁹. Spełniał się za to jako projektant form użytkowych, typograf, rzeźbiarz i architekt, a ta, niemal nieznaną w Polsce część jego dorobku wciąż czeka na opracowanie.

Życie w swej przewrotności zatoczyło koło. Samuel Szczekacz-Zur zmarł na atak serca w „rodzinnej Europie” 27 września 1983 roku, gdy przyjechał na wystawę „Présences Polonaises. L'Art vivant autour du Musée de Łódź” w Centre Georges Pompidou w Paryżu. Tam, po raz pierwszy po kilku dekadach publicznie pokazano jego awangardowe prace.

¹⁷ J. Zagrodzki, op. cit., s. 111.

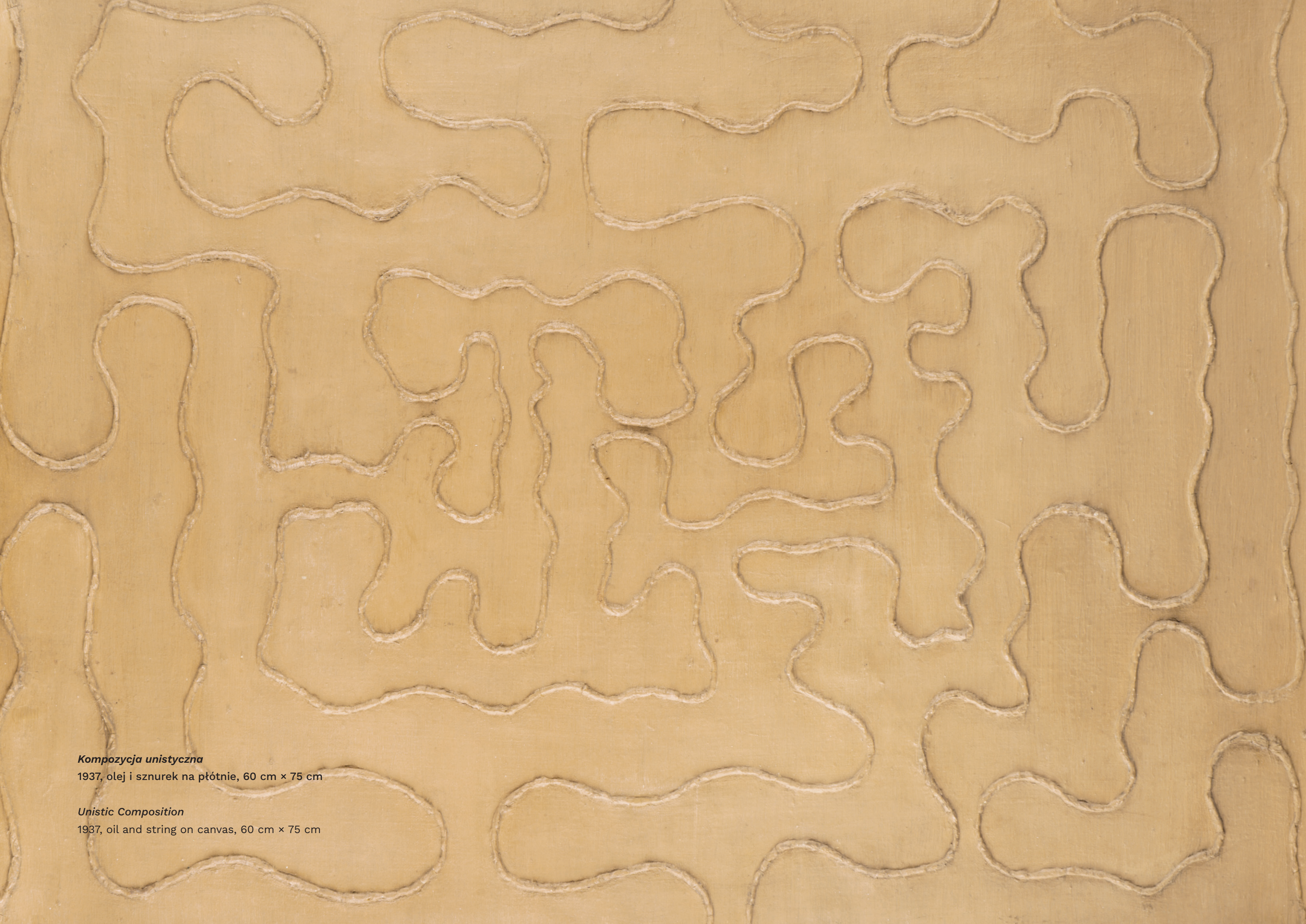
¹⁸ O losach rodziny w Polsce pod okupacją hitlerowską pisała do brata we wspomnianym liście Natalia Szczekacz. Por. przypis 1.

¹⁹ Mieszkający w Tel Awiwie artysta utrzymywał korespondencyjne kontakty z badaczami awangardy z Europy Zachodniej i z Polski, przekazując im fotografie i fotokopie prac i pism Strzemińskiego, Malewicza i własnych. Do grona jego respondentów należał m.in. urodzony w Bułgarii monografista Kazimierza Malewicza, Andrei Nakov, dziś profesor historii sztuki od lat zamieszkały w Paryżu, niegdysiejszy student Uniwersytetu Warszawskiego.

his new homeland as a member of the international avant-garde in painting, despite numerous attempts to have his works shown¹⁹. He fulfilled himself as an industrial designer, typographer, sculptor and architect; this part of his output, almost entirely unknown in Poland, awaits further study.

The wheel of life came full circle: Samuel Szczekacz-Zur died of a heart attack in his 'native Europe' on 27 September 1983 when he travelled there for an exhibition entitled *Présences Polonaises. L'Art vivant autour du Musée de Łódź* at the Centre Pompidou in Paris. There, for the first time in several decades, his avant-garde works were given a public showing.

¹⁹ Living in Tel Aviv, Szczekacz corresponded with researchers of the avant-garde in Western Europe and Poland, sending them photographs and photocopies of works and writings by Strzemiński, Malewicz and himself. Those with whom he corresponded included the Bulgarian-born Andrei Nakov, one-time student of Warsaw University, the author of a monograph on Malewicz, today a professor of art history living in Paris.



Kompozycja unistyczna

1937, olej i sznurek na płótnie, 60 cm × 75 cm

Unistic Composition

1937, oil and string on canvas, 60 cm × 75 cm

d z
i e
t a

Kompozycja unistyczna
(według Władysława Strzemińskiego)
1938, olej na płótnie, 50 cm × 50 cm

Unistic Composition
(after Władysław Strzemiński)
1938, oil on canvas, 50 cm × 50 cm



Kompozycja [kubistyczna]

ok. 1937, gwasz na papierze, 15.3 cm × 14 cm

Composition [cubist]

c. 1937, gouache on paper, 15.3 cm × 14 cm



leon grabowski

motorem słów

poezje

*Projekt okładki II wydania tomiku poezji Leona Grabowskiego
(Władysława Strzemińskiego) Motorem Słów
1938, gwasz i kolaż na papierze, 31.7 cm × 22 cm*

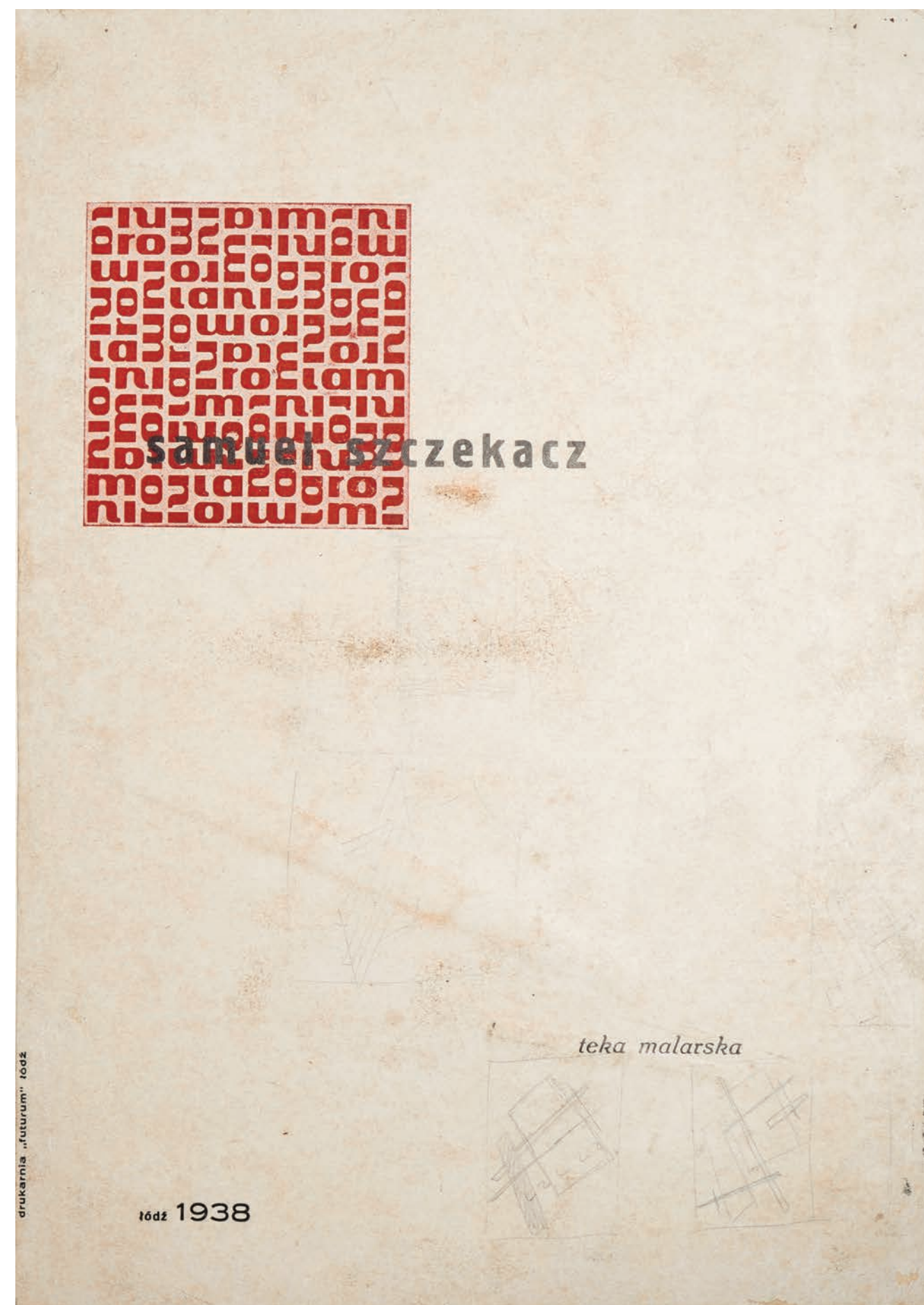
*Cover design for the 2nd edition of a volume of poetry by Leon
Grabowski (Władysław Strzemiński), Word Motor
1938, gouache and collage on paper, 31.7 cm × 22 cm*

Okladka Teki malarskiej Samuela Szczekacza

Łódź 1938, zawierającej litografie barwne, 32 cm × 21.5 cm

Cover of Artist's Portfolio of Samuel Szczekacz

Lodz 1938, containing coloured lithographs, 32 cm × 21.5 cm

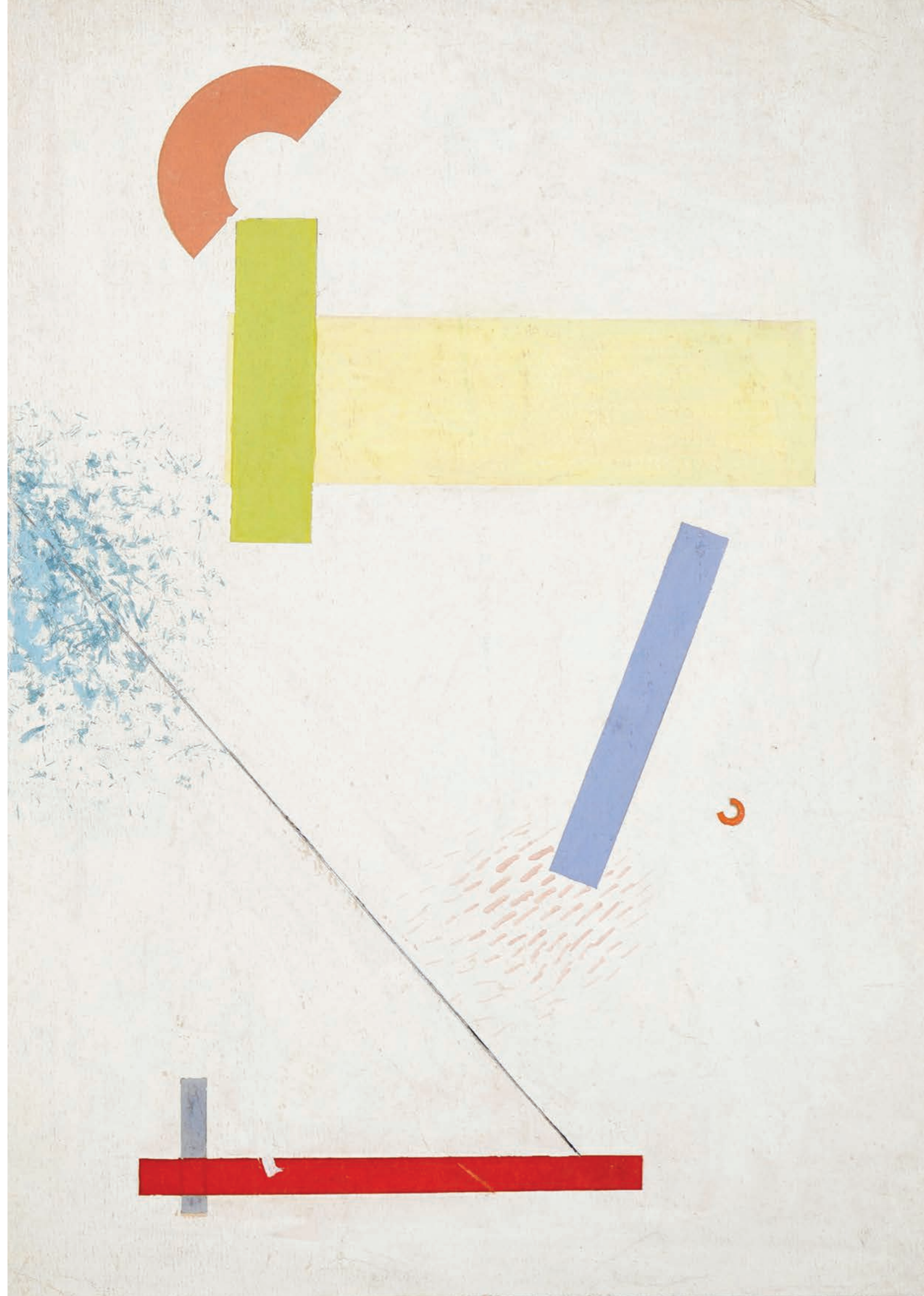


Konstrukcja [suprematyczna]

11.III.1936, gwasz na papierze, 28.9 cm × 22.7 cm

Construction [suprematist]

11.III.1936, gouache on paper, 28.9 cm × 22.7 cm



**Kompozycja**

ok. 1937, gwasz na papierze, 31.8 cm × 45 cm

Composition

c. 1937, gouache on paper, 31.8 cm × 45 cm

**Kompozycja**

ok. 1937, gwasz na papierze, 31.8 cm × 44.7 cm

Composition

c. 1937, gouache on paper, 31.8 cm × 44.7 cm



Kompozycja abstrakcyjna

ok. 1937, olej na tekturze, 34.6 cm × 49.8 cm

Abstract Composition

c. 1937, oil on cardboard, 34.6 cm × 49.8 cm



Widok Łodzi

ok. 1937, olej na płótnie, 75 × 60 cm

View of Lodz

c. 1937, oil on board, 75 cm × 60 cm



Martwa natura kubistyczna

1937, litografia na papierze, 30.3 cm × 24.1 cm

Cubist still life

1937, lithograph on paper, 30.3 cm × 24.1 cm



Konstrukcja [suprematyczna]

4.III.1936, gwasz na papierze, 19.8 cm × 15 cm

Construction [suprematist]

4.III.1936, gouache on paper, 19.8 cm × 15 cm

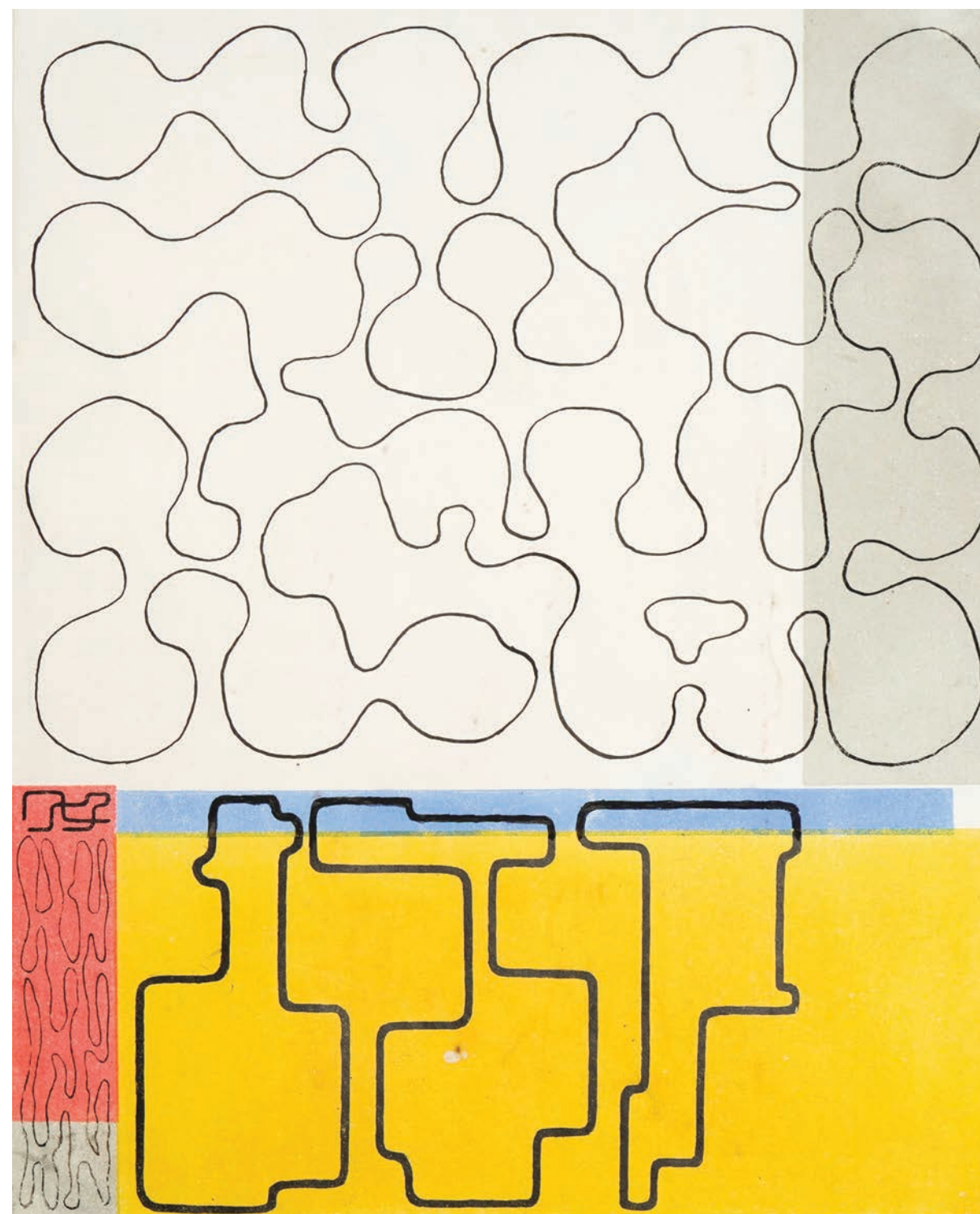


Konstrukcja II [Kompozycja neoplastyczna]

1936, gwasz na kartonie, 10 cm × 10 cm

Construction II [neoplastic composition]

1936, gouache on cardboard, 10 cm × 10 cm



Konstrukcja [neoplastyczno-unistyczna]

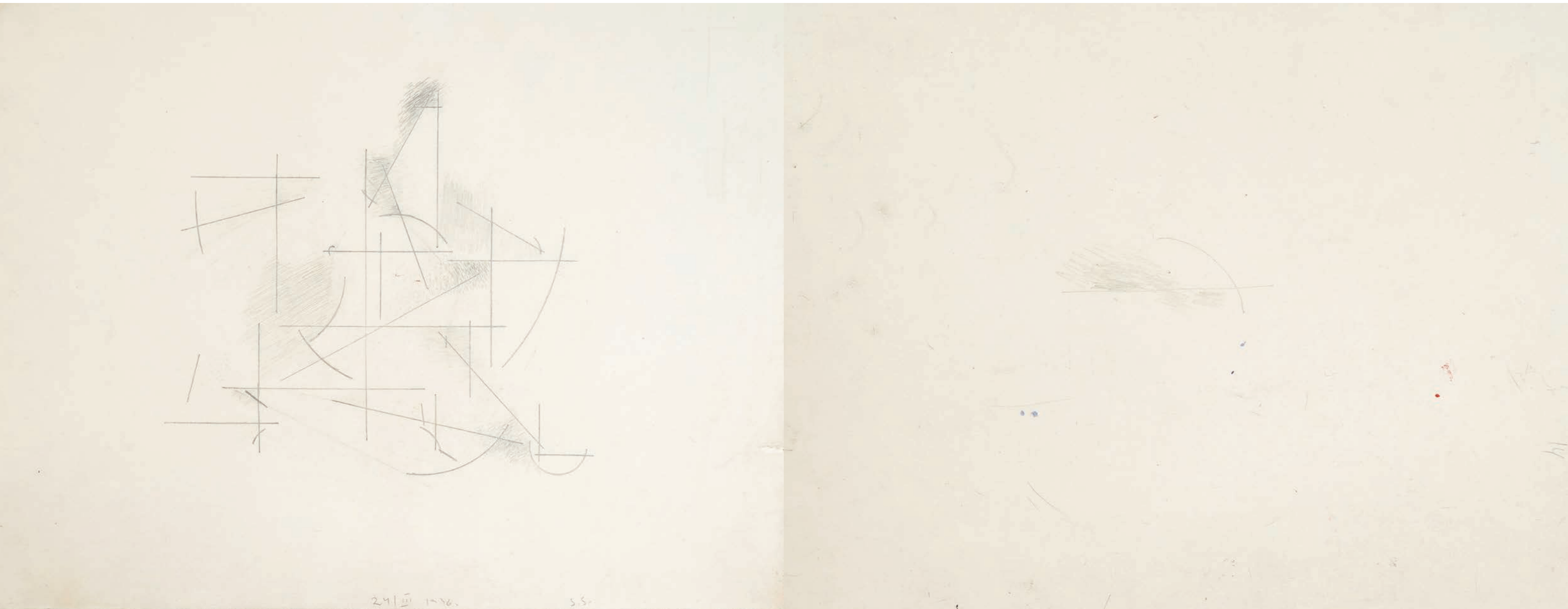
ok. 1937, litografia i gwasz na papierze, 24.8 cm × 20.2 cm

Construction [neoplastic—unistic]

c. 1937, lithograph and gouache on paper, 24.8 cm × 20.2 cm



s z
k i
c e

**Konstrukcja (front)**

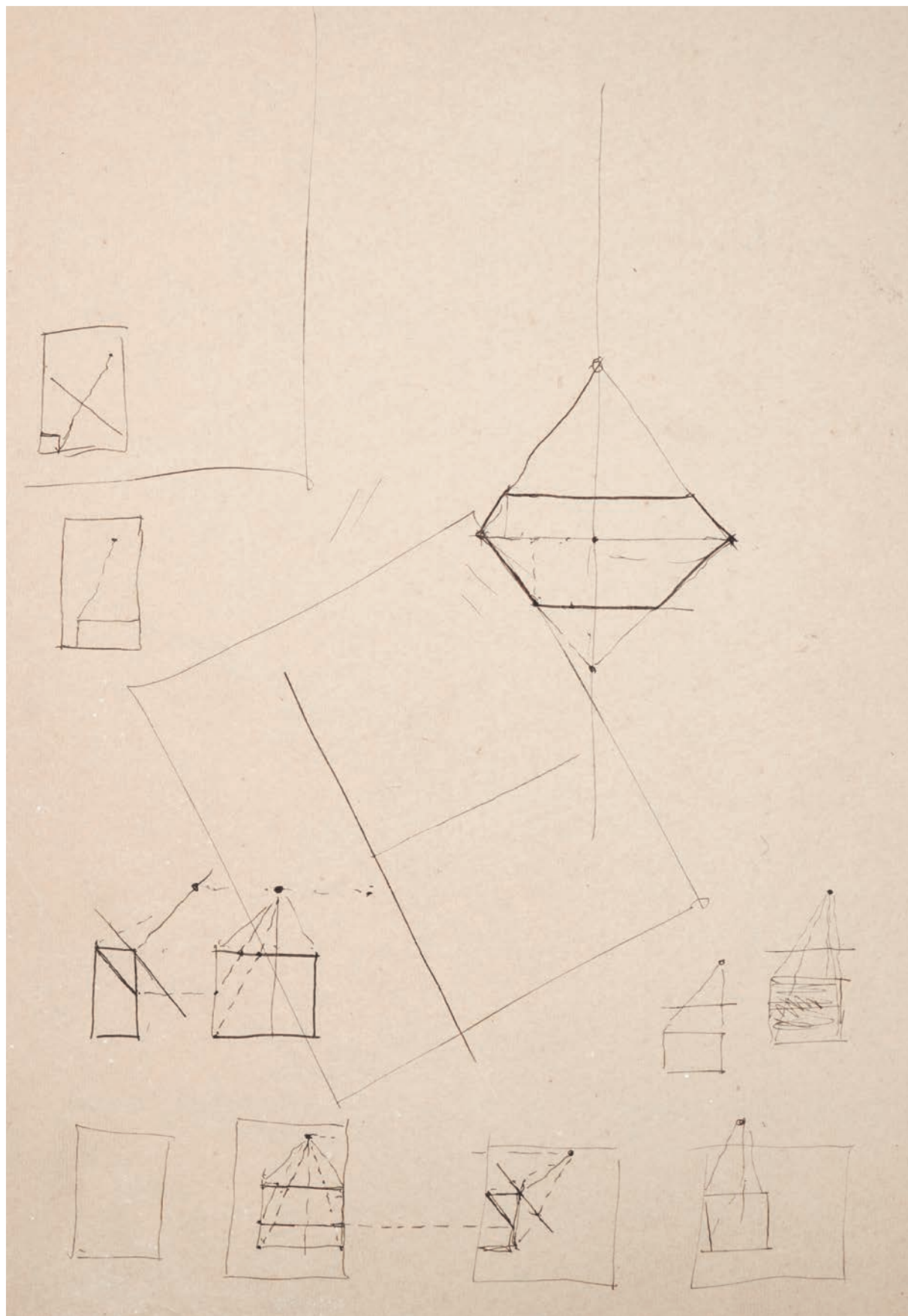
24.III.1936, ołówek na papierze, 22 cm × 28 cm

Construction (front)

24.III.1936, pencil on paper, 22 cm × 28 cm

(tył)

(back)

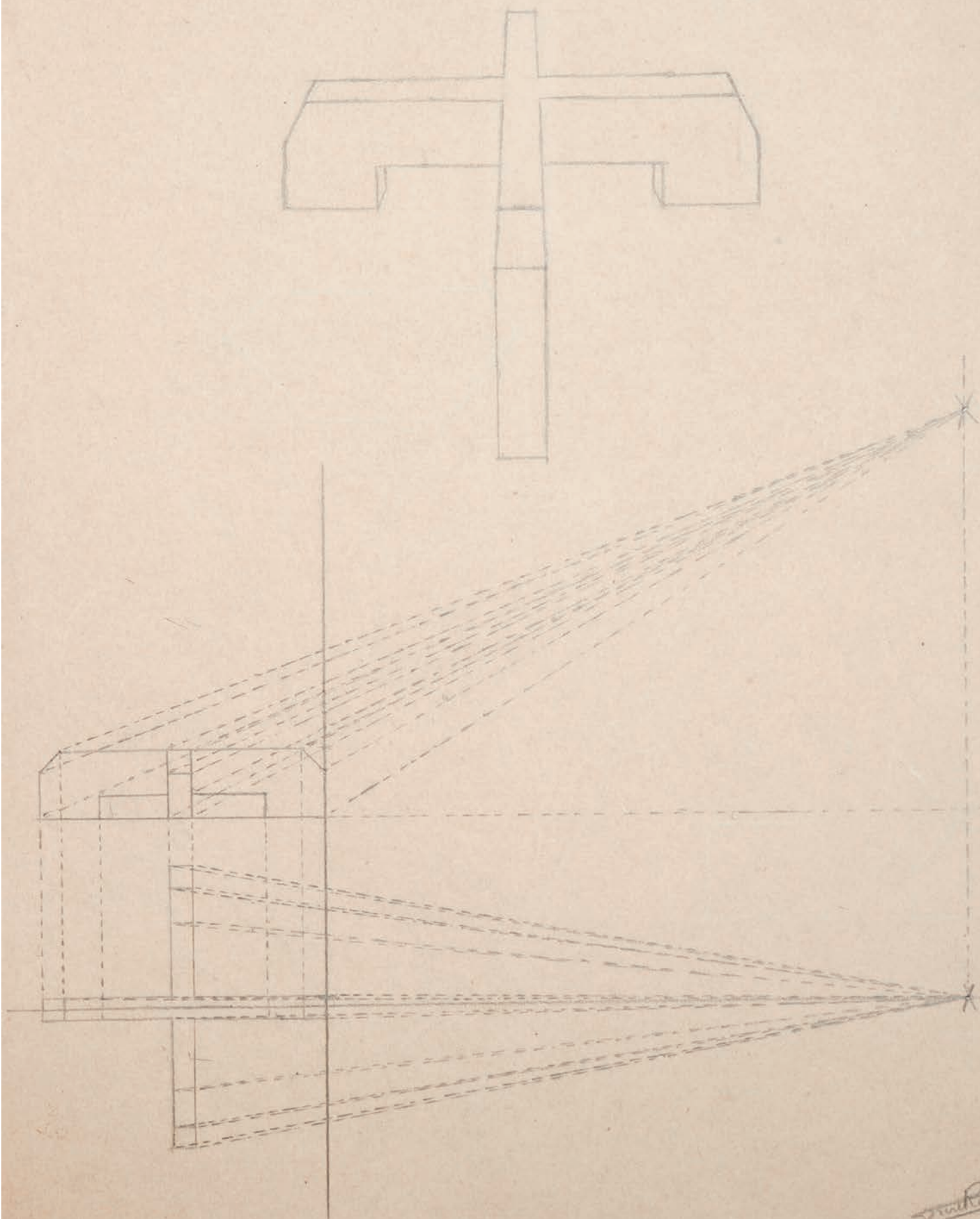


*Szkice figur geometrycznych
i rzutów perspektywicznych*
ok. 1936, ołówek na papierze,
33.4 cm × 22.8 cm

*Sketch of geometric figures
and perspective projections*
c. 1936, pencil on paper,
33.4 cm × 22.8 cm

Rys. 9

Projekt Podstawki pod Wazonik
ok. 1936, ołówek na papierze, 33.4 cm × 22.8 cm
Design for a coaster under a vase
c. 1936, pencil on paper, 33.4 cm × 22.8 cm



Handwritten signature and date: 1936

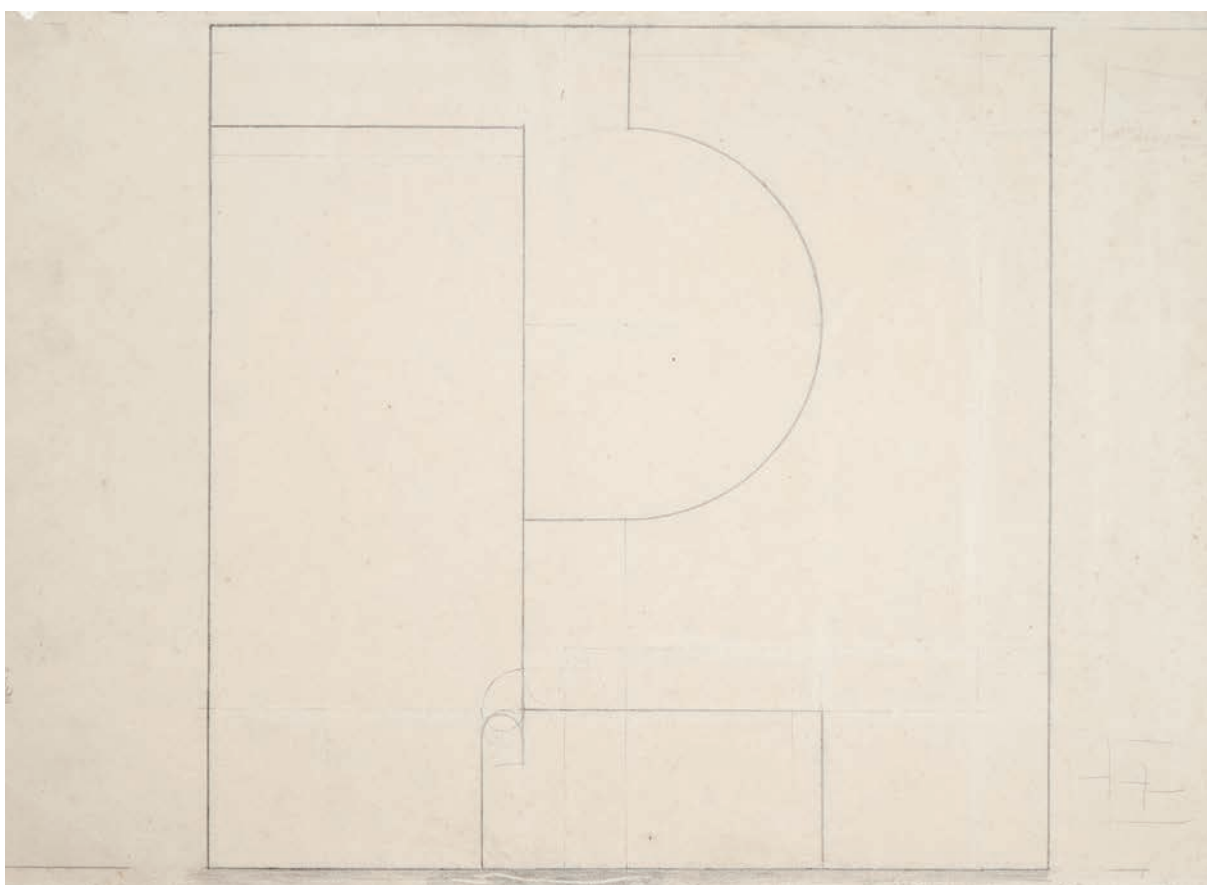


Studium kompozycji w trójkącie

ok. 1936, ołówek na papierze, 35 cm × 25.2 cm

Study of compositions in a Triangle

c. 1936, pencil on paper, 35 cm × 25.2 cm



Studium kompozycji w kwadracie

ok. 1936, ołówek na papierze, 35 cm × 25.2 cm

Study of compositions in a square

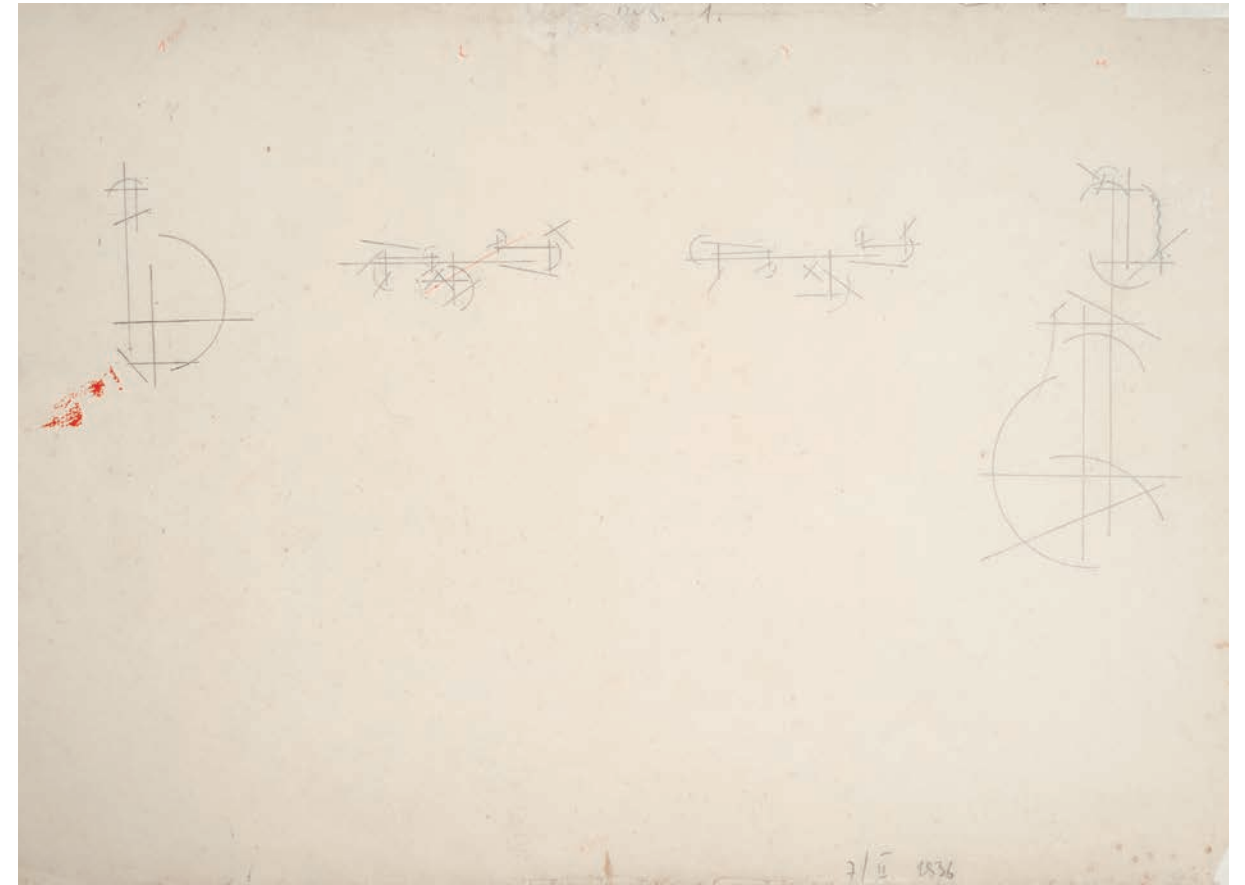
c. 1936, pencil on paper, 35 cm × 25.2 cm

Studia abstrakcyjne

7.II.1936, ołówek na papierze, 44 cm × 29 cm

Abstract Study

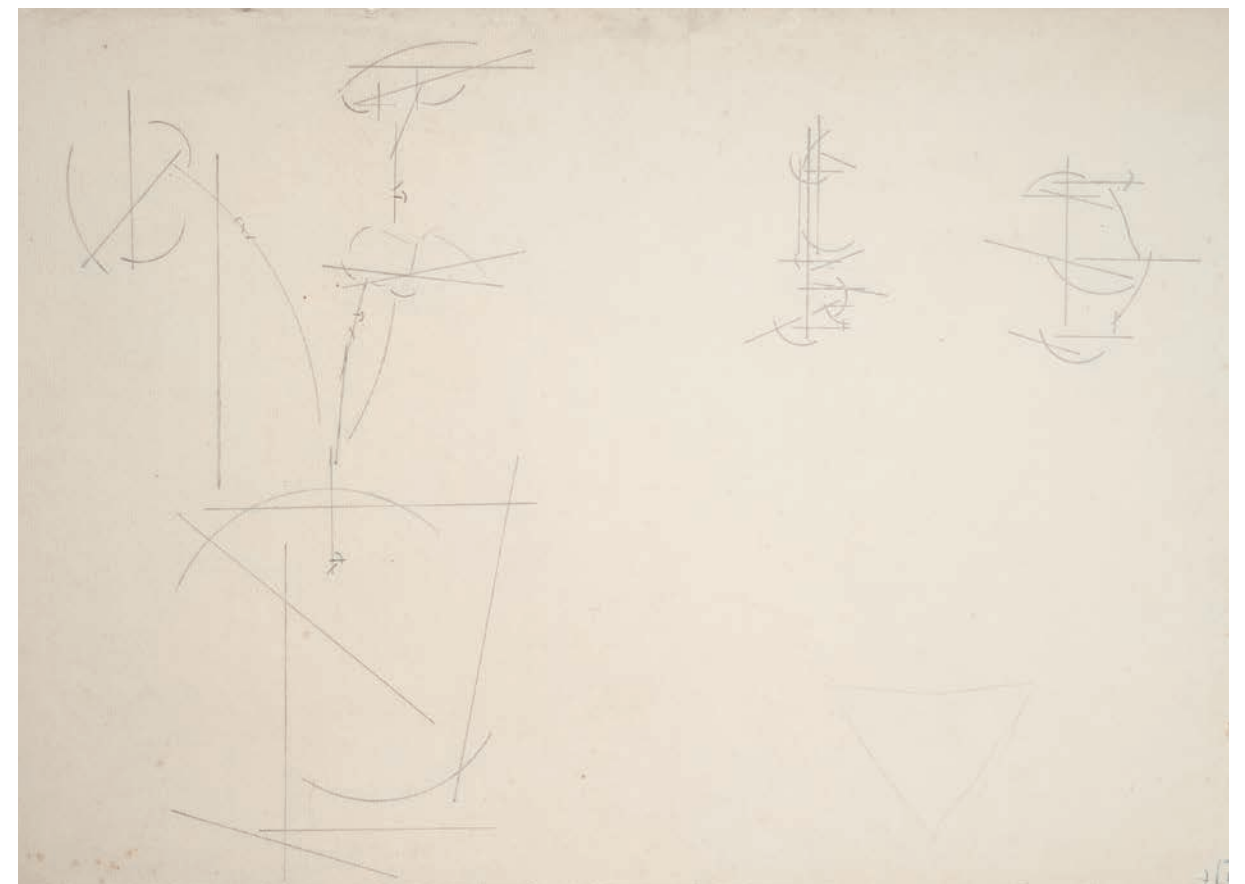
7.II.1936, pencil on paper, 44 cm × 29 cm

**Studia form abstrakcyjnych**

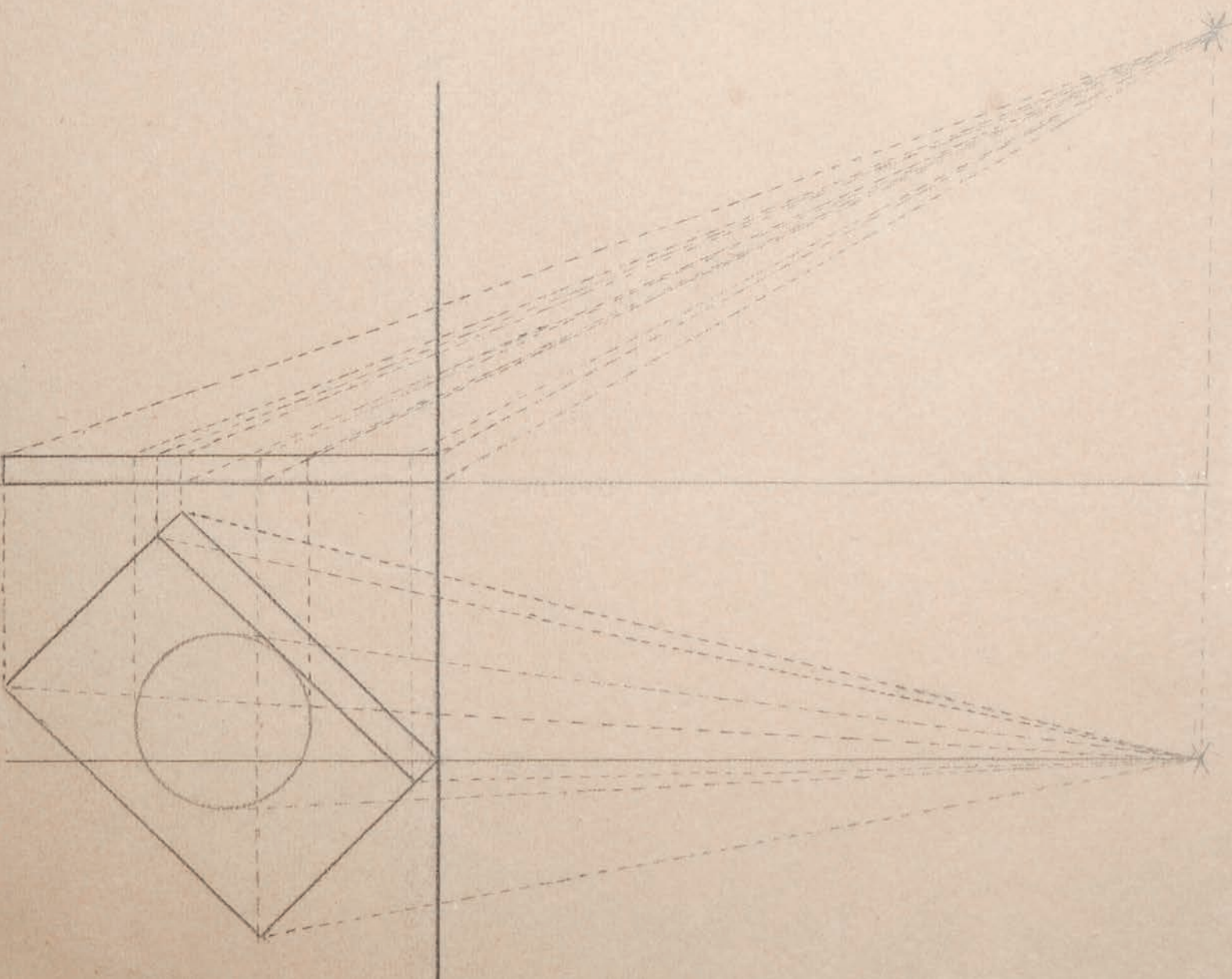
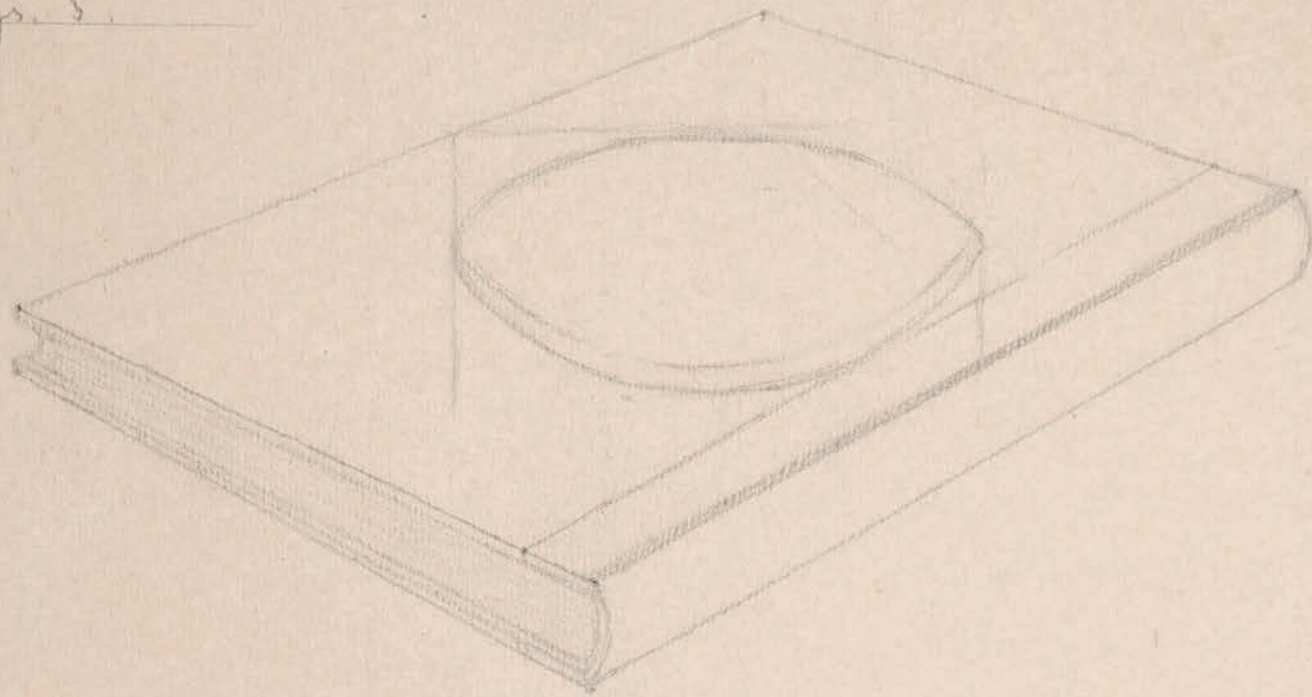
7.II.1936, ołówek na papierze, 44 cm × 29 cm

Studies of Abstract Form

7.II.1936, pencil on paper, 44 cm × 29 cm



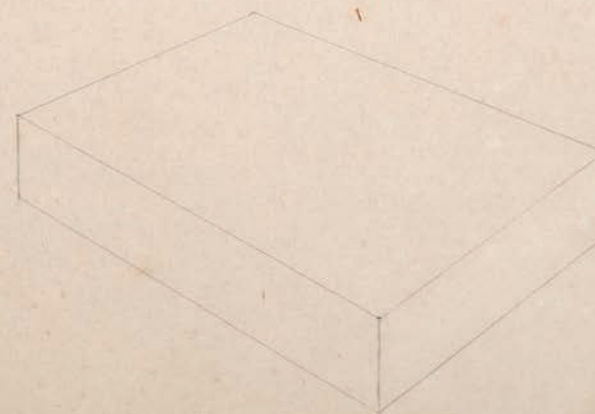
Rys. 5.



Rys. 1.



Rys. 2.



Studium perspektywiczne książki

ok. 1936, ołówek na papierze,
33.5 cm x 23 cm

Perspective Studies of a Book

c. 1936, pencil on paper,
33.5 cm x 23 cm

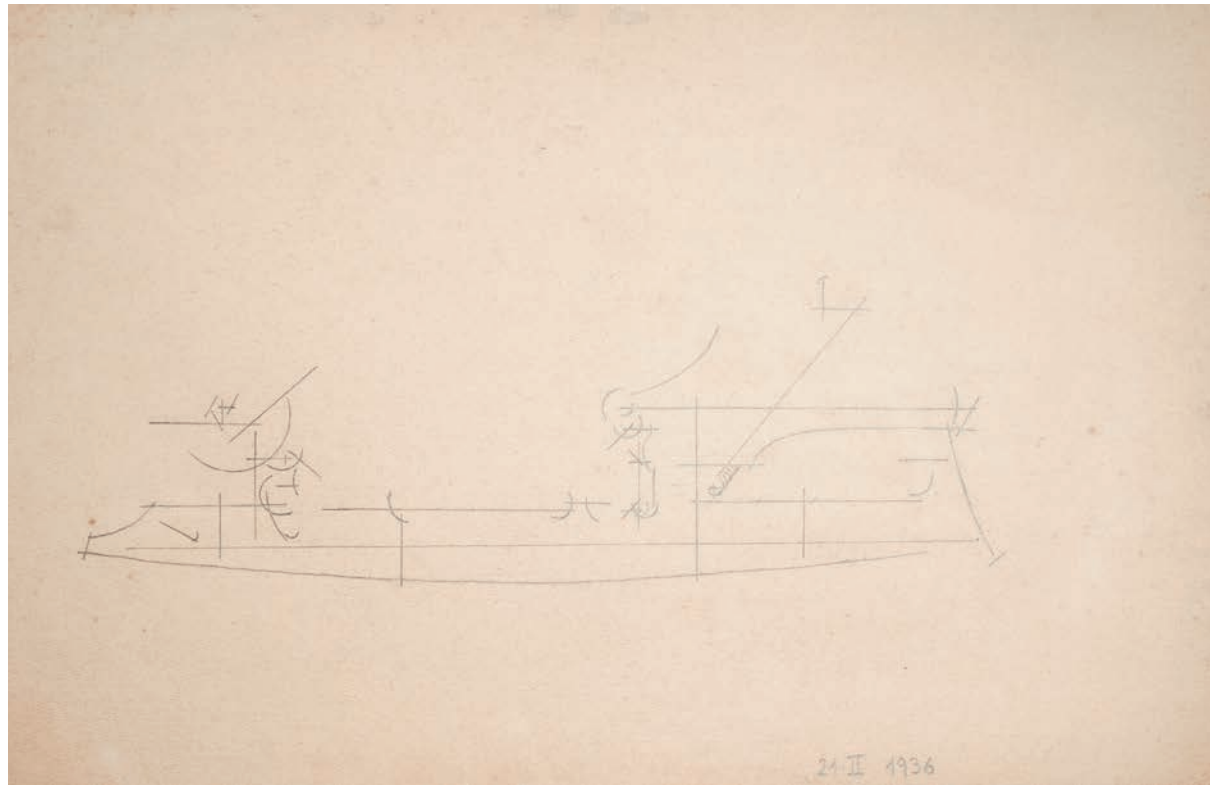
Studium

ok. 1936, ołówek na papierze,
33.5 cm x 23 cm

Study

1936, pencil on paper,
33.5 cm x 23 cm

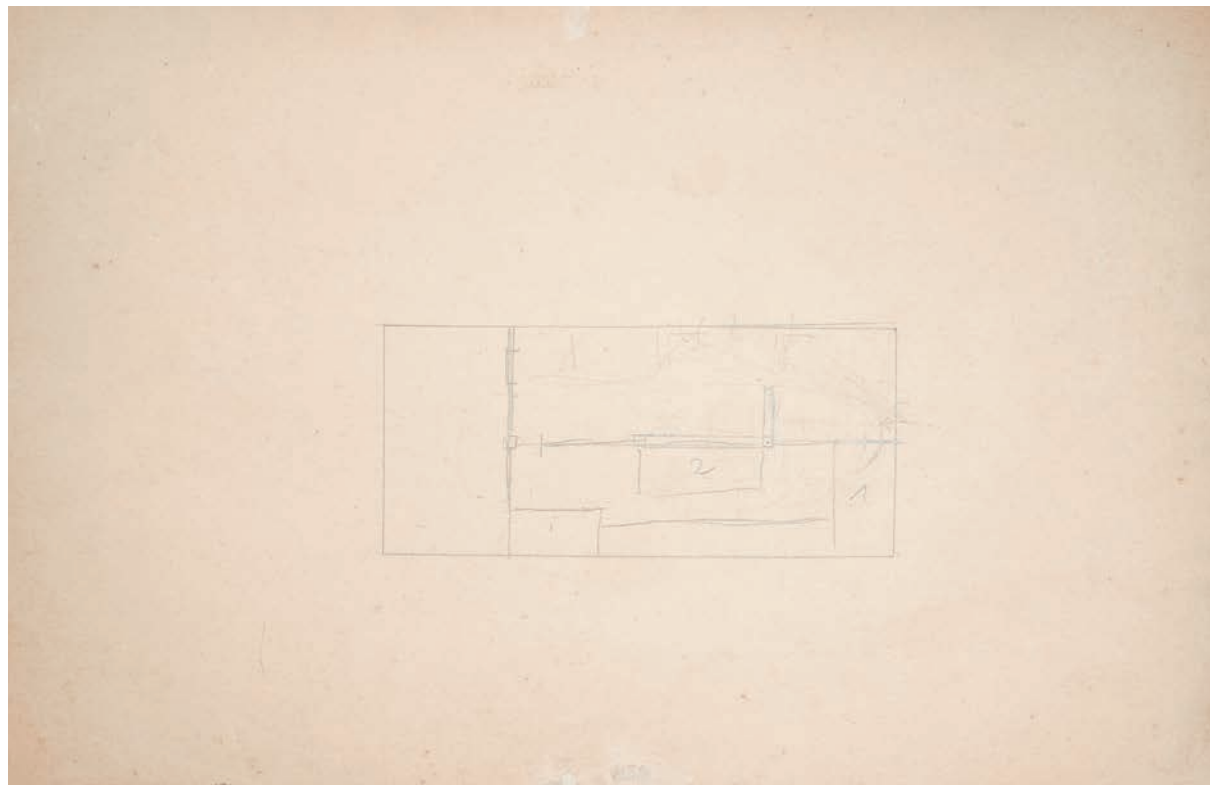


**Kompozycja**

21.II.1936, ołówek na papierze, 27.5 cm × 43 cm

Composition

21.II.1936, pencil on paper, 27.5 cm × 43 cm

**Zarys planu nierozpoznanego pomieszczenia**

21.II.1936, ołówek na papierze, 27.5 cm × 43 cm

Outline of plan of an unknown room

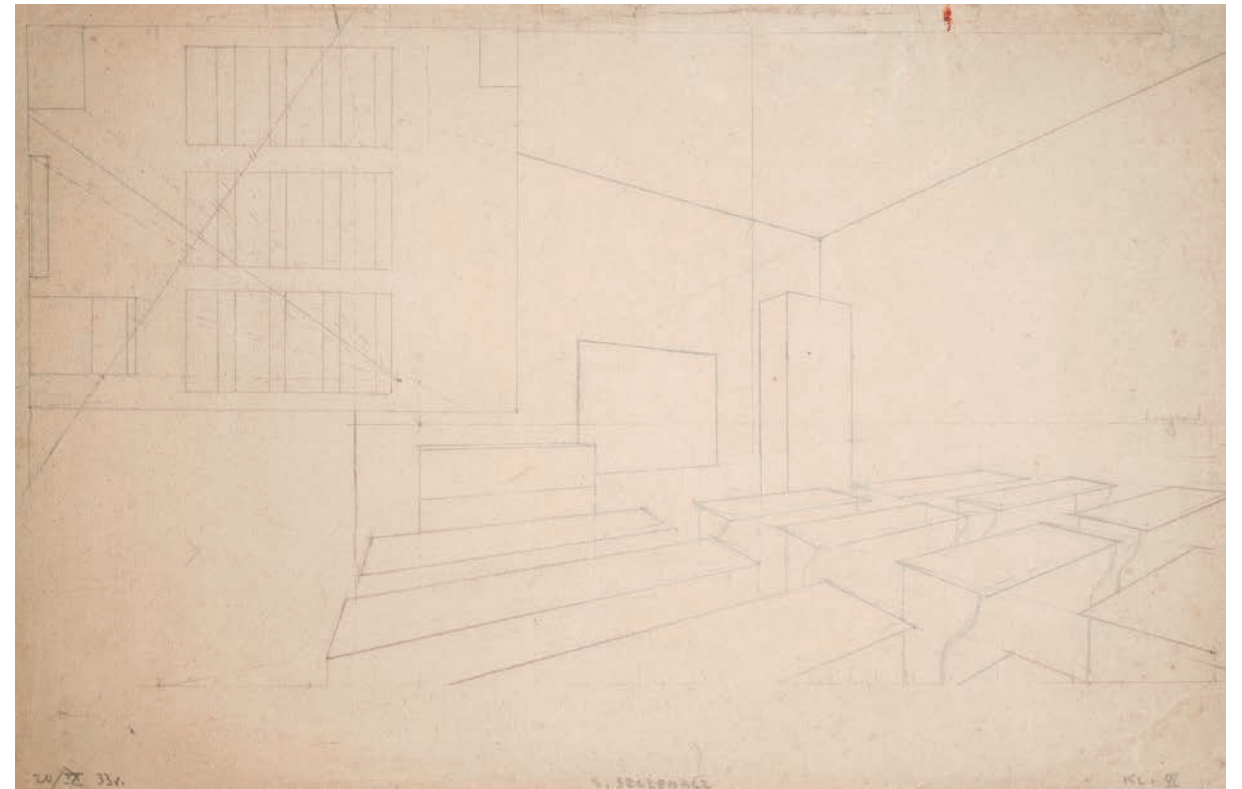
21.II.1936, pencil on paper, 27.5 cm × 43 cm

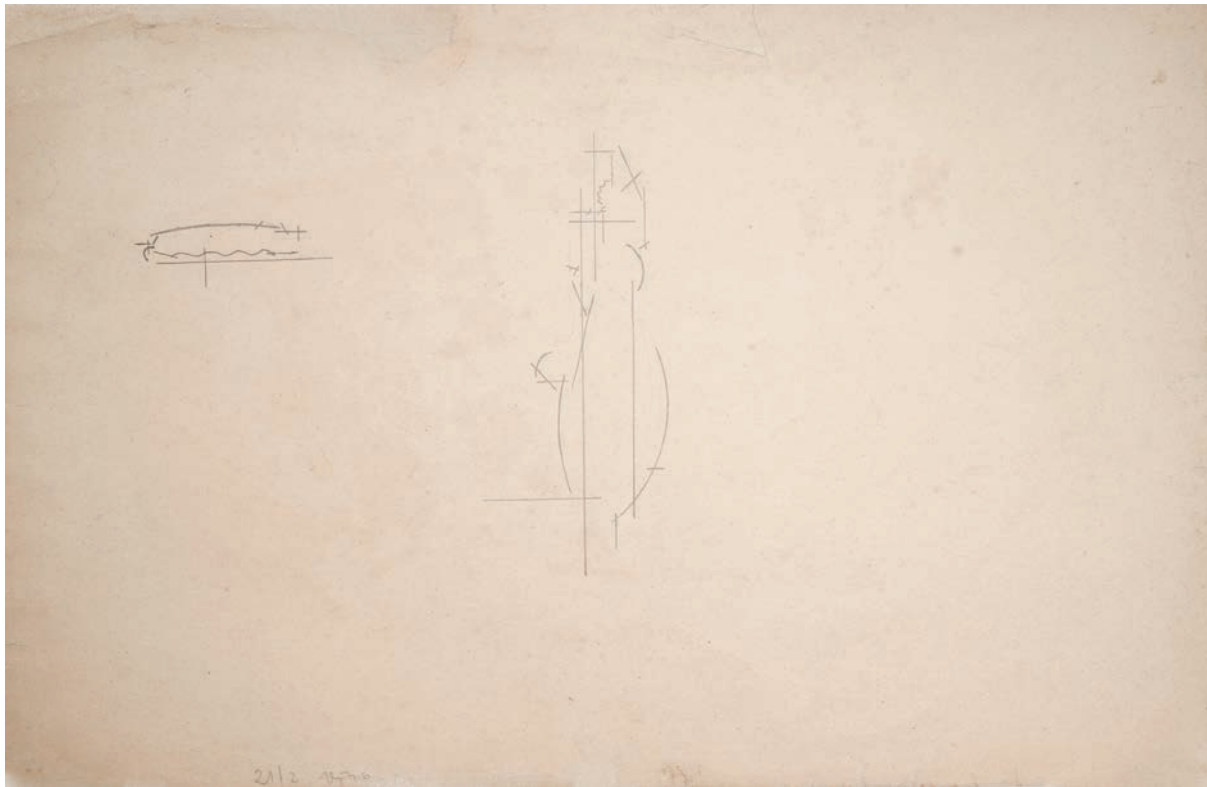
Studium perspektywiczne i plan wnętrza klasy szkolnej
20.XI(lub VI).1933, ołówek na papierze, 28.6 cm × 45 cm

Perspective Study and Plan of Schoolroom Interior
20.XI(or VI).1933, pencil on paper, 28.6 cm × 45 cm

(tył)

(back)



**Kompozycja**

21.II.1936, ołówek na papierze,
28.5 cm × 45 cm

Composition

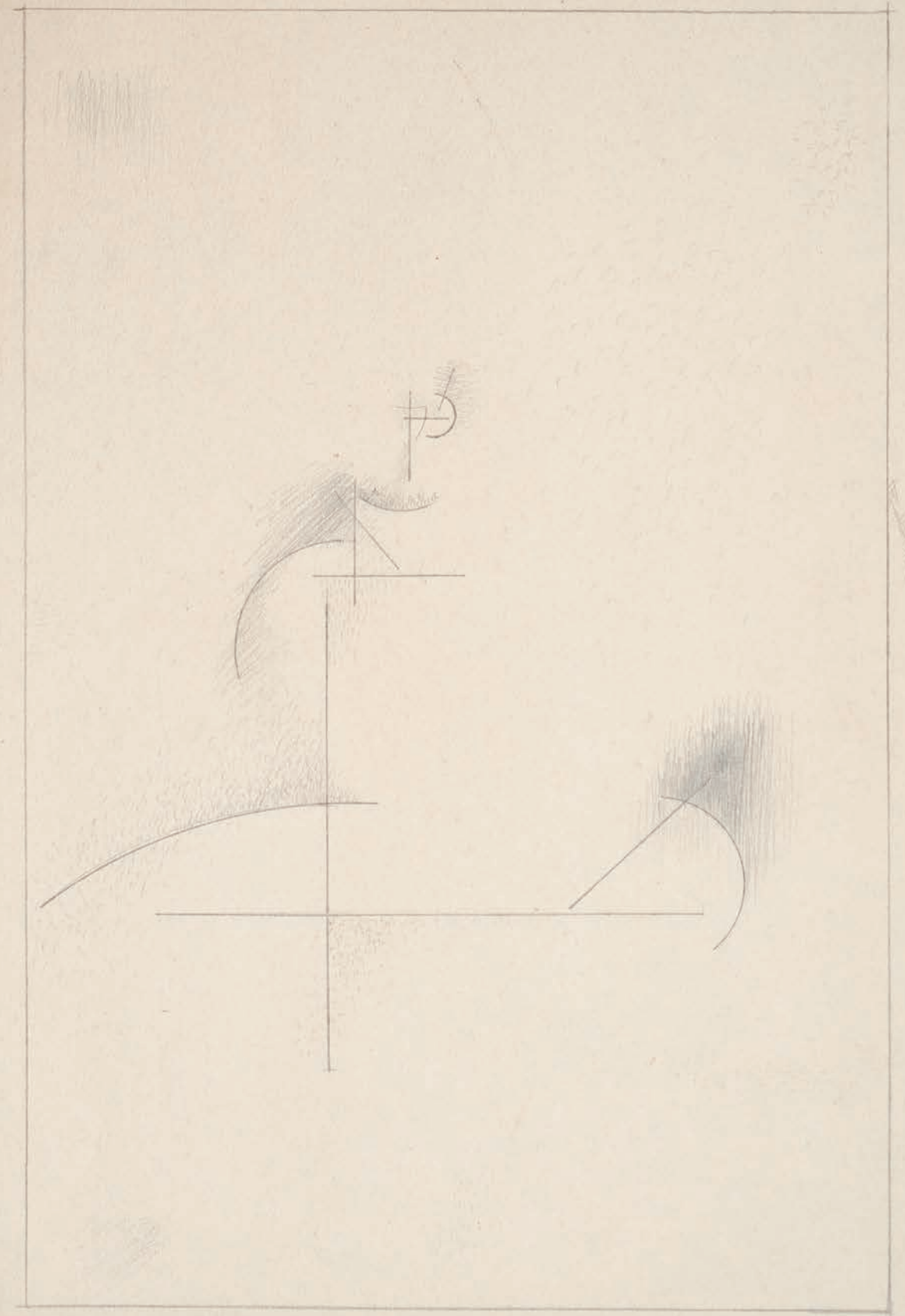
24.III.1936, pencil on paper
28.5 cm × 45 cm

**Kompozycja kubistyczna**

2.IV.1936, ołówek na papierze,
31 cm × 20.5 cm

Cubist Composition

2.IV.1936, pencil on paper,
31 cm × 20.5 cm

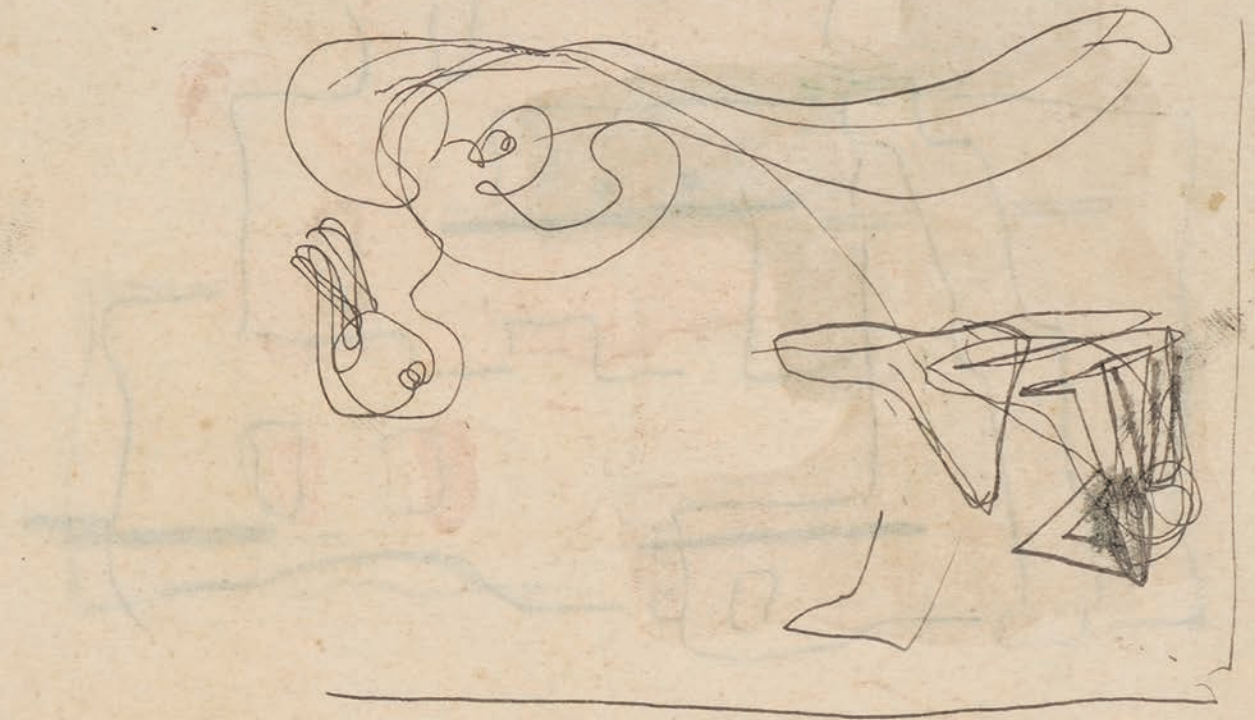


**Kompozycja**

ok. 1937, litografia i ołówek na papierze, 14.8 cm × 21 cm

Composition

c. 1937, lithograph and pencil on paper, 14.8 cm × 21 cm

**Szkic**

1937, ołówek na papierze, 14.8 cm × 21 cm

Sketch

1937, pencil on paper, 14.8 cm × 21 cm

(tył)

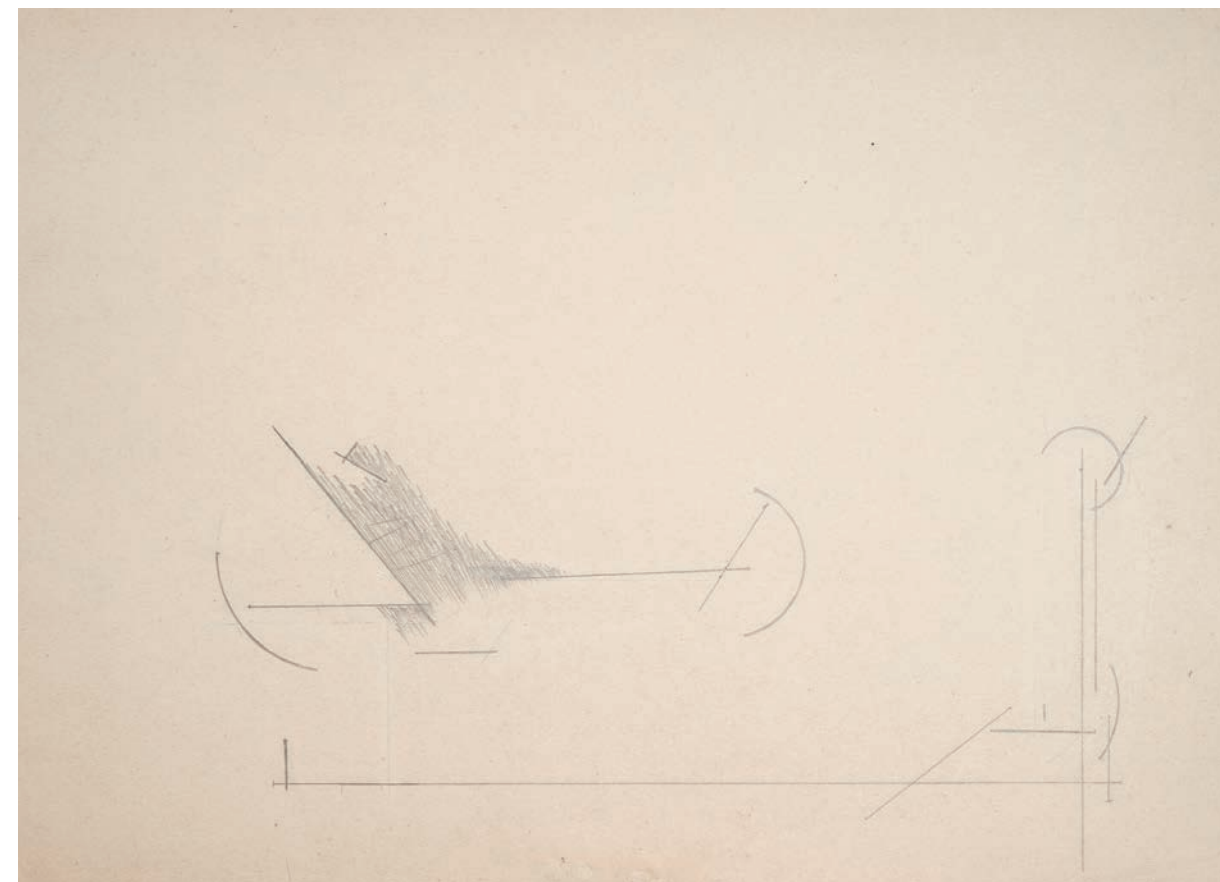
(back)

Kompozycja (front)

ok. 1936, ołówek na papierze, 37 cm × 26.5 cm

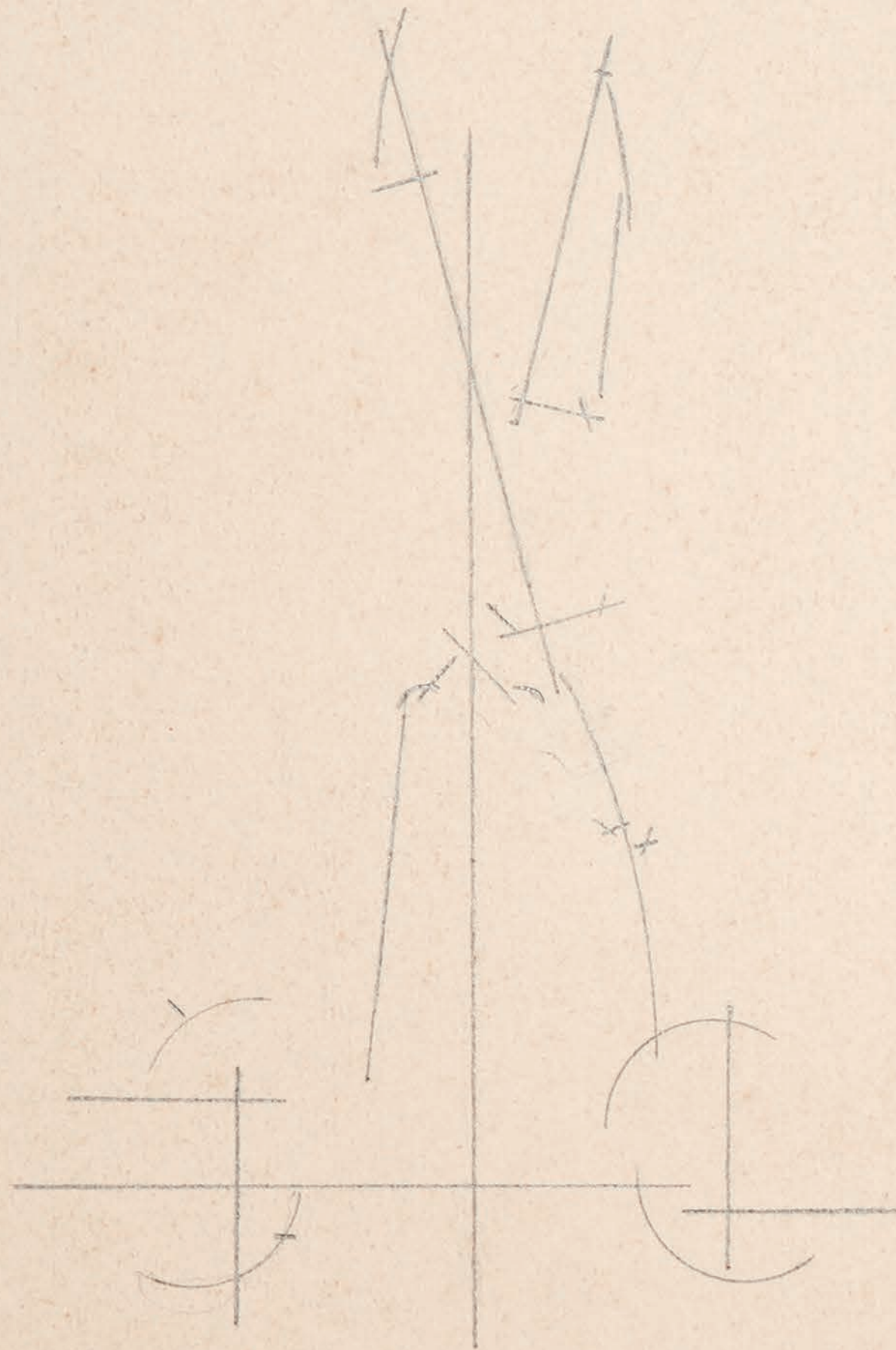
Composition (front)

c. 1936, pencil on paper, 37 cm × 26.5 cm



Kabonichin № 200

Edy.



Konstrukcja

14.II.1936, ołówek na papierze, 22,7 cm × 27 cm

Construction

14.II.1936, pencil on paper, 22,7 cm × 27 cm

שְׁמֵנוּ יִשְׁמַח וְיִשְׂמַח

BIBLIOGRAFIA

Archiwum Samuela Szczekacza-Zura przekazane przez Hendrika Berinsona do zbiorów Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie.

Berlewi Henryk, *W walce o nową sztukę*, „Ringen” 1921, nr 1; przekład z jidysz Zbigniewa Targielskiego w: *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, red. i wybór Karolina Szymaniak, Gdańsk 2006, s. 125–126.

Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930, kat. wystawy w Los Angeles County Museum of Art, Haus der Kunst, Munich, Martin-Gropius-Bau, Berlin, red. Timothy O. Benson, Cambridge, MA–London 2002.

El Lissitzky, kat. wystawy w Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Kunsthalle Basel, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Eindhoven–Hannover 1966.

„Forma” 1933–1938, nr 1–6.

Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Łódź 2010.

Kazimir Malevich 1878–1935, kat. wystawy w National Gallery of Art, Washington, D.C., The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, The Metropolitan Museum of Art, New York, red. Jeanne D’Andrea, Los Angeles 1990.

Ładnowska Janina, *Samuel Szczekacz/Samuel Zur – uczeń – kontynuator – artysta*, w: *Sztuka w Łodzi 2*, Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8–9 października 2001 roku, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 231–240.

Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.

Nader Luiza, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”*, Łódź–Warszawa 2018.

BIBLIOGRAPHY

Archive of Samuel Szczekacz-Zur provided by Hendrik Berinson to the collection of the POLIN Museum of the History of Polish Jews in Warsaw.

Berlewi Henryk, “W walce o nową sztukę” [“In the Fight for New Art”], *Ringen* 1921, No. 1; translation from the Yiddish by Zbigniew Targielski in: *Warszawska awangarda jidysz. Antologia tekstów*, ed. and selected by Karolina Szymaniak, Gdańsk 2006, p. 125–126.

Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930, exhibition catalogue at the Los Angeles County Museum of Art, Haus der Kunst, Munich, Martin-Gropius-Bau, Berlin, ed. Timothy O. Benson, Cambridge, MA–London 2002.

El Lissitzky, exhibition catalogue at the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Kunsthalle Basel, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Eindhoven–Hannover 1966.

Forma 1933–1938, No. 1–6.

Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w Łodzi w latach 1880–1919 [Jewish Painters in Lodz 1880-1919]*, Łódź 2010.

Kazimir Malevich 1878–1935, exhibition catalogue at the National Gallery of Art, Washington, D.C., The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles, The Metropolitan Museum of Art, New York, ed. Jeanne D’Andrea, Los Angeles 1990.

Ładnowska Janina, *Samuel Szczekacz/Samuel Zur – uczeń – kontynuator – artysta [Samuel Szczekacz/Samuel Zur – Student – Continuator]*, in: *Sztuka w Łodzi 2 [Art. In Lodz 2]*, Materials from an academic session organised by the Lodz Branch of the Association of Art Historians on 8–9 October 2001, ed. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Lodz 2003, p. 231–240.

Malinowski Jerzy, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku [Painting and Sculpture of Polish Jews in the 19th and 20th Centuries]*, Warsaw 2000.

Nader Luiza, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów” [The Strzemiński Affect. “Theory of Seeing”]*,

Płauszewski Andrzej, a.r. *Mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja*, Łódź 1989.

Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
Samuel Szczekacz 1917–1983, kat. wystawy w Galerie Berinson, red. Ulrike Gaul, Berlin 2009.

Samuel Szczekacz (1917–1983), „Atlas Sztuki 60”, folder towarzyszący wystawie w Galerii Atlas Sztuki, red. Agata Mendrychowska, Łódź 2012.

Strzemiński Władysław, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga”, 1932, nr 3, s. 258–278.

Strzemiński Władysław, *Z powodu wystawy w IPS-ie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–10; przedruk w: Idem, *Pisma*, red. Zofia Baranowicz, Wrocław 1975, s. 187–189.

Szczekacz Samuel, tekst bez tytułu, „Forma” 1938, nr 6, s. 25.

Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.

Turowski Andrzej, *Budownicowie Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002.

Władysław Strzemiński – in memoriam, red. Janusz Zagrodzki, Łódź 1988.

Zagrodzki Janusz, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź 2014.

Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda, kat. wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Paulina Kurc-Maj, Łódź 2014.

Wartime Drawings, „Memories of Friends – Jews”, Lodz-Warsaw 2018.

Płauszewski Andrzej, a.r. *Mit urzeczywistniony. Dzieje i kolekcja [Myth Made Reality. History and Collection]*, Lodz 1989.

Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej [Image of the Word. A History of Visual Poetry]*, Warsaw 1989.

Samuel Szczekacz 1917–1983, exhibition catalogue at Galerie Berinson, ed. Ulrike Gaul, Berlin 2009.

Samuel Szczekacz (1917–1983), “Atlas Sztuki 60” [“Art Atlas 60”], folder accompanying an exhibition at Galerii Atlas Sztuki, ed. Agata Mendrychowska, Lodz 2012.

Strzemiński Władysław, “Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne” [“Modern Art and Artistic Schools”], *Droga*, 1932, No. 3, p. 258–278.

Strzemiński Władysław, “Z powodu wystawy w IPS-ie” [“Because of the Exhibition at IPS”], *Głos Plastyków [Artists’ Voice]* 1934, nr 9–10; przedruk w: Idem, *Pisma*, ed. Zofia Baranowicz, Wrocław 1975, p. 187–189.

Szczekacz Samuel, untitled text, *Forma* 1938, No. 6, p. 25.

Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy [Margins of the Avant-garde]*, Warsaw 1998.

Turowski Andrzej, *Budownicowie Świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej [Builders of the World. From the History of Radical Modernism in Polish Art]*, Krakow 2000.

Turowski Andrzej, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje [Malewicz in Warsaw. Reconstructions and Simulations]*, Krakow 2002.

Władysław Strzemiński – in memoriam, ed. Janusz Zagrodzki, Lodz 1988.

Zagrodzki Janusz, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów [Władysław Strzemiński. Pictures of Words]*, Lodz 2014.

Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda [A Change in the Field of View. Modern Printing and the Avant-garde], exhibition catalogue at the Museum of Art in Lodz, ed. Paulina Kurc-Maj, Lodz 2014.

Forma

ok. 1937, olej i piasek na płótnie, 30.2 cm × 46.7 cm

Form

c. 1937, oil and sand on board, 30.2 cm × 46.7 cm



OLSZEWSKI GALLERY

OLSZEWSKI GALLERY

adres ul. Szpitalna 8a
00-031 Warszawa
www.olszewskigallery.com
info@olszewskigallery.com

tytuł wystawy Samuel Szczekacz
Obraz i jego granice. O Samuelu Szczekaczu

4 czerwiec 2020 - 31 lipiec 2020

patron wystawy Michał Olszewski

kurator wystawy Małgorzata Ciacek

autor katalogu Artur Tanikowski

współpraca Berinson Galerie

projekt graficzny Julia Błaszczak

address ul. Szpitalna 8a
00-031 Warszawa
www.olszewskigallery.com
info@olszewskigallery.com

title of the exhibition Samuel Szczekacz
The Image and Its Limits. On Samuel Szczekacz

4 June 2020 - 31 July 2020

patron of the exhibition Michał Olszewski

curator of the exhibition Małgorzata Ciacek

author of the catalogue Artur Tanikowski

cooperation Berinson Galerie

catalogue design Julia Błaszczak

