KONSTRUKTYWIZM

Podstawowym wyróżnikiem konstruktywizmu w stosunku do innych ruchów awangardowych było stosowanie dyscypliny formalnej ograniczonej do prostych elementów geometrycznych: koła, trójkąta i linii prostej. Z założenia wzajemne oddziaływania tych form wywołują wewnętrzne napięcie w kompozycji obrazu. Celem jest poszukiwanie nowej ekspresji estetycznej, a metodą świadoma rezygnacja nie tylko z prezentowania widzialnej rzeczywistości, ale także odejście od skojarzeń ze światem przedmiotów. Konstruktywizm zawdzięcza nazwę zarówno podejściu do budowania obrazu - "konstruowania" z określonych elementów, jak i swoistemu zaangażowaniu w nowoczesność. Konstruktywizm wywodzi się częściowo z futuryzmu. Konstruktywizm rozwinął się w powiązaniu ze wzornictwem przemysłowym, architekturą, modą, grafiką użytkową, nowoczesną typografią i projektowaniem mebli. Następnie koncepcje stworzone w ramach sztuki użytkowej zostały zastosowane także w "czystej sztuce", rzeźbie, fotografii (pierwsze fotomontaże i kolaże). Konstruktywiści uważali, że sztuka nie polega na dekorowaniu, lecz na znalezieniu funkcji przestrzeni i przedmiotu adekwatnej do potrzeby. To podejście zaowocowało rewolucją w architekturze, która doprowadziła do powstania tzw. stylu międzynarodowego. Najbardziej znanym architektem, który przeszedł przez okres konstruktywizmu był Le Corbusier, który później jednak odciął się od tego nurtu sztuki. Struktura stała się pojęciem technicznym, konstrukcyjnym oraz społecznym i estetycznym. W architekturze podejście konstruktywistyczne zostało nazwane funkcjonalizmem. W Holandii w tym samym czasie, lecz zupełnie niezależnie, powstała grupa artystyczna De Stijl, w Niemczech uczelnia artystyczna Bauhaus. W Polsce konstruktywistów skupiały grupy Blok i Praesens.

Co to jest konstruktywizm?

NIE poszczególny odłam sztuki, lecz sztuka jako całość.

NIE wypowiadanie swoich osobistych przeżyć i nastrojów, lecz szukanie PRAKTYCZNEGO zastosowania dla

popędu twórczego wypływającego z pierwotnego instynktu sztuki, który przejawia się w każdym wytworze pracy ludzkiej.

BUDOWANIE rzeczy za pomocą wszelkich rozporządzalnych środków, stawiając na pierwszym planie praktyczną celowość tej rzeczy.

Nie znaczy to, żeby program konstruktywizmu przekreślał bezinteresowną twórczość w sztuce.

SYSTEM metodycznej, kolektywnej pracy, regulowaną przez świadomą siebie wolę, mający na celu udoskonalenie wyników zbiorowo osiągniętego dorobku pracy i wynalazczość.

MECHANIZACJA środków pracy.

EKONOMICZNE użycie materiałów.

UZALEŻNIENIE charakteru tworzonej rzeczy od użytego materiału.

BUDOWANIE rzeczy według jej własnych zasad.

DYSCYPLINA ładu i porządku.

Zagadnienie BUDOWY a nie zagadnienie formy.

Wprowadzenie sztuki w życie na zasadach czynnika współdziałającego w ogólnym rozwoju i współzależnego od zmian zachodzących w innych dziedzinach twórczości ludzkiej, przede wszystkim od techniki.

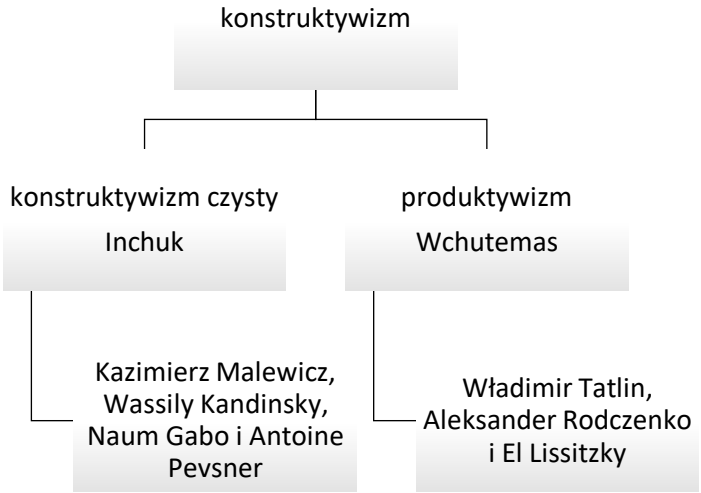
NIEROZDZIELNOŚĆ ZAGADNIEŃ SZTUKI I ZAGADNIEŃ SPOŁECZNYCH.

Co to jest konstruktywizm, Blok, 1924 nr 6/7

Cechy konstruktywizmu:

- dążenie do czystej formy (pełnej autonomii formy) – sztuki wolnej od pozaplastycznych treści, kontekstów, podtekstów, a nawet przeżyć,
- uniwersalność formalna,
- poszukiwanie analogii między malarstwem, rzeźbą i architekturą,
- racjonalizacja sztuki,
- zainteresowanie sztuką użytkową,
- silne powiązanie z ideologią socjalistyczną,
- artysta, występujący w roli technika, współpracującego z przemysłem.

Największą rolę w rozwoju sztuki konstruktywistycznej odegrały dwie moskiewskie uczelnie artystyczne, założone w 1920 roku: Instytut Kultury Artystycznej (Inchuk) oraz Moskiewski Zakład Artystyczno-Techniczny (Wchutemas). Różnice w koncepcjach nauczania w obu szkołach istniały od samego początku. W końcu jednak rozłam stał się bardziej wyraźny i wyłoniły się z niego dwa obozy.



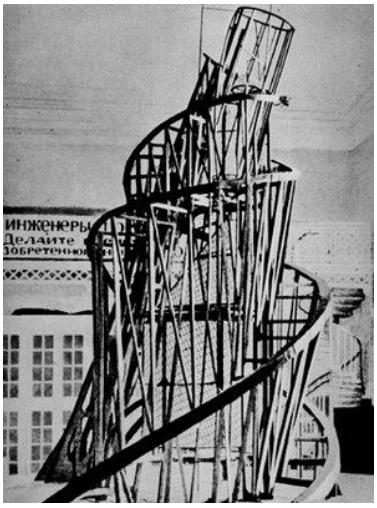
Konstruktywizm miał oznaczać czysto techniczne mistrzostwo i korzystanie z materiałów wg zasad: tektoniki (akt twórczy), faktury (obróbka powierzchni), konstrukcji. Jedna z podstaw konstruktywizmu było szukanie *"mostu miedzy sztuką a przemysłem"*. Wielu artystów podejmowało współpracę z zakładami przemysłowymi i rozwijali działalność we wszystkich dziedzinach sztuki.

Konstruktywizm w fazie analitycznej, proponując nową koncepcję dzieła sztuki, musiał określić siłą rzeczy nowe miejsce dla artysty w świecie. Przekreślając istnienie dzieła poza formą, sprowadzał artystę „na ziemię", odbierając mu zarazem wszelkie atrybuty posłannictwa i prawo mediacji z Absolutem. **Artysta został robotnikiem formy**. W społecznym podziale pracy mieścił się początkowo jeszcze poza przemysłem, ze względu na autonomię swojego przedmiotu, ale charakter jego pracy coraz wyraźniej przybierał cechy procesu produkcyjnego. Oczywiście wraz z reifikacją doktryny konstruktywistycznej rozpływała się również specyfika pracy artysty-robotnika. Z robotnika formy przekształcał się w robotnika rzeczy, a tam gdzie rzecz godziła się z człowiekiem — w „robotnika rzeczy utylitarnych", robotnika produktów przyszłego świata.. W tym momencie wykraczamy już poza analityczne rozważania konstruktywistów, przenosząc się coraz: wyraźniej w nową ich fazę, która podważając reistyczną utopię, kształtowała nową wizję przyszłości w ideologii produktywizm u a zarazem określała nowe zadania dla artysty w procesie pracy twórczej. Należy tutaj zastanowić się nad jeszcze jednym zagadnieniem pojawiającym się w pierwszej fazie rozwoju konstruktywizmu, a funkcjonującym zmiennie w jego obszarze, dotyczącym popularnego pojęcia „artysty kolektywnego". Koncepcja ta, mająca swe uzasadnienie w całym programie ruchu, sytuowała go najwyraźniej w opozycji do „indywidualizmu artystycznego" wieku XIX, a także wyróżniała konstruktywistyczne stanowisko wśród socjologizmu dyskusji o kolektywizmie Proletkultu.

Autonomizacja formy i jej materializacja prowadziła do zminimalizowania funkcji uczestnictwa pojedynczego „ja" artysty w jej kształtowaniu. Skrajną wersją tego poglądu była koncepcja „życia form" w świecie ;nie konstruktywistyczna przemiana zindywidualizowanych twórców, której przeciwny biegun sytuował się tam, gdzie twierdzono, że dzieło jest wynikiem „rozproszonych twórców" w całym procesie produkcyjnym. Twórcą w jednym i drugim wypadku, określającym granicę myśli konstruktywistycznej, był abstrakcyjny, anonimowy i kolektywny podmiot społeczny raz rozpoznawany w formie, raz gubiący się w podziale pracy. Odmienna była koncepcja artysty kolektywnego ukształtowana wśród zwolenników Kultury Proletariackiej. Stojąc na gruncie genetycznych determinacji sztuki, sztuki jako ideologicznego wyrazu grupy społecznej — jako twórcę kolektywnego widziano tu określoną historycznie klasę społeczną.

Władimir Tatlin (1885-1953)

Do roku 1912 prace Tatlina sytuują się w nurcie reprezentowanym przez Paula Cezanne'a i fowistów. W 1914 r. Tatlin wyjechał do Paryża, gdzie odwiedził Picassa w jego pracowni. Kontakt z hiszpańskim artystą zaowocował pomysłami komponowania z rozmaitych materiałów „reliefów malarskich", które wystawił po powrocie w Moskwie. W marcu 1916 r. Tatlin zorganizował w Moskwie wystawę o nazwie „Magazin". Jej tytuł miał być odpowiedzią na atak Łarionowa, który powiedział o nim że robi sztukę „dla sklepikarzy". Na wystawie tej zaprezentowali swoje prace liczni przedstawiciele rosyjskiej awangardy: Tatlin „reliefy malarskie" i „kontrreliefy", Lubow Popowa obrazy plastyczne oraz Aleksander Rodczenko abstrakcje graficzne. Z tymi też artystami Tatlin znajdował się w 1918 roku w gronie wykładowców moskiewskiego Wchutiemasu. W następnym roku pracował nad projektem pomnika III Międzynarodówki. W tym również okresie, manifestując pragnienie oddania swej sztuki w służbę społeczeństwu, skierował swoje poszukiwania artystyczne na funkcjonalizm. Od 1927 do 1930 roku kontynuował pracę pedagogiczną w powołanym w miejsce Wchutiemasu pracowniach Wchutein. Jako jeden z nielicznych artystów awangardy pozostał w kraju, kiedy większość jej przedstawicieli w latach czystek stalinowskich wyjechała za granicę. Od roku 1940 został pozbawiony prawa wystawiania, Tatlin powraca do malarstwa realistycznego.



Podaj autora oraz tytuł dzieła.

Autor:……

Tytuł: …….

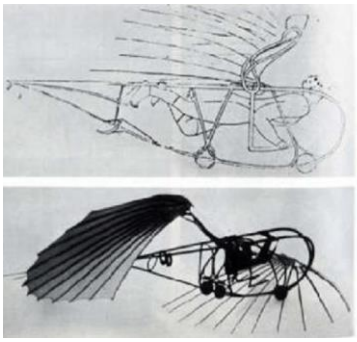
Podaj nazwę kierunku reprezentowanego przez dzieło. Uzasadnij dwoma argumentami, że przedstawiona praca jest charakterystyczna dla tego kierunku.

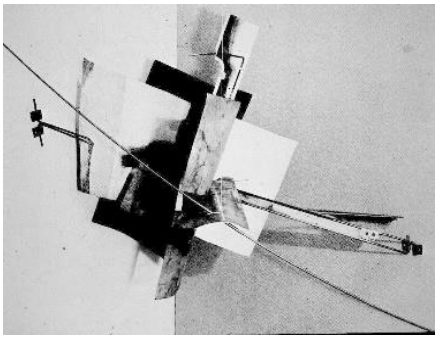
Kierunek: ……

Uzasadnienie:……

……

Gdy w pierwszych latach XX wieku w rosyjskiej polityce do głosu dochodziły rewolucyjne, w sztuce trwał boom na awangardę. Najbardziej wtedy wizjonerski konstruktywizm miał szansę stać się głównym stylem w sztuce i architekturze w powstającej właśnie Rosji radzieckiej, bo artyści głosili te same co politycy idee socjalistyczne i komunistyczne. Niestety w połowie lat 30. wszelkie idee awangardowe okazały się zbyt "kosmopolityczne i burżuazyjne" - i zamiast konstruktywizmu (którego po prostu zakazano) narodził się znany nam doskonale socrealizm. Pomnik III Międzynarodówki uznano za swoistą odpowiedź na stojącą w Paryżu Wieżę Eiffela. Konstrukcja, którą Tatlin chciał wznieść w Leningradzie miała symbolizować moc i siłę radzieckiej rewolucji oraz systemu socjalistycznego. Właściwie od początku było wiadomo, że wieży nie da się zbudować - jej wielkość, techniczne skomplikowanie oraz koszt budowy przerastały możliwości władz miasta. Wieża miała mieć 400m wysokości, a jej poszczególne części miały stale się poruszać, obracać wokół własnej osi. Wnętrze budynku-pomnika miało stać się siedzibą Międzynarodówki Komunistycznej. Budynek w kształcie spiralnej piramidy był utopijną wizją, która miała łączyć konstrukcyjne zaawansowanie z symboliką rewolucyjnej ideologii. Mimo że nigdy nie powstał, jest do dziś najbardziej znanym przykładem architektury konstruktywistycznej.





Aleksandr Michajłowicz Rodczenko (1891-1956)

Sztuka i myśl Rodczenki rozwinęły się niezwykle szybko w latach 1910. Zaczynał jako esteta inspirowany twórcami secesyjnymi , takimi jak Aubrey Beardsley . Później został futurystą. Pod koniec dekady był pionierem konstruktywizmu. W wyniku tego eksperymentalnego badania elementów sztuki obrazowej i rzeźbiarskiej powstały dzieła czysto abstrakcyjne, które oddzielają elementy każdego obrazu - linię, formę, przestrzeń, kolor, powierzchnię, teksturę i fizyczne wsparcie dzieła. Konstruktywizm zachęcał do nowego skupienia się na materialnych aspektach sztuki, a jego sensowi sprzyjało przekonanie, że sztuka musi odpowiadać rewolucyjnym przemianom zachodzącym w rosyjskiej polityce i społeczeństwie. Zaangażowanie Rodczenki w wartości rewolucji zachęciło go do porzucenia malarstwa w 1921 r. Przyjął bardziej funkcjonalny pogląd na sztukę i artystę i zaczął współpracować z poetą Władimirem Majakowskim przy szeregu kampanii reklamowych.
Fotografia była ważna dla Rodczenki w latach dwudziestych XX wieku, gdy próbował znaleźć nowe media bardziej odpowiednie dla jego celu, jakim jest służenie rewolucji. Jego prace zarówno w zakresie fotomontażu, jak i fotografii ostatecznie przyczyniły się znacząco do fotografii europejskiej w latach dwudziestych.

W swoim pamiętniku w 1934 roku notuje: "Chciałbym robić wyjątkowe, niepowtarzalne zdjęcia, jakich wcześniej nikt nie robił, żeby to było samo życie, prawdziwe życie, żeby fotografie były proste i jednocześnie złożone, żeby zadziwiały i zaskakiwały". Propagandowemu widzeniu sowieckiego człowieka wymyka się "**Dziewczyna z Leicą**" z 1934 roku. Siedząca z nogą założoną na nogę i czujnie spoglądająca w bok młoda kobieta to Jewgienija Lemberg, którą Rodczenko uczył w owym czasie fotografii. Zdjęcie uczennicy jest tyleż niepozorne, co rewolucyjne. Sylwetka kobiety ubranej w proste czółenka, rajstopy, spódnicę do kolan, obcisłą bluzkę i beret umieszczona jest na przekątnej biegnącej od lewego górnego roku ku środkowi obrazu. Kompozycję dynamizuje druga przekątna zdjęcia tworzona przez ciemniejszą płaszczyznę ławki, na której siedzi tytułowa dziewczyna. Nietypowe ujęcie wykonane przez Rodczenkę jakby z przysiadu, lub z biodra dodatkowo rytmizuje i zagęszcza cień rzucany przez kratownicę oświetloną od góry ostrym światłem słonecznym. Drobna kratka pogłębia skrót perspektywiczny i tworzy abstrakcyjny deseń na płaszczyźnie podłogi, na ławce, na jasnej odzieży i twarzy, a także na ścianie za plecami modelki. Pierś Jewgienii przecina skórzany pasek biegnący w dół ku złożonym na łonie dłoniach, w których dziewczyna trzyma w futerale tytułowy, niemiecki aparat marki Leica. Rodczenko przełamując tradycyjne kadrowanie - portretowy pion i poziomy pejzaż - wskazuje na tkwiący w fotografii potencjał nowego nie-malarskiego widzenia. W ten sposób zdjęcie ilustruje słowa artysty, który pisał: "Rewolucja w fotografii polega na tym, aby sfotografowany fakt swą jakością oddziaływał na tyle silnie i nieoczekiwanie poprzez specyfikę fotograficzną. Żeby mógł nie tylko konkurować z malarstwem, ale pokazywać każdemu nowy doskonały sposób wyjaśniania zjawiska w nauce, technice i życiu współczesnego człowieka".

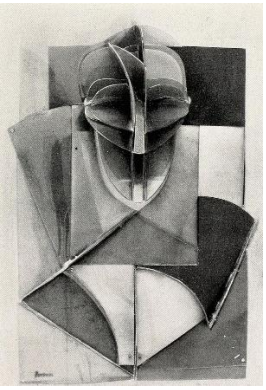
Jednym z najważniejszych osiągnięć ZSRR w latach dwudziestych było stworzenie kinematografii radzieckiej. Rozsławiał ją plakat, w nowej, oryginalnej stylistyce fotomontażu wprowadzonej przez A. Rodczenkę reklamą wybitnego dokumentu Dzigi Wiertowa „Oko kina" (1924). Autorytet Rodczenki – profesora Wyższej Szkoły Pracowni Artystyczno – Technicznych w Moskwie, przyjaciela W. Majakowskiego i autora oprawy plastycznej najlepszych książek poety, był ogromny. Naturalną koleją rzeczy było zaproszenie artysty do opracowania materiałów reklamowych do filmu „Pancernik Potiomkin". A. Rodczenko po raz pierwszy zrealizował kompleksową kampanię promocyjną filmu: od prospektów, plakatów, po reklamę zewnętrzną. Inny twórca, A. Ławiński, reklamując „Pancernik Potiomkin" (1926) stworzył dzieło, które bezsprzecznie zaliczyć należy do dziesiątki najlepszych plakatów światowego kina XX wieku.

Aleksander Rodczenko, plakat " Pancernik Potiomkin. Wkrótce w najlepszych kinach Moskwy", 1926.

Antoine Pevsner (1886-1962)

Pevsner urodził się w rosyjskim mieście Orel, w żydowskiej rodzinie. Po opuszczeniu Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w 1911 roku wyjechał do Paryża, gdzie zobaczył dzieła Roberta Delaunaya, Alberta Gleizesa, Fernanda Légera i Jeana Metzingera. Podczas drugiej wizyty w Paryżu w 1913 r. Poznał Amedeo Modiglianiego i Aleksandra Archipenkę, który zachęcił go do zainteresowania kubizmem. Pevsner spędził lata wojenne 1915–17 w Oslo ze swoim bratem Naum Gabo. Po powrocie do Rosji w 1917 roku Pevsner zaczął uczyć w Moskiewskiej Akademii Sztuk Pięknych u Wasilija Kandinsky'ego i Kazimierza Malewicza. W 1920 roku on i Gabo opublikowali Manifest Realistyczny . W następnym roku Pevsner odwiedził Berlin, gdzie spotkał Marcela Duchampa i Katherine Dreier. Następnie udał się do Paryża, gdzie osiadł na stałe; w 1930 roku został obywatelem francuskim. On i Gabo zaprojektowali scenografię do baletu La Chatte , wyprodukowanego przez Siergieja Diagilewa w 1927 roku. W Paryżu dwaj bracia byli liderami konstruktywistycznych członków Abstraction-Création, grupy artystów, którzy przyjęli różnorodne style abstrakcyjne.

Dynamiczna projekcja o 30°



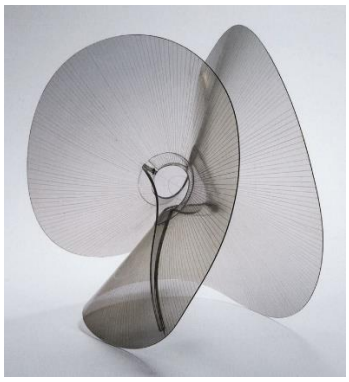
Portret Duchampa

Głowa, 1923

Naum Gabo (1890-1977)

Głowa 1 *Głowa 2* *Głowa kobiety*

Głowa nr 2 to popiersie figuratywne, jedno z czterech podobnych dzieł charakteryzujących wczesną karierę Gabo, stworzone podczas jego pobytu w Norwegii podczas pierwszej wojny światowej. Zbudowana z płaskich płaszczyzn przecinającej się sklejki postać podobna do Madonny nawiązuje do ikonowych obrazów, które Gabo zobaczyłaby w rosyjskich wnętrzach prawosławnych, tradycyjnie umieszczonych wysoko w rogu pokoju, jakby strzegąc mieszkańców na dole. Wygląd popiersi zmienia się i moduluje w sposób ciągły, w oparciu o kąt widzenia, oświetlenie i inne czynniki otoczenia.
Podczas podróży do Paryża w latach 1912-13 Gabo widział obrazy Picassa i Braque'a (artyści byli jeszcze w fazie analitycznej kubizmu) a w Norwegii zaczął stosować podobne koncepcje rozbicia płaszczyzny obrazu na trzy wymiary. Korzystając ze szkolenia inżynierskiego, Gabo odrzucił tradycyjne rzeźbiarskie techniki rzeźbienia i formowania, zamiast tego wykorzystując procesy bliższe konstrukcji architektonicznej, budując swoje rzeźby z zazębiających się elementów, włączając puste przestrzenie do swoich rzeźb. Generując wrażenie objętości w pustej przestrzeni, Gabo odpowiadał na współczesne teorie naukowe, podkreślając „rozpad bryły i otaczającej przestrzeni".
Głowa nr 2 to jedno z wczesnych dzieł figuratywnych autorstwa Gabo, który zrewolucjonizował rzeźbę. Jego pomysłowe rozszerzenie kubistycznych technik malarskich na sferę rzeźby zapowiadało rzeźbę abstrakcyjną w następnych dziesięcioleciach. Pracując z techniczną precyzją inżyniera lub architekta i ilustrując nowe koncepcje naukowe, Gabo przewidział funkcjonalistyczną estetykę powstającego ruchu konstruktywistycznego. Jego wykorzystanie pustej przestrzeni jako istotnego elementu rzeźby znajduje odzwierciedlenie w późniejszych pracach brytyjskich artystów, takich jak Barbara Hepworth i Henry Moore.



Konstrukcja linearna w przestrzeni nr 2, 3 i 4 *Wariacja sferyczna,* 1937 *Kolumna*

El Lissitzky (1890-1941)

Lissitzky spędził większość swojego dzieciństwa w mieście Witebsk (miasto rodzinne Marca Chagalla), a następnie dziesięć lat pobytu u dziadków w Smoleńsku. Znakomity rysownik nawet w wieku trzynastu lat Lissitzky został zauważony przez miejscowego żydowskiego artystę Yehuda Pen , który wziął chłopca pod swoje skrzydła. W wieku piętnastu lat Lissizky rozpoczął już karierę nauczycielską, instruując innych młodych artystów żydowskich. W 1909 r. Został odrzucony na akademię petersburską ze względu na antysemickie prawa obowiązujące w carskim reżimie Mikołaja II, które niekoniecznie wykluczały żydowskich studentów ze wstępu do szkół państwowych, ale mocno regulowały kwoty przyjęć. Po odrzuceniu Lissitzky udał się do Niemiec i zapisał na Technische Hochschule (University of Technology) w Darmstadt, gdzie studiował inżynierię architektoniczną. Wraz z wybuchem I wojny światowej w 1914 r. Lissitzky został zmuszony do powrotu do Rosji, podobnie jak Chagall, Kandinsky i inni rosyjscy artyści mieszkający za granicą. Lissitzky otrzymał również dyplom inżynierii i architektury na Uniwersytecie Technologicznym w Rydze w 1916 r. W następnych latach Lissitzky skoncentrował swoje wysiłki na badaniu kultury żydowskiej i tworzeniu żydowskiej sztuki narodowej, czego w dużej mierze nie było w przedrewolucyjnej Rosji. W 1919 r. Chagall został mianowany komisarzem sztuki w Witebsku i założył akademię sztuki, w której zatrudnił Lissitzky'ego jako instruktora architektury i grafiki. W akademii Lissitzky spotkał Kazimierza Malewicza , innego instruktora, który rozwijał całkowicie abstrakcyjny styl artystyczny o nazwie „Suprematyzm”. Malewicz nazwał ten nowy wizualny leksykon sztuki„ światem bezobiektywności ”. Spotkanie Lissitzky'ego z nowym stylem Malewicza okazało się największym punktem zwrotnym we własnym rozwoju artysty. W 1920 roku Lissitzky zaczął poświęcać się wyłącznie suprematyzmowi . Podczas gdy Lissitzky i Malewicz zbliżyli się do siebie, a nawet współtworzyli suprematystyczną grupę UNOVIS (Wykuwacze Nowej Sztuki), sztuka Lisstizky'ego była prawdopodobnie mniej czysto suprematystyczna ze względu na częste stosowanie symboliki politycznej.

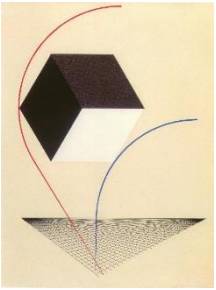
Starając się osiągnąć swój odrębny styl i podkreślając, że jego sztuka była naprawdę oryginalna, Lissitzky stworzył własne odmiany stylu suprematystycznego, który był również wysoce abstrakcyjnymi i jawnie geometrycznymi kompozycjami. Wyprodukował serię obrazów w tym stylu, które nazwał *„Prounen”* lub *„Proun”* , których prawdziwe znaczenie Lissitzky nigdy nikomu nie ujawnił. Jedną z teorii jest to, że słowo *„Proun”* tłumaczy się na łaciński „pro” unovis lub skrót „projekt utwierdzenia nowego”.

Jednym z największych celów Lissitzky'ego było zastosowanie suprematyzmu do faktycznej architektury w jego rodzinnej Rosji, którą uważał za zbyt mocno polegającą na klasycznym stylu europejskim. Do tego czasu - do lat dwudziestych - ruch suprematyzmu zaczął rozpadać się na dwa różne obozy: jeden, który obejmował utopijne ideały ruchu, i drugi, który chciał, aby osiągał bardziej utylitarne cele i był wykorzystywany do industrializacji. Mentor Lissitzky'ego, Malewicz , został wyrównany z pierwszym obozem. Jednym z artystów z tego drugiego kontyngentu był Vladimir Tatlin , z którym Lissitzky zaprzyjaźnił się, gdy obaj mężczyźni uczyli w Moskiewskich Wyższych Państwowych Warsztatach Artystycznych i Technicznych. Mimo podobnej filozofii z członkami grupy utylitarystycznej, Lissitzky zasadniczo pozostawał niezależny w tym podziale.

Gdy suprematyzm się rozpadł, Lissitzky wrócił do Niemiec po prawie ośmiu latach odejścia, przybywając tym razem jako oficjalny przedstawiciel kultury Rosji. Podczas gdy w Niemczech. pracował jako grafik, zapewniając okładki do różnych czasopism i czasopism. W tym czasie produkował także niektóre ze swoich najbardziej znanych projektów sowieckich plakatów propagandowych. Wizja Lissitzky'ego na nową architekturę w tym okresie jego kariery artystycznej osiągnie także nowe wyżyny.

Po prawie roku podróży i pracy w Szwajcarii, a także odwiedzeniu różnych architektów i artystów w Wiedniu w towarzystwie swojej nowej żony Sophie Kuppers, Lissitzky wrócił do Moskwy na dobre w 1928 r. Resztę życia spędził na nauczaniu, pisaniu, praca i projektowanie. Przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku był jednym z najbardziej postępowych lat Lissitzky'ego, kiedy eksperymentował z mediami, takimi jak typografia, fotografia i fotomontaż.

Po zdiagnozowaniu gruźlicy w 1923 r. tempo pracy Lissitzky'ego stopniowo zwalniało. Choroba uniemożliwiła mu podjęcie wielu projektów. W 1932 r. Lissitzky poświęcił się prawie wyłącznie produkcji radzieckiej sztuki propagandowej, kontynuując propagowanie systemu politycznego, który za Stalina mocno ograniczył sztukę, prześladował i był jawnie wrogi wobec Żydów. Nie jest jasne, czy Lissitzky czuł się sprzeczny w tym względzie, ale biorąc pod uwagę jego pogorszenie zdrowia w połączeniu z jego wieloletnim oddaniem sprawie sowieckiej, prawdopodobne jest, że pod koniec życia chciał po prostu kontynuować produkcję sztuki bez angażowania się w kontrowersje.

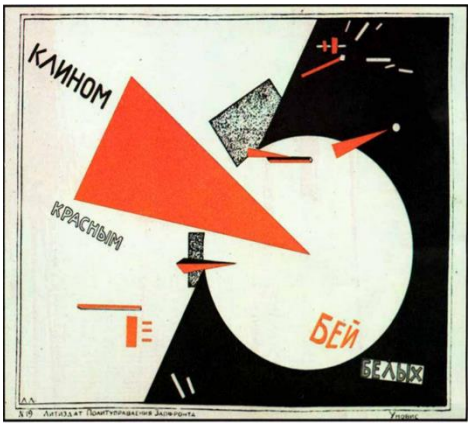


Proun to ……

……

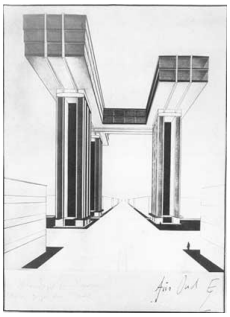
……

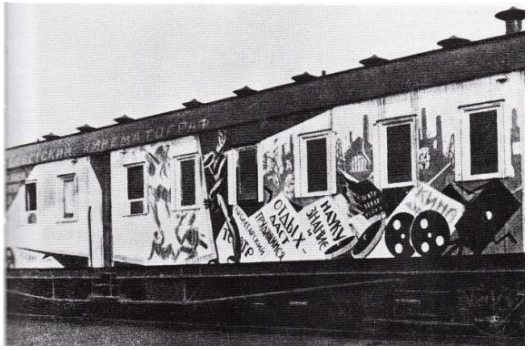
……



Czerwonym klinem bij białych, 1919, plakat

Plakat stanowi przykład zastosowania przez Lissitzky'ego tzw. nowego języka plastycznego, ukształtowanego w Witebsku pod wpływem suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Niemniej jednak praca Lissitzky'ego ma również podłoże żydowsko-mesjanistyczne (a nawet kabalistyczne), aczkolwiek zazębiające się integralnie z wykładnią właśnie rewolucji. Otóż idee rewolucyjne wyprowadzone zostały także z żydowskiego mesjanizmu jako wiary w rychłe odkupienie, zrównanie klasowe, zaprowadzenie powszechnej sprawiedliwości, co więcej – pokonanie czasu, a następnie wprowadzenie (utopijnego) niezmiennego stanu idealnego. Żydowskie masy w Rosji z entuzjazmem poparły rewolucję, która nie tylko obalała antysemickie, carskie restrykcje, lecz także zapowiadała wprowadzenie powszechnej równości i wolności.





Konstruktywiści radzieccy tworzyli tak zwane „agit-pojazdy" (zaprojektowane przez plastyków pojazdy, opatrzone odpowiednimi hasłami agitacyjnymi, pełniące rolę żywej trybuny).

Kazimierz Malewicz (1879-1935)

Malewicz urodził się na Ukrainie w rodzinie polskiego pochodzenia. Jego ojciec podjął pracę w cukrowni i budownictwie kolejowym, gdzie młody Kazimierz był również zatrudniony we wczesnych latach młodzieńczych. Malewicz uczęszczał do wielu szkół artystycznych w młodości, zaczynając od Kijowskiej Szkoły Artystycznej w 1895 r. W 1904 r. Malewicz przeprowadził się do Moskwy, gdzie kontynuował naukę w moskiewskiej szkole malarstwa, rzeźby i architektury. Wczesne prace Malewicza były tworzone w duchu postimpresjonistycznym; jednak wpływ Symbolizmu i secesji na jego wczesny rozwój był równie znaczący. Zmiana w kierunku zdecydowanie bardziej awangardowej estetyki nastąpiła w twórczości Malewicza około 1907 r., kiedy poznał takich artystów, jak Wassily Kandinsky.

Większość dzieł Malewicza z tego okresu koncentrowała się na scenach życia chłopów z prowincji. W latach 1912–1913 Malewicz pracował głównie w stylu kubo-futuryzmu , łącząc podstawowe elementy kubizmu syntetycznego i futuryzmu włoskiego , co spowodowało dynamiczną geometryczną dekonstrukcję postaci w przestrzeni. W 1913 r. Malewicz wziął udział w jednej z najważniejszych współpracy artystycznych, tworząc scenografię do opery *Zwycięstwo nad słońcem* . W 1915 r. Malewicz położył podwaliny suprematyzmu, gdy opublikował swój manifest *Od kubizmu do suprematyzmu* , porzucając całkowicie elementy figuratywne w swoim malarstwie i przechodząc do czystej abstrakcji.

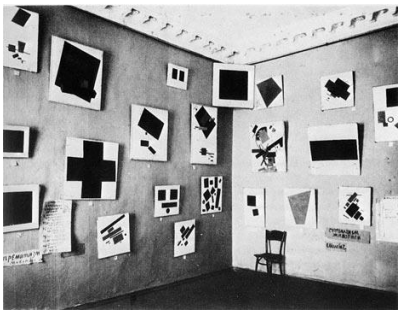
Rewolucja październikowa 1917 r. otworzyła dla Malewicza nowy rozdział. W 1918 r. dołączył do Ludowego Komisariatu Oświecenia jako pracownik Departamentu Sztuk Pięknych, znanego jako IZO. Nowa agencja miała zarządzać muzeami i nadzorować edukację artystyczną w nowej Republice Radzieckiej. Malewicz wykładał także w SVOMAS w Moskwie, instruując swoich uczniów, aby porzucili burżuazyjną estetykę reprezentacji i zamiast tego zapuścili się w świat radykalnej abstrakcji.

W 1919 r. Malewicz ukończył manuskrypt swojej nowej książki *O nowych systemach w sztuce*, w której podjął próbę zastosowania teoretycznych zasad suprematyzmu do nowego porządku państwowego, zachęcając do wykorzystania awangardowej sztuki w służbie do państwa i jego obywateli. Później tego samego roku Malewicz opuścił stolicę do miasta Witebsk, gdzie został zaproszony do wydziału lokalnej szkoły artystycznej kierowanej przez Marca Chagalla. Kiedy Chagall opuścił Witebsk i wyjechał do Paryża, Malewicz pozostał wpływowym przywódcą szkoły witebskiej. Tam zorganizował studentów w grupę pod nazwą UNOVIS. Projektuje plakaty propagandowe, wzory tekstylne, porcelanę, drogowskazy i dekoracje uliczne, przypominające działania podjęte w szkole Bauhaus w niemieckiej Republice Weimarskiej.

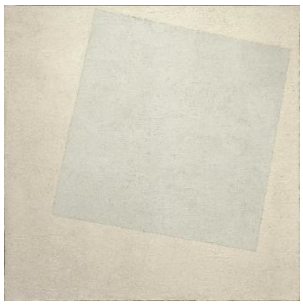
Rozkwit artystyczny lat 20. XX wieku został ograniczony przez pojawienie się sponsorowanej przez państwo sztuki socrealistycznej , która ostatecznie przyszła, by stłumić wszystkie inne style artystyczne. Malewicz i jego dzieła skazane były na zatracenie się w tak wojowniczo konserwatywnych okolicznościach społeczno-kulturowych. W 1930 r. Malewicz został aresztowany i zapytany o swoje ideologie polityczne po powrocie z podróży na Zachód. W ramach środków ostrożności przyjaciele artysty spalili niektóre jego pisma. W 1932 r. odbyła się ważna wystawa popierana przez państwo z okazji 15 rocznicy rewolucji bolszewickiej odbyła się w Moskwie i Leningradzie. Włączono Malewicza, dopiero teraz jego obrazom towarzyszyły pejoratywne hasła oznaczone jako „zdegenerowane” i antyradzieckie. Artysta, pozbawiony państwowych szkół i miejsc wystawienniczych, w późnych latach powrócił do starych motywów scen chłopskich i rodzajowych, wykonując także portrety przyjaciół i rodziny. Zmarł na raka w Leningradzie w 1935 roku i został pochowany w trumnie według własnego projektu.

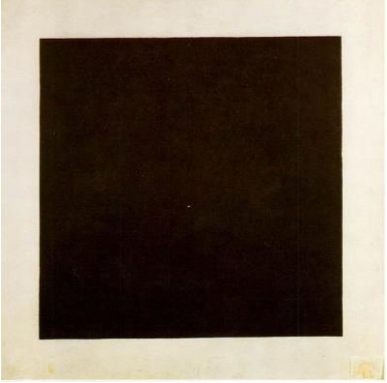
Suprematyzm Malewicza

Suprematyzm [łac. *supremus* 'najwyższy'] - kierunek w sztuce abstrakcyjnej, którego twórcą i głównym przedstawicielem był Malewicz; podstawą stworzonej przez niego teorii była teza o supremacji czystego odczucia, niezależnego od otoczenia, w którym zostało wywołane; uzyskanie jego wyrazu w dziele sztuki wymagało rezygnacji z tradycyjnych środków ekspresji oraz odrzucenia tego wszystkiego, co określało przedmiotowo-ideową strukturę życia; swe poglądy Malewicz opublikował po raz pierwszy 1915 w broszurze *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu*; ich realizacją były abstrakcyjne kompozycje składające się z podstawowych form geometrycznych, początkowo płaskie i statyczne, później (po wprowadzeniu diagonalnych osi) sugerujące przestrzeń i ruch; szczytowym punktem suprematyzmu była kompozycja *Białe na białym* (1918).
Elementem dominującym nad wszystkim innym i niezależnym samym w sobie miała być odtąd forma – byt pozbawiony głębszego znaczenia, treści, symboliki, wszystkich rzeczy wtórnych i zdaniem artysty - zbędnych.
W opinii Malewicza z biegiem historii „przedmioty" przykryły pierwotną sztukę przysłaniając jej absolutystyczny i niemimetyczny charakter. Planem Malewicza była zatem zupełna dekonstrukcja dotychczasowej sztuki, zerwanie z tradycją, zaczęcia wszystkiego od zera. W latach 1915-1916 Malewicz organizował grupę artystów-przedstawicieli awangardy o nazwie Supremus. W skład krótko istniejącego stowarzyszenia, prócz samego Malewicza, weszli m.in. Liubow Popowa, Aleksandra Ekster, Olga Rozanowa, Nina Genke-Meller czy też Wielimir Chlebnikow. Rozważania artystów na temat teorii sztuki, muzyki, filozofii i literatury publikowane były w miesięczniku grupy - *Supremus*. Pod wpływem Malewicza w tym czasie pozostawał także znany malarz i architekt El Lissitzky. O idei Malewicza głośno było także poza granicami Rosji. W 1927 roku w Warszawie miała miejsce pierwsza zagraniczna wystawa prac artysty, zaś później, w Dessau, artysta spotkał najsłynniejszych niemieckich architektów, m.in. założyciela Bauhausu– Waltera Gropiusa.
Wczesny suprematyzm Malewicza był najbardziej radykalny: geometryczny, z ograniczoną paletą barw. Późniejsze dzieła przywitały więcej kolorów, fragmentów kształtów a nawet głębię. Poprzez minimalizm, Malewicz ucieka od iluzjonistycznych praktyk malowania głębi, wymiarowości, a nawet koloru. Czysto geometrycznie kształty byłyby prawie nie do odróżnienia gdyby nie malarskie pociągnięcia pędzlem. Malarskość pędzla i dynamiczna niecentralna kompozycja podkreślają materialność przy jednoczesnym uwolnieniu od tradycji. Jest to obraz radykalny — abstrakcja bez jakichkolwiek zewnętrznych odniesień sugeruje najgłębszą autonomię.
A jednak widoczne pociągnięcia pędzlem dają wrażenie osobistego wkładu, a krzywizna, jakby niedokładność, *sprezzatura,* nonszalancja, kwadratów uwalnia kompozycję od banalnej matematycznej geometrii. Biały nadaje transcendencji zapraszając do nieskończoności i absolutnej wyższości (supremacji) czystego czucia: "pierwszeństwa czystego czucia w kreatywnej sztuce". Fotografie dokumentujące wystawę 0,10 (debiut suprematyzmu) pokazują, że jej sama forma i układ były już manifestem nowej niefiguratywnej sztuki abstrakcyjnych kształtów na białym tle. A jednak Malewicz uznawał swoje prace za realizm na co wskazuje już sam tytuł jego wpływowego eseju *Od Kubizmu i Futuryzmu po Suprematyzm: Nowy Malarski Realizm (1915).* Podkreśla on różnicę między powierzchownym a głębokim realizmem, co pozwala Malewiczowi zdystansować się od *mimezis* (udawania rzeczywistości) i figuratywności. Według eseju, powierzchowny realizm widać w zabawie znaczeniami w pracach Courbeta, które pozostają w pułapce rzeczywistości. Głębszy realizm natomiast jest widoczny już w kubizmie, gdzie subiektywna perspektywa malarza koniecznie staje się obiektywną perspektywą każdego widza: "Realista będzie kształtował rzeczywistość według obrazów swojego umysłu, ponieważ jest tylko jedna prawda, nasza własna, gdy ją wymuszamy na wszystkich innych". Wpisanie się w tak rozumiany realizm pozwoliło Malewiczowi pozostać w związku z kubizmem i ruchami sztuki zachodniej (przez ich podobną niechęć do nakazów burżuazyjnej estetyki) przy jednoczesnym zachowaniu unikalnej tożsamości suprematyzmu jako wyższej od *mimezis* i jako twórczości żywych form".

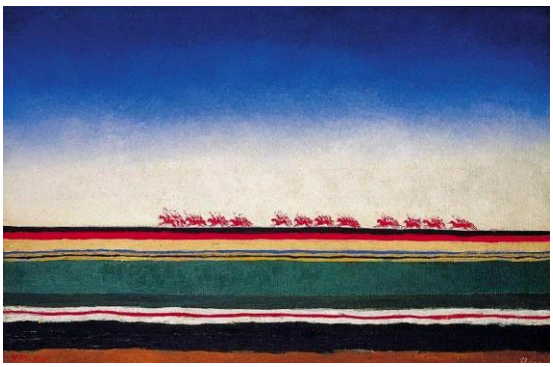


To nie był pusty kwadrat, który wystawiłem, ale poczucie bezprzedmiotowości. Zrozumiałem, że przedmiot i idea są identyczne z czuciem i zrozumiałem obłudę świata żądzy i idei. Czy butelka mleka jest symbolem mleka? Suprematyzm jest ponownym odkryciem tej czystej sztuki, która z upływem czasu nazbierała przedmiotów tracąc w ten sposób swój sens.
Malewicz więc stwarza nowy język, który jest wyższy niż czas i zmiany wywołane rewolucją. Ten system jest konstruowany w czasoprzestrzeni niezależnie od jakichkolwiek estetycznych wartości, doświadczeń czy nastroju w danej chwili. Suprematyzm pozwala na wieczystość albo idei wieczystości". Malewicz krytykował wcześniejszych artystów za maskowanie tego, co jest celem sztuki: czucia.

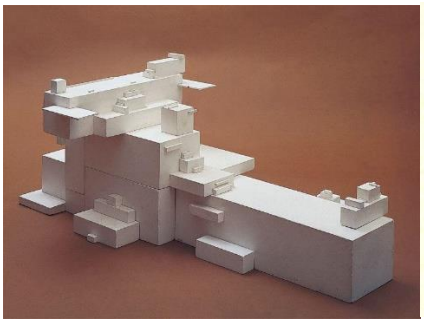
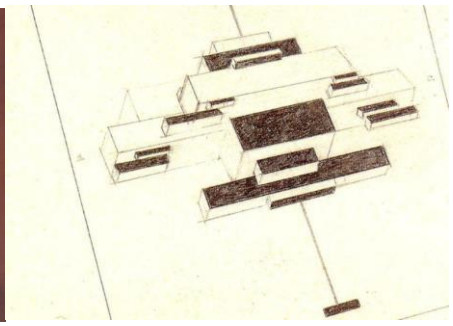




Fakt, że pod obrazem Malewicza znajduje się inna kompozycja pozostawał do tej pory niezbadany, choć specjaliści z moskiewskiej galerii od dawna sygnalizowali, że obraz może kryć w sobie jeszcze jedną pracę rosyjskiego artysty. Krakelury pokrywające obraz odsłaniały bowiem tajemnicze przedstawienie znajdujące się pod spodem dzieła. Zaskoczeniem było jednak odkrycie, że spód obrazu kryje nie jedną, a dwie kompozycje. Pierwsza z nich umieszczona najgłębiej, wykonana jest w kubistyczno-futurystycznej stylistyce, druga – znajdująca się bezpośrednio pod przedstawieniem czarnego kwadratu – to kompozycja proto-suprematystyczna. Tych szczegółowych odkryć dokonano używając zarówno nowoczesnych mikroskopów, jak i aparatury rentgenowskiej, która pozwala na dokładne zbadanie powierzchni obrazu oraz struktur znajdujących się pod górnym przedstawieniem. Konserwatorom badającym „Czarny kwadrat" udało się także odczytać znajdującą się na płótnie inskrypcję, pisaną odręcznie prawdopodobnie przez samego malarza. Napis brzmiący: „Walka Murzynów w ciemnej jaskini" świadczyć ma o inspiracjach Malewicza twórczością francuskiego pisarza i satyryka, a także jednego z pierwszych twórców malarstwa abstrakcyjnego – Alphonse'a Allaisa, który w 1897 roku namalował obraz zatytułowany „Bitwa Murzynów w jaskini późną nocą". Sam Malewicz uznawany za jednego z najwybitniejszych artystów XX wieku, był pionierem awangardowego ruchu zwanego suprematyzmem. Jego teoretyczne, filozoficzne i malarskie podstawy stworzył około 1913 roku. Artyści tworzący w tym nurcie posługiwali się prostymi figurami geometrycznymi oraz ograniczoną paletą barw. Koncepcja suprematyzmu stanowi także jedną z najważniejszych idei w rosyjskiej historii sztuki.



Architekton - termin stworzony przez Malewicza w celu określenia modeli architektoniczno-rzeźbiarskich ucieleśniających suprematystyczne zasady kształtowania form, wykonywanych 1925–33; architektony składały się z prostych brył sporządzonych z gipsu lub drewna, ułożonych horyzontalnie lub wertykalnie i pokrytych barwami typowymi dla suprematyzmu (biel, czerwień i czerń); mogły być wykorzystywane jako wzorce suprematystycznych rozwiązań bryły budowli lub jej przestrzeni wewnętrznej.

POLSKA

Środowisko polskich konstruktywistów było zróżnicowane ze względu na oddziaływanie różnych szkół artystycznych. Radziecki model kształcenia akademickiego nakładał na studentów obowiązek poszukiwań nowatorskich środków wyrazu i kształtowania utylitarnych zasad sztuki dla ludu. Najliczniej reprezentowana w środowisku konstruktywistów polskich grupa warszawska, kształcąca się w Szkole Sztuk Pięknych w stolicy, wyrażająca entuzjazmu wobec sztuki abstrakcyjnej, ku której zwrócili się dopiero na początku lat 20. Już w 1921 roku prace Szczuki wystawione w salonie hotelu „Polonia" określone zostały przez krytykę jako inspirowane „tatlinizmem i suprematyzmem". Kolejny istotny dla polskiego konstruktywizmu artysta - Henryk Berlewi, któery zetknął się z awangardowymi prądami sztuki radzieckiej za pośrednictwem El Lissitzkiego

Istotne miejsce w przyswajaniu na terenie Polski trendów konstruktywistycznych odegrało krakowskie czasopismo *Zwrotnica* redagowane przez Tadeusza Peipera, w którym Strzemiński poddał krytyce koncepcję produktywizmu sformułowaną przez Tatlina na temat utylitarnej funkcji dzieła sztuki. Dla Strzemińskiego, który był już w tym czasie zwolennikiem Malewicza i jego idei „sztuki czystej" bez zbędnego utylitaryzmu, poglądy Tatlina były nie do zaakceptowania.

W 1925 Mieczysław Szczuka ogłosił artykuł programowy grupy "Czego chce Blok". Artyści postulowali w nim kolektywizację i mechanizację procesu twórczego, artystę utożsamiali z robotnikiem i konstruktorem, proces twórczy z produkcją, dzieło sztuki z produktem, muzeum i pracownię artysty z halą fabryczną. Kwestionowali indywidualizm, subiektywizm i natchnienie artysty, odrzucali dekoracyjność na rzecz całkowitego utylitaryzmu sztuki. Przepowiadali śmierć sztuki starej – burżuazyjnej, jej konwencjonalnego języka i narodziny nowego sposobu tworzenia sztuki, maksymalnie czystej, ścisłej formalnie, logicznej, podporządkowanej estetyce ekonomii.
W 1926 roku na wskutek różnic poglądowych doszło do rozpadu grupy, Żarnowerówna i Szczuka prezentowali skrajnie utylitarystyczną wersję konstruktywizmu, natomiast Strzemiński, Kobro i Stażewski formowali analityczny wariant kierunku. W efekcie rozłamu ci ostatni w 1927 rozpoczęli współpracę z grupą Praesens, zrzeszającą głównie

architektów. Ugrupowanie wydawało także czasopismo pt. "Praesens", ukazały się jednak tylko dwa numery. Członkowie stawiali sobie za cel syntetyczną jedność wszystkich sztuk plastycznych, architektura miała być w pełni zintegrowana z otaczającą przestrzenią i jednocześnie harmonijnie scalona z dekorującym ją malarstwem i rzeźbą. Dominacja problematyki architektonicznej nad doświadczeniami z nową organizacją przestrzeni doprowadziła do kolejnego rozłamu.

Po odejściu w 1929 roku z *Praesensu* Strzemiński podjął się utworzenia nowego ugrupowania, które miało zintegrować całe środowisko awangardowe działające w zakresie plastyki, architektury i poezji. W skład grupy weszli między innymi: Strzemiński, Kobro i Stażewski. Interpretacja nazwy grupy ulegała dwukrotnie zmianie. Początkowo Strzemiński twierdził, że przyjęty skrót nie znaczy nic i jest czysto abstrakcyjny, później tłumaczył go jako „rzeczywista awangarda". Ostatecznie, już po II wojnie światowej, Przyboś zinterpretował nazwę jako „artyści rewolucyjni", co spotkało się z ogólną akceptacją. Nowa grupa stawiała sobie za zadanie kontynuację eksperymentów związanych ze sztuką abstrakcyjną. Strzemiński i Kobro rozbudowywali teorię unizmu, poszerzoną o aspekty wyłożone w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* wydanej w serii *Biblioteki a.r.* w 1931 roku. Podkreślić należy istotną przemianę, która dokonała się w przekonaniach Strzemińskiego definiujących ostateczny cel sztuki. Malarz porzucił ideał „sztuki czystej" i przeszedł na pozycję swoich dawnych oponentów z Bloku wyznających utylitaryzm i produktywizm. Dla Strzemińskiego społeczne funkcje sztuki stały się szczególnie istotne. Swe zrewidowane poglądy ujął w następujący sposób:

Oddziaływanie sztuki na masy wymaga przebudowy form plastycznych i ich związania z możliwościami industrii współczesnej/.../ Terenem, na którym może nastąpić kontakt z masami, nie powinien być temat obrazu, schlebiający zacofańszym elementom tych mas, lecz planowa praca nad przebudową organizacyjnych form bytu i form życia codziennego. /.../ Celowość obrazu może być uzasadniona jedynie jako eksperyment plastyczny, jako laboratoryjne opracowanie koncepcji artystycznej, jako wynalazek zapładniający możliwości utylitarno-produkcyjne lub też - bezpośrednio-pomnażający ogólną aktywność i energię społeczną.

Jednym z skutków realizacji postulatów sztuki dla mas było zainteresowanie typografią jako formą sztuki wielkonakładowej. Typografia urzeczywistniała także syntezę plastyki i poezji. Starannie przygotowywano formę graficzną kolejnych komunikatów a.r., dobierając czcionki, rozmaitą szerokość szpalt, zmieniając kierunek tekstu. Strzemiński stworzył własny krój czcionki nazwany alfabetem Strzemińskiego.

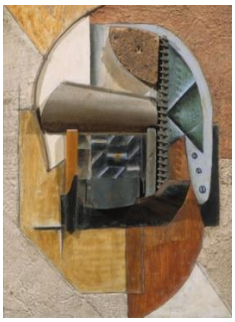
Władysław Strzemiński (1893-1952)

Mały Władek od dzieciństwa przygotowywany był do życia w wojskowym rygorze. Jedenastoletniego chłopca rodzice wysłali do Korpusu Kadetów im. Aleksandra II w Moskwie. Siedem lat później wstąpił do Wojskowej Szkoły Inżynieryjnej w Petersburgu. W czasie I wojny Strzemiński skierowany został do Twierdzy Osowiec, którą opisywał jako miejsce głodu, smrodu i powszechnie pleniącej się wszawicy.
Był maj, oddział Strzemińskiego dotarł do miejscowości Pierszaje na Białorusi. Wychodzący z okopu żołnierz potknął się, upuszczając odbezpieczony granat, który wpadł do sąsiedniego rowu. Rozpętało się piekło, a gdy dym opadł, spod sterty trupów wydobyto poszatkowanego odłamkami Strzemińskiego. Stracił dwie trzecie prawej nogi, połowę lewej ręki, szrapnel uszkodził mu prawe oko. Następne dwa lata Władek spędził w moskiewskim szpitalu im. Prochorowa. By zabić jakoś czas rekonwalescencji, zaczął rysować i malować. Na dodatek poznał młodą pielęgniarkę – ochotniczkę, która była zainteresowana problemami sztuki. Nazywała się Katarzyna Kobro i parę lat później została jego żoną.
Już od samego początku ranny żołnierz zrobił duże wrażenie na dziewczynie. Był, jak pisała córka pary, Nika Strzemińska, „przystojny, wysoki, bardzo męski", miał „wspaniałe, sugestywnie patrzące, błękitne oczy". Łączyła ich miłość do sztuki, bo Kobro chciała zostać rzeźbiarką. Znajomość urwała się na jakiś czas, gdy Katarzyna podjęła wymarzone studia, ale znów odnaleźli się, bo Strzemiński zapisał się na zajęcia do Wolnych Pracowni Artystycznych w Moskwie. Potem, zupełnie niezależnie, przenieśli się do Smoleńska. Tam zamieszkali razem i wzięli ślub. Kobro poinformowała o tym rodzinę listownie: „A tak przy okazji to wyszłam za mąż". Smoleńsk był centrum nowoczesnego

myślenia o sztuce, pracował tam Malewicz i Lisicki, pojawiał się Chagall.
Władek był już wtedy rozpoznawanym artystą i zaangażował się w szerzenie najnowszych trendów sztuki. Życie osobiste także dostarczało mu wiele satysfakcji – młoda żona była zakochana w nim na zabój. Nika Strzemińska pisała, że ojciec był towarzyski, choć z pewnością miał wiele związanych z kalectwem kompleksów, „szczególnie w dziedzinie kontaktów intymnych". Jednak „matka na pewno zrobiła, co możliwe, by go od tych kompleksów uwolnić".
Wspólne życie i praca w Smoleńsku przerwane zostały decyzją o wyjeździe do Polski. Czemu Strzemiński ją podjął? Nie wiadomo. Może był to zryw patriotyzmu powodowany właśnie zakończoną wojną polsko-radziecką. Bardziej jednak prawdopodobne, że miało to związek z sytuacją rosyjskiej awangardy po rewolucji. Nowatorskie idee nie trafiły na podatny grunt, lud nie rozumiał eksperymentów. Wielcy twórcy – Chagall, Kandinsky, Malewicz – opuścili Smoleńsk. Tak czy owak Strzemińscy pojechali do Polski. Na granicy aresztowano ich i oskarżono o szpiegostwo na rzecz Rosji, zostali jednak zwolnieni.
W tym czasie, na początku lat 20., pojawiły się pierwsze oznaki małżeńskiego kryzysu. Kobro czuła się wyobcowana, nie znała polskiego, na dodatek rodzina Strzemińskiego jej nie akceptowała. Wyjechała do bliskich, do Rygi. Jednak w 1924 roku małżonkowie wzięli ślub kościelny, Katarzyna otrzymała polskie obywatelstwo i wydawało się, że jest lepiej. Strzemiński nawiązał kontakt z twórcami awangardy, współpracował z pismem „Zwrotnica" i grupą „Blok". Jednocześnie zarabiał na życie, pracując po wsiach jako nauczyciel.
Małżonkowie ledwie wiązali koniec z końcem, ale życie twórcze kwitło. Powstała awangardowa grupa „Praesens", Kobro i Strzemiński napisali teoretyczną książkę „Kompozycja przestrzeni". Jednocześnie malarz pielgrzymował po urzędach, starając się o ustanowienie w Warszawie Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, której eksponaty byłyby darowizną od malarzy. Urzędnicy nie byli jednak zainteresowani. Projekt udało się zrealizować w Łodzi, gdzie w końcu sami się przeprowadzili.
Przełomem w życiu malarza okazało się przyznanie mu Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi. Dla biedującego małżeństwa suma dziesięciu tysięcy złotych była bogactwem niewyobrażalnym. Nie obyło się jednak bez skandalu. Przeciwnicy awangardy zorganizowali protest, niosąc transparenty z napisem „Precz z bolszewizmem w sztuce", nazwali malarza „trucicielem". Pojawiły się złośliwe uwagi, że nagroda jest „zapomogą dla inwalidy". Artysta bardzo to przeżył. Ale gotówka pozwoliła na wakacje w Chałupach, a potem w Zakopanem. Tam poznali Witkacego, który nie przypadł Strzemińskiemu do gustu. Kobro za to serdecznie go polubiła, a Witkacy namalował jej portret.
Dla Kobro życie ze Strzemińskim było uciążliwe. Musiała mu wszystko przygotować, kroić jedzenie, czasem pomagać chodzić. Rzeźbiarka mówiła, że przez wiele lat Władek był jej dzieckiem. Gdy urodziła się ich córka Jakobina (zwana Niką), obowiązków przybyło. Podczas wojny ich sytuacja była tragiczna. Uciekli na wieś, a Katarzyna została jedynym żywicielem rodziny. Pomagała innym gospodyniom w obejściu i masowała stopy staruszkom za miskę jedzenia. Dziecku niczego nie brakowało, ale rodzice głodowali.
Małżonkowie zaczęli się od siebie oddalać, wręcz nienawidzić. Sfrustrowany artysta bił żonę, najczęściej swoimi kulami, i stracił dla niej szacunek, gdy ta z powodu trudnej sytuacji materialnej podpisała „listę rosyjską" – zdeklarowała się jako obywatelka rosyjska (jej rodzina, co prawda, pochodziła z Litwy, mieszkała jednak na Łotwie). Obecność na owej liście dawała dodatkowe kartki żywnościowe.
W zamęcie wojny i wzajemnej nienawiści udało się osiągnąć jedną rzecz: uratować międzywojenny dorobek obojga artystów. Ich łódzkie mieszkanie zajęła inna rodzina. Obrazy trafiły do piwnicy, zaś rzeźby na śmietnik. Powstał sprytny plan: malarz Jerzy Krauze przebrał się w niemiecki mundur i w towarzystwie Kobro i jej siostry pojechał do mieszkania. Widząc Niemca, nowa lokatorka wydała wszystkie płótna i wskazała wysypisko, gdzie leżały rzeźby.
Koniec wojny był też końcem ich małżeństwa. Artysta wyprowadził się z domu i przyjął posadę nauczyciela akademickiego. Studenci go uwielbiali, a Kobro – nienawistnie nazywana przez męża von Kobrą – swoim uczniom mówiła, by słuchali Strzemińskiego, „bo on się na sztuce zna". Nauczycielską posadę malarz utrzymał do 1950 roku. Wtedy decyzją ministra kultury i sztuki został zwolniony w trybie natychmiastowym. Awangardowy artysta o niewyparzonej gębie, który twierdził, że „terroretycy sztuki narzucają socrealizm", nie nadawał się do piastowania odpowiedzialnego stanowiska.
Bezrobotny Strzemiński zajął się malowaniem witryn sklepowych. Szło mu niełatwo – kalece trudno wspinać się po drabinie. Ciągle tworzył, ale malował temperami, bo nie stać go było na farby olejne. W 1951 roku zasłabł na ulicy i trafił do szpitala. Tam zdiagnozowano postępującą gruźlicę, właściwie bez szansy wyleczenia. Pojawiła się iskra nadziei na zdobycie pieniędzy na leki. Akurat powstawał projekt nowej kawiarni. Architekt zainteresował się rysunkiem Strzemińskiego, przedstawiającym Murzynów niosących worki z kawą. Cenzurze powiedziano, że praca ma tytuł „Wyzysk kolonialny" i ustalono, że na jej podstawie wykonana zostanie na ścianie płaskorzeźba. Pracy podjął się były student malarza – Stefan Krygier. Gdy była gotowa, przyszło czterech panów ze ZPAP-u i stwierdziło, że

należy ją zniszczyć. Twórcy odwoływali się do ludowej sztuki Afryki, prosili i błagali, ale na nic to się zdało. Ostatnie dzieło Władysława Strzemińskiego skuto ze ściany, pieniędzy nie wypłacono. Malarz zmarł w szpitalu 28 grudnia 1952 roku.

Biografia artysty pochodzi ze strony: https://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysci/zolnierz-awangardy



Zasady unizmu

- Zerwanie z literaturą na rzecz malarstwa czystego: kolor, kształt, płaszczyzna obrazu
- Odrzucenie perspektywy (a więc iluzji) na rzecz płaskości powierzchni
- Obraz jako płaszczyzna ograniczona ramą (a nie iluzja wycinka rzeczywistości)
- Płaszczyzna pozbawiona dynamiki, pozbawiona wyrazu przeżyć artysty.
- Jedność dzieła pozbawiona kontrastów
- Zachowanie jedynie koloru, kształtu, podziału płaszczyzny.
- Równowaga przestrzeni obrazu:

„Każdy cm kwadratowy obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu. Wysuwanie pewnych części obrazu przy jednoczesnym pominięciu innych nie jest uzasadnione. Powierzchnia obrazu jest jednolita, a więc natężenie formy powinno być rozmieszczane jednolicie (…). Dynamizm nie jest w stanie wytworzyć prawdziwej budowy obrazu. Budową jest: całkowite zrośnięcie się kształtów ze sobą i z powierzchnią obrazu tak, by żaden z tych kształtów nie mógł się wyrwać z całości, nie wypadał z niej, nie tworzył części oderwanej i odrębnej. Ponieważ kształt dynamiczny ma charakter wręcz przeciwny: tworzy część oderwaną, pragnie wylecieć z całości, nie jest zrośnięty ani z powierzchnią obrazu, ani z innymi kształtami, przeto nie może być użyty jako budulec obrazu. Były dokonane próby usunięcia czasu w obrazach suprematycznych i surrealistycznych. Zostało to osiągnięte przez neutralność wzajemną kształtów. Kształty są umieszczone na obrazie w ten sposób, że nie wpływają jeden na drugi. Współrzędne i niezależne istnienie kształtów, brak tzw. połączenia wzajemnego, brak działania bezpośredniego sprawiają, że nie odczuwamy w tych obrazach trwania czasu. Nie można jednak uznać tych obrazów za całkowicie pozaczasowe. System kształtów oderwanych i niezależnych podkreśla równoległość krótkich odcinków czasu, minimalnie krótkich, zawartych w tych kształtach, uwydatnionych przez odległości równoległe pomiędzy kształtami. Widząc kształty i widząc odległości pomiędzy kształtami, widzimy jak gdyby nie jeden obraz, lecz cały szereg obrazów, niezależnych jeden od drugiego. Musimy zużyć pewien przeciąg czasu, by je połączyć w jedno wrażenie wzrokowe. W ten sposób obraz pozornie pozaczasowy staje się obrazem czasoprzestrzennym (…). Każdy podział obrazu wymaga czasu dla swego zjednoczenia wzrokowego. Tylko obraz całkowicie jednolity może być obrazem bezczasowym, czysto przestrzennym (…). Czy to w kubizmie okresu ostatniego, czy to w suprematyzmie lub neoplastycyzmie Mondriana – płaszczyzny są płaskie, lecz całość nie jest płaska. Malarz szuka jeszcze kontrastów, malując płasko, jednak nie rozumie, jakie to powinno pociągać za sobą konsekwencje. Stąd wynika kolor, dzielący obraz, kontrasty kolorowe, które z obrazu jednolicie płaskiego robią kilka płaszczyzn odrębnych. Stąd pochodzą kontrasty kształtów, których wynikiem jest odrębność i niepołączalność tych kształtów i zamiast obrazu jednolitego szereg kształtów, na jakie jest podzielony obraz. (…)… Unizm malarstwa wymaga jednozgodności wszystkich elementów obrazu z jego danymi przyrodzonymi..(…). Obraz powinien być jednolity i płaski”.

Strzemiński, *Dualizm i unizm*

Opisz teorię powidoków:

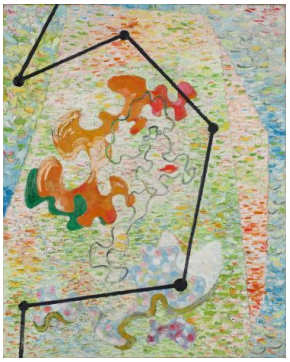
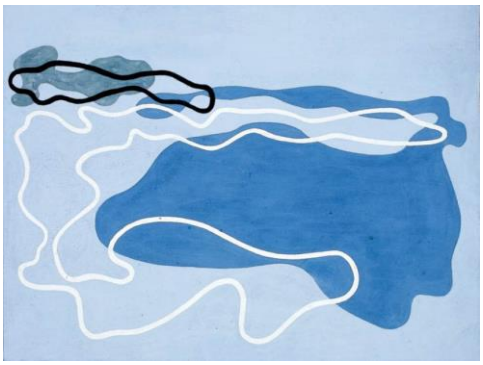
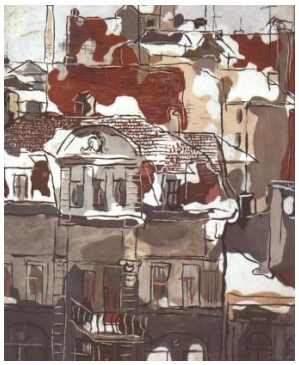
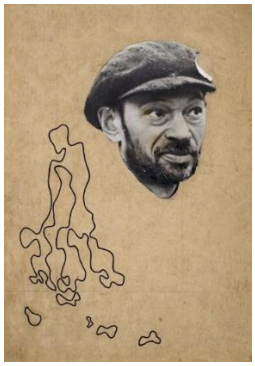
……

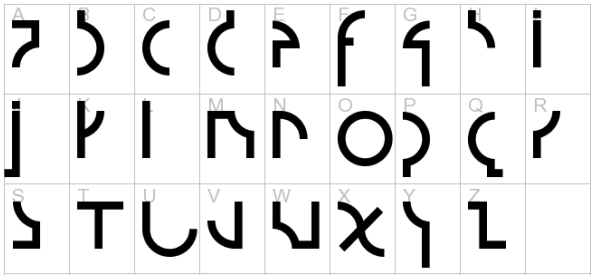
……

……

……

……



Katarzyna Kobro (1898-1951)

Urodziła się w Moskwie. Była żoną awangardowego artysty Władysława Strzemińskiego. Jej jedynym dzieckiem była Nika Strzemińska (zm. w 2001), lekarz psychiatra i pisarka, propagatorka sztuki swoich rodziców. Zrewolucjonizowała myślenie o rzeźbie. Odeszła od pojmowania rzeźby jako bryły. Pod wpływem konstruktywizmu odrzuciła indywidualizm, subiektywizm i ekspresjonizm sztuki, w ich miejsce postulowała bezwzględny obiektywizm formy, podstawowym jej celem była budowa abstrakcyjnego dzieła sztuki, opartego na uniwersalnych i obiektywnych prawach, odkrywanych na drodze eksperymentu i analizy. Punktem wyjścia koncepcji rzeźby Kobro jest abstrakcyjne pojęcie nieskończonej przestrzeni. Przestrzeń tak pojęta jest jednorodna i nie posiada żadnych szczególnych miejsc, żadnego punktu odniesienia (np. w rodzaju środka układu współrzędnych). Stąd Kobro dążyła w swoich pracach do takiego zorganizowania przestrzeni, aby nie było w niej podziału na przestrzeń zamkniętą w bryle i otoczenie, ale by dzieło współistniało z przestrzenią, pozwalając jej przenikać się. Równocześnie z koncepcji jednorodności przestrzeni wynika likwidacja centrum kompozycyjnego, tak by każdy punkt rzeźby był jednakowo ważny.

Przyjrzyj się reprodukowanemu dziełu, a następnie wykonaj polecenia.

Podaj nazwisko autora ……

Zadatuj dzieło ……

Określ nazwę kierunku artystycznego, który to dzieło reprezentuje

……..

Podkreśl nazwiska dwóch innych twórców związanych z tym nurtem:

Jan Cybis, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński, Tadeusz Makowski, Henryk Stażewski, Zygmunt Waliszewski

Podaj nazwisko malarza, którego twórczość zainspirowała kolorystykę reprodukowanej rzeźby ……

Wyjaśnij, na czym polega awangardowy charakter rzeźby. W wyjaśnieniach odwołaj się do formy, kompozycji i kolorystyki.

……
……
……
……

W rzeźbie zastosowano następujące środki artystyczne (zaznacz trzy właściwe odpowiedzi):

- połączenie barw podstawowych z achromatycznymi
- połączenie barw pochodnych z achromatycznymi
- bogatą fakturę powierzchni
- iluzjonizm
- grę światła i cienia uzależnioną od zewnętrznego oświetlenia
- połyskliwą polichromię

W rzeźbie wykorzystano następujące środki kompozycyjne (zaznacz trzy właściwe odpowiedzi):

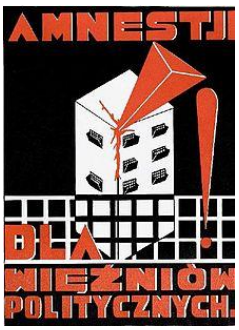
- zespolenie rzeźby z przestrzenią
- frontalność
- geometryzację form
- organiczność form
- symetrię
- zróżnicowane kierunki

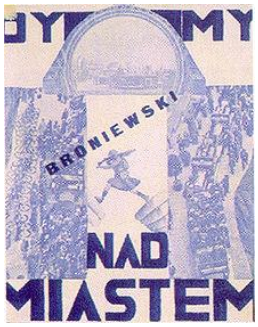
Rzeźba wykonana jest z (zaznacz odpowiednie materiały):

- drewna (sklejki) polichromowanego farbami olejnymi
- stali polichromowanej farbami olejnymi
- tworzywa sztucznego barwionego w masie

Mieczysław Szczuka (1898-1927)

Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Miał lewicowe poglądy, które próbował łączyć z twórczością plastyczną. Był malarzem, grafikiem i rzeźbiarzem. Zajmował się fotomontażem, filmem abstrakcyjnym, inscenizacją teatralną, projektował ilustracje, okładki książek i czasopism, plakaty. Eksperymentował w zakresie projektowania przemysłowego i użytkowego, form ruchomych i kompozycji przestrzennych. Głosił skrajny utylitaryzm, sztukę utożsamił z pracą produkcyjną. W 1924 był współzałożycielem grupy artystycznej i pisma „Blok", w 1927 założył czasopismo „Dźwignia". Szczuka był jedynym redaktorem i wydawcą „Dźwigni", której zaplecze stanowiła Komunistyczna Partia Polski. Zginął w Tatrach.





Opisz, w jaki sposób doszło do powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi.

……

……

……

……

……

Henryk Berlewi (1894-1967)

Studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1904-1909), w Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii (1909-1910) i w paryskiej École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs (1911-1912). W 1913 roku wrócił do Polski i rozpoczął trzyletnie studia w warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierunkiem Jana Kauzika. W jego twórczości malarskiej i graficznej z lat 1918-1922 dominują motywy wywodzące się z kultury żydowskiej. Był znaną postacią w żydowskich kręgach artystycznych, literackich i teatralnych, wykonywał projekty i prace graficzne do wydawanego w Warszawie i Berlinie żydowskiego czasopisma "Albatros". Tworzył w duchu ekspresjonizmu, eksperymentował na polu grafiki i typografii. Rok 1921 stanowił przełom w twórczości Berlewiego: zwrócił się ku sztuce czystej, w stronę konstruktywizmu i suprematyzmu. Przeniósł się do Berlina, gdzie poznał El Lissitzkiego i zetknął się z Theo van Doesburgiem, Ludwigiem Miesem van der Rohe, László Moholy-Nagy. Tam sformułował zasadę mechanofaktury, ogłoszoną w Polsce w 1924. Był czołowym przedstawicielem awangardowej abstrakcji geometrycznej w Polsce, członkiem grupy "Blok". W 1926 powrócił do sztuki przedstawiającej, a w 1928 zamieszkał na stałe w Paryżu.
Po 1957 r., pod wpływem wystawy "Prekursorzy Sztuki Abstrakcyjnej w Polsce" odbywającej się w Paryżu powrócił do abstrakcji, prowadził działalność na rzecz uznania mechanofaktury za prekursorską wobec pop artu.

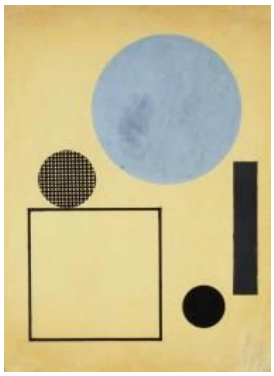
W roku 1924 w Warszawie Henryk Berlewi wraz z poetami – futurystami Stanisławem Bruczem i Aleksandrem Watem założyli **Biuro Reklama-Mechano**. Reklama – Mechano z jednej strony pełniła funkcję komercyjnego biura projektowego, z drugiej zaś było emocjonalną reakcją Berlewiego na pominięcie jego osoby w zespole organizacyjnym i redakcyjnym nowo powstałej grupy Blok. Rok wcześniej, jesienią 1923 roku podczas licznych spotkań w modnej, warszawskiej cukierni Semadeniego Henryk Berlewi wraz z Mieczysławem Szczuka i Teresą Żarnower, zafascynowani osiągnięciami ówczesnej europejskiej awangardy, postanowili założyć własną, niezależną artystyczną grupę, która poza promowaniem najnowszych idei artystycznych, miała kreować nowe pomysły w sztuce, wydając przy okazji awangardowe czasopismo. I tak, w otoczeniu słodkości i kawy, narodził się pomysł na Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów w skrócie BLOK. Podczas spotkań Berlewi zaproponował także wspólny wernisaż inaugurujący wspólne działania w galerii, w salonie automobilowym, który jak sam stwierdził, miał się odbyć właśnie w salonie, „dla podkreślenia spójni sztuki z nowoczesną techniką". Pomysł entuzjastycznie przyjęto i wkrótce zrealizowano, jednak pominięto Berlewiego jako organizatora, mianując go jedynie członkiem ugrupowania. Takie potraktowanie nie spodobało się Berlewiemu. W związku z tym, postanowił on założyć własne biuro w którym konsekwentnie realizowano liczne projekty reklamowe w oparciu o wymyśloną wcześniej i opracowaną przez Berlewiego teorię „mechanofaktury".
Pierwsza wystawa nowego awangardowego ugrupowania Blok, odbyła się 15 marca w warszawskim autosalonie firmy Laurin&Klement przy ul. Mazowieckiej. Nie czekając na reakcję publiczności, urażony postępowaniem Bloku

Berlewi wraz z Burczem i Wattem zorganizował dzień wcześniej tj. 14 marca 1924 roku w salonie automobilowym Austro-Daimler, mieszczącym się przy ulicy Wierzbowej w Warszawie ekspozycję pt. „Mechano – Faktura" .To właśnie tam odbyła się pierwsza prezentacja nowej teorii abstrakcji – mechanofaktury, która towarzyszyła przede wszystkim licznym pracom malarskim Berlewiego. Wpływ na nową teorię abstrakcji, zaproponowaną przez Berlewiego, niewątpliwie miało zetknięcie się artysty podczas jego wcześniejszego pobytu w Niemczech z El Lissitzkym i jego koncepcją konstruktywizmu, zaczerpniętą z kolei z suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Ponadto podczas pobytu w Niemczech artysta zetknął się również bezpośrednio z działaniami Theo van Doesburga, Ludwiga Miese van der Rohe i László Moholy-Nagy. Owe spotkania, jak wykazują późniejsze prace artysty, z pewnością wpłynęły na dalszą twórczość Berlewiego i jego poszukiwania teoretyczne. Swoją teorię artystyczną po raz pierwszy zademonstrował Berlewi w broszurze p.t. "Mechano – Faktura" oraz na łamach berlińskiego czasopisma „Der Sturm".
Zaproponowana przez Berlewiego teoria „mechanofaktury" polegała na komponowaniu obrazów poprzez mechaniczne powielanie płaskich, geometrycznych form ułożonych względem siebie pod kątem prostym. Zmechanizowanie procesu tworzenia na zasadzie matematycznego wyliczania proporcji poszczególnych elementów, miało wykluczać wszelki indywidualizm artystyczny i doprowadzić do maksymalnej obiektywizacji dzieła. Wzorowana na technice industrialnej technika mechanistyczna była niezależna od kaprysów jednostki i opierała się na ścisłej i dokładnej funkcji maszyny. Warszawskie studio Biuro Reklama-Mechano, mieszczące się przy ulicy senatorskiej 38 w

mieszkaniu numer 14, w swojej bogatej ofercie proponowało wykonanie wszelkich zamówień z zakresu reklamy a wśród nich: plakaty, ogłoszenia, prospekty, etykiety, marki fabryczne, reklamy świetlne, okładki do książek, układ graficzny wszelkich druków, projekty do szyldów etc. Ponadto oferując projekty i usługi graficzne oparte wyłącznie na koncepcji mechanofaktury, stało się również propagatorem zasad druku funkcjonalnego. Trudno dziś ustalić, ile dokładnie realizacji reklamowych miało na swoim koncie biuro Berlewiego. W Instytucie Sztuki PAN zachowały się jedynie dwie broszury: prospekt Biura Reklama-Mechano i prospekt fabryki czekolady Plutos, a także plakat do filmu z Jackiem Coganem pt. ”Mały Grajek” z 1924 roku.

W kompozycji prospektu równie ważna jak typografia była również treść, stanowiąca w tym przypadku manifest nowoczesnej reklamy: Reklama musi się opierać na tych samych zasadach, jakie panują we współczesnej produkcji industrialnej. Prawa maksymalnej ekonomii, cele prostoty i taniości powinny być imperatywami każdej dobrze pojętej akcji reklamowej. Reklama – Mechano osiąga przy pomocy najprostszych środków mechanicznych niebywałe efekty, o największej sile przyciągania, zastanawiania i zwracania na siebie uwagi […] posługuje się znakami drukarskimi, wyłączając wszelkie rękodzielnictwo rysunkowo-malarskie i tym bije rekord taniości. Reklama –Mechano reformuje tekst literacki reklamy w kierunku skrótu, ostrości i rozpędu, stosując najnowsze zdobycze nowej literatury i tworzy styl mechaniczny tekstów reklamowych […] posiada walory artystyczne, gdyż opiera się na postulatach najnowszych kierunków plastyki współczesnej […]”

Z 1925 roku pochodzi szesnastostronicowy prospekt o wymiarach 15×15 cm, wykonany przez Biuro Reklama – Mechano dla warszawskiej fabryki czekolady „Plutos”. Treść prospektu, dzięki kreatywnym pomysłom Aleksandra Wata, nawiązywała do dadaistycznej poezji, wychwalając „bajeczne”, „wyszukane” i „egzotyczne” walory reklamowanej czekolady. Z kolei zastosowane żółto, czerwono, szare i czarno-białe kolory okładki przywołują na myśl modne wówczas kompozycje neoplastyczne. W celu wzmocnienia siły przekazu treści reklamowych na okładce prospektu „Plutos”. Berlewi zaprojektował blokowe układy liternicze w układzie poziomym i pionowym. Poszczególne strony prospektu, przywołują na myśl konstruktywistyczne układy suprematyczne, z których niektóre oparte zostały na dwóch krzyżujących się prostopadle osiach i podobnie jak w kompozycjach suprematycznych zauważyć tu czerwone i czarne linie liter. Ponadto pojawia się tutaj charakterystyczna dla rosyjskiego konstruktywizmu idea, artysty tworzącego sztukę społecznie użyteczną, którą sztuka reklamy z pewnością znakomicie spełniała. W projekcie dla fabryki czekoladek Plutos Berlewi celowo podkreślał walor poszczególnych słów czerwienią, kierując tym samy uwagę czytającego na poszczególne wyrażenia, które zawierały w sobie istotę w przekazu reklamowego.



Henryk Stażewski (1894-1988)

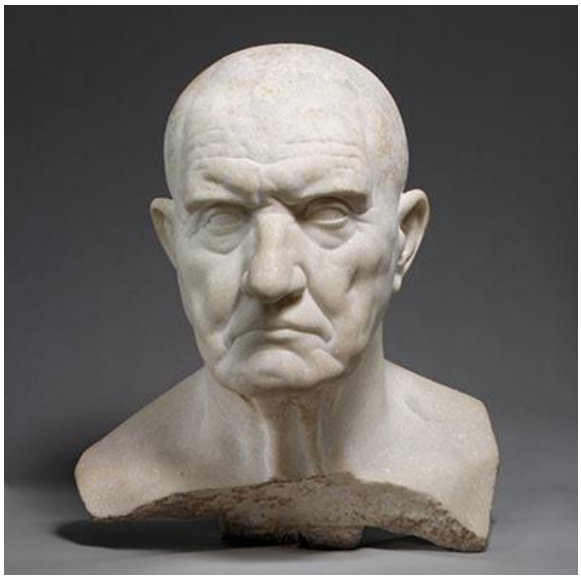
W latach 1913-1919 studiował on w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w tym czasie przystąpił także do grona Ekspresjonistów Polskich, którzy przekształcili się później w Formistów. W 1920 roku miał miejsce artystyczny debiut Stażewskiego, który, wraz z zaprzyjaźnionymi malarzami, po raz pierwszy wystawił swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Od tego czasu regularnie prezentował on owoce swej twórczości na ekspozycjach poświęconych obrazom formistów oraz dziełom sztuki awangardowej. Szczególnie istotny był udział Stażewskiego w Wystawie Nowej Sztuki w Wilnie oraz Międzynarodowej Wystawie Nowej Sztuki w Łodzi, gdyż powyższe wydarzenia przyczyniły się do spopularyzowania konstruktywizmu na gruncie polskim. W 1924 roku artysta został współtwórcą awangardowej Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok", z którą związane były redagowane przez malarza czasopisma, takie jak: „Blok" oraz „Praesens". W tym samym roku Henryk Stażewski zaczął regularnie bywać w Paryżu, gdzie poznał światowej sławy artystę awangardowego i pioniera abstrakcji geometrycznej – Pieta Mondriana. Pod koniec lat dwudziestych i na początku trzydziestych polski malarz przyłączył się do dwóch, międzynarodowych ugrupowań artystycznych – Cercle et Carre i Abstraction-Creation. Ponadto zajmował się on również formułowaniem teorii dotyczących awangardowych kierunków w malarstwie, które zostały następnie opublikowane i w ten sposób znacząco przyczyniły się do rozwoju nowych nurtów w sztuce. Aktywność Stażewskiego na polu działalności kulturalnej była olbrzymia i przejawiała się nie tylko w tworzeniu innowacyjnych formuł malarstwa oraz nietypowych reliefów i obrazów, ale również w prezentowaniu swych dzieł na międzynarodowych wystawach, które miały miejsce w Paryżu, Nowym Jorku i Bazylei. Był on także współzałożycielem powstałego w 1933 roku Koła Artystów Grafików Reklamowych oraz autorem projektów typograficznych, w tworzeniu których Stażewski czerpał inspirację z neoplastycyzmu.

Pierwsze rysunki Henryka Stażewskiego wyrażały fascynację kubizmem. Konstruktywistyczny etap twórczości artysty obfitował jednak w liczne nawiązania do stworzonej przez Strzemińskiego teorii, zwanej unizmem. Władysław Strzemiński uważał, iż obraz stanowi powierzchnię płaską ograniczoną ramami i malarz nie powinien starać się zaprzeczyć żadnemu z tych dwóch, oczywistych faktów. Konsekwencją tego stwierdzenia było zanegowanie prób wywoływania jakichkolwiek efektów, które miałaby na celu budowanie iluzji perspektywy bądź innych relacji przestrzennych uzyskiwanych dzięki zastosowaniu światłocienia. Według Strzemińskiego dążenie do tzw. plastyki czystej wyklucza także stosowanie kontrastów oraz „przekraczanie" granic obrazu przez przedmioty, bądź barwne plamy. Inspiracje teorią unizmu są wyraźnie widoczne w twórczości Stażewskiego, który skupia się na analizowaniu relacji przestrzennych figur zawartych w geometrycznej strukturze dzieła. Charakterystyczne są także odwołania do neoplastycyzmu, polegające na zastosowaniu określonej przez ten kierunek wąskiej gamy kolorystycznej oraz rozmieszczaniu poszczególnych elementów kompozycji na siatce poziomów i pionów. Henryk Stażewski tworzył liczne obrazy, które niemal zawsze opierały się na daleko posuniętej geometryzacji formy, wśród jego dzieł znajdują się abstrakcyjne kompozycje, ale także pejzaże, martwe natury oraz portrety.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych artysta zaczął tworzyć oryginalne reliefy, czyli wykonywane na drewnianej lub metalowej płycie płaskorzeźby. Przez pewien czas Stażewski przeżywał głęboką fascynację możliwościami, jakie daje wykorzystanie najbardziej neutralnej barwy – bieli. Po „okresie białym" artysta zaczął badać efekty uzyskiwane dzięki użyciu miedzi jako tworzywa, z którego wykonywał swe reliefy.

Koniec lat siedemdziesiątych zaowocował dziełami zdradzającymi przeświadczenie artysty o uniwersalizmie geometrii. Z tego okresu pochodzi seria obrazów zatytułowanych „Redukcje", które przedstawiają abstrakcyjną przestrzeń złożoną z nachodzących na siebie linii. W późniejszym czasie uwagę Stażewskiego przykuły również wielobarwne kwadraty, które zazwyczaj multiplikował na płaszczyznach swych dzieł, odróżniając je od siebie poprzez subtelne zróżnicowanie odcieni.

Dokonaj analizy porównawczej poniższych prac:



Głowa mężczyzny

Naum Gabo, *Głowa Nr 2*

Podaj po pięć cech formalnych i stylistycznych dotyczących sposobu ukazania obu rzeźb.

Rzeźba 1	Rzeźba 2
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....

Napisz, w którym kręgu kulturowym powstała rzeźba oznaczona numerem 1. i dla którego kierunku jest charakterystyczna rzeźba oznaczona numerem 2.

Rzeźba 1	Rzeźba 2
.....	.....
.....	.....

Zidentyfikuj artystę na podstawie podanych informacji. Wpisz jego nazwisko we wskazane miejsce.

Był artystą polskim, wykształconym w kręgach rosyjskiej awangardy. W 1922 powrócił do kraju i osiadł wraz z żoną, Katarzyną Kobro, na prowincji, gdzie nawiązał kontakt z przedstawicielami awangardy rodzącej się w Polsce. Należał do grupy Blok i Praesens. W latach 20. pracował nad własną teorią, którą ogłosił w 1927 roku pod nazwą unizmu. W 1945 został wykładowcą łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. W tym samym roku przekazał swą spuściznę artystyczną Muzeum Sztuki w Łodzi.

……

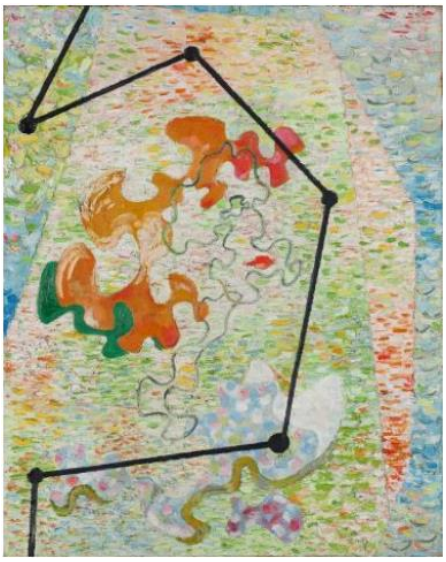
Napisz, jaka idea konstruktywizmu miała wpływ na nową formę dzieła sztuki.

……
……
……
……

Spośród wymienionych zabytków zaznacz ten, który jest reprezentantem konstruktywizmu.

A. Gustave Eiffel *Wieża* w Paryżu
B. Władimir Tatlin *Pomnik III Międzynarodówki*
C. Victor Horta *Grand Bazar*

Przedstawione na poniższych reprodukcjach obrazy są częścią cyklu namalowanego przez polskiego malarza i teoretyka sztuki tworzącego w XX wieku.



Podaj nazwę cyklu, którego częścią są przedstawione na reprodukcjach obrazy, oraz wyjaśnij, co oznacza ta nazwa.

Nazwa cyklu: ……

Wyjaśnienie: ……

……

……