NEOPLASTYCZYZM

Zasady neoplastycyzmu na podstawie traktatów napisanych przez Pieta Mondriana:

NEOPLASTYCYZM W MALARSTWIE (1917)

Dzisiejszy kulturalny człowiek odwraca się stopniowo od rzeczy czy natury i życie jego staje się oraz bardziej abstrakcyjne. Nasza recepcja rzeczy naturalnych (tego, co zewnętrzne) staje się coraz bardziej automatyczna i zauważamy, że nasza żywotna uwaga skupia się na tym, co wewnętrzne. Życie człowieka prawdziwie nowoczesnego nie jest ani czysto materialistyczne, ani czysto emocjonalne. Właściwie przejawia się ono jako nacechowane większą niezależnością życia ludzkiego umysłu, który staje się świadomy siebie. Człowiek nowoczesny posiada świadomość odmiennego rodzaju: wszystko, w czym wyraża się jego życie, ma dziś inną postać, mianowicie postać w swej istocie bardziej abstrakcyjną. Tak samo jest ze sztuką. Stanie się ona wytworem właściwego człowiekowi innego dualizmu: wytworem obdarzonej kulturą zewnętrzności oraz pogłębionych i bardziej uświadomionych cech wewnętrznych. Sztuka jako czysta reprezentacja ludzkiego umysłu wyrażać się będzie w estetyce oczyszczonej, innymi słowy – abstrakcyjnej formie. Prawdziwie nowoczesny artysta zdaje sobie sprawę z czynnika abstrakcyjnego w doznaniu piękna; jest świadomy, że doznanie to jest kosmiczne, uniwersalne. A ponieważ człowiek jest stronnikiem tylko tego, co uniwersalne, abstrakcyjny plastycyzm zjawia się jako wniosek konieczny, wypływający z owego stanu świadomości. **Nowa plastyka nie może przeto posługiwać się formami pochodzącymi z naturalnej, konkretnej rzeczywistości, choć i one nie zawsze w jakimś stopniu wyznaczają lub przynajmniej zawierają w swym wnętrzu pierwiastek uniwersalny. Nowa plastyka nie będzie uznawała tego, co jest w wyglądzie rzeczy jednostkowe, innymi słowy – naturalnej formy i koloru. Przeciwnie, winna odnajdywać swój wyraz w abstrakcji formy i koloru, innymi słowy, w linii prostej i jasno określonej barwie podstawowej.** Te uniwersalne środki wyrazu zostały przez malarstwo nowoczesne odkryte dzięki logicznemu stopniowemu dochodzeniu do coraz bardziej abstrakcyjnej formy i koloru. Jednocześnie odkryte zostało inne rozwiązanie, stało się bowiem możliwe ścisłe przedstawienie samych relacji. Malarstwo jest sztuką najmniej zależną od przypadków zewnętrznych. Obraz może stać się czystym odzwierciedleniem życia w jego najgłębszej istocie. Jednakże neoplastycyzm jest czystym malarstwem, jego środkami pozostają nadal forma i kolor. Chociaż każda sztuka używa własnych środków wyrazu, wszystkie one, jako rezultat postępującej kultury umysłu, dążą do przedstawienia, z coraz większą ścisłością, relacji zrównoważonych. Relacja taka jest najczystszą reprezentacją pierwiastka uniwersalnego, niezmiennie charakterystycznej dla umysłu harmonii i jedności. Ścisłe przedstawienie jedności jest osiągalne, musi być osiągalne, skoro nie jest ona widzialna w rzeczywistości konkretnej. Nad wszystkimi występującymi w naturze relacjami góruje relacja pierwotna, którą jest przeciwstawienie dwu czynników skrajnych. Abstrakcyjny plastycyzm w sposób precyzyjny przedstawia tę relację za pomocą dwu kierunków tworzących kąt prosty. Ten stosunek kierunkowy jest najbardziej ze wszystkich zrównoważony, ponieważ w sposób doskonale harmonijny wyraża relacje między dwoma czynnikami przeciwstawnymi i zawiera wszystkie relacje pozostałe. Jeżeli owe dwa czynniki przeciwstawne uznamy za manifestację tego, co wewnętrzne i tego, co zewnętrzne, stwierdzimy, że w neoplastycyzmie nie została zerwana więź jednocząca umysł i życie, zostało natomiast zawarte w neoplastycyzmie pojednanie dualizmu materia-duch.

RZECZYWISTOŚĆ NATURALNA I RZECZYWISTOŚĆ ABSTRAKCYJNA (1919-1920)

Neoplastycyzm podobny jest do malarstwa naturalistycznego w tym, że też wyraża stosunki – naturalizm za pomocą odwzorowania natury, w neoplastycyzmie relacja plastyczna jest bardziej żywa, gdyż nie ukrywa się w tym, co naturalne, lecz co ukazane jest w płaszczyznach i liniach prostych; to daje o wiele bardziej intensywną ekspresję niż naturalna forma i barwa. Wygląd naturalny przesłania wymowę stosunków. Gdy określone relacje pragnie się wyrazić plastycznie, należy je ukazywać z większą precyzją, niż to czyni natura.

Stosunek kierunków: o stosunkach decyduje nie rozmiar linii i płaszczyzn, lecz ich położenie, które różnicuje każdy z tych czynników względem innych. Najdoskonalszym przykładem wyrażenia stosunków między dwoma czynnikami skrajnymi jest kąt prosty. Zarówno stosunek barw jak i proporcji opiera się na stosunku kierunków. Barwa sama w sobie ożywia wszystko, czysta wizja koloru prowadzić może do najbardziej wzniosłych wyżyn, do kontemplacji tego, co uniwersalne. Stosunek proporcji podnosi ekspresję koloru.

Wszystkie rzeczy są częściami jakiejś całości. Całość nadaje wizualną wartość całości. Wszystko polega na zależności wzajemnej. Barwa istnieje tylko dzięki innej barwie, wymiar określany jest przez inny wymiar, kierunek powstaje wyłącznie przez przeciwstawienie go innemu kierunkowi. Rzecz może być poznana tylko przez rzecz inną. Największa trudność w malarstwie polega na ścisłym podporządkowaniu szczegółów założeniu całości. Naturalna forma plastyczna, naturalna przestrzenność, cielesność daje nam czysto materialistyczną wizję przedmiotów, gdy natomiast ich postać spłaszczona ujawnia ich cechy wewnętrzne.

ZASADY NEOPLASTYCYZMU (1926)

A. OGÓLNE ZASADY NEOPLASTYCYZMU

1. Elementem plastycznym winna być płaska powierzchnia lub graniastosłup prostokątny, pokryte kolorami podstawowymi (czerwony, niebieski, żółty) oraz barwami neutralnymi (biały, czarny, szary). W architekturze przestrzeń pustą traktuje się jako barwę neutralną. Materiał może być traktowany jak kolor.
2. Środki plastyczne muszą być ekwiwalentne. Różne pod względem wielkości i barwy, powinny niemniej dorównywać sobie wartością. W ogólności równoważą się: duża bezbarwna powierzchnia czy pusta przestrzeń i raczej mała powierzchnia kolorowa czy przestrzeń wypełniona kolorem.
3. Wymaga się także, by w kompozycji istniał dualizm przeciwstawnych elementów plastycznych.
4. Równowagę stałą uzyskuje się przez przeciwstawienie: wyraża ją zasadnicze położenie przeciwstawne linii prostej (skrajnego środka plastycznego), tzn. kąt prosty.
5. Równowaga, która neutralizuje i unicestwia środki plastyczne, powstaje z proporcji, zgodnie z którymi są organizowane środki plastyczne, z proporcji tworzących żywy rytm.
6. Wszelka symetria powinna być wykluczona.

B. NEOPLASTYCYZM A FORMA

W naturze relacje przesłania materia, objawiająca się jako forma, kolor i ich naturalne właściwości. Ów „morfoplastycyzm" był w przeszłości nieświadomie naśladowany we wszystkich dziedzinach sztuki. W ten sposób sztuka „postępowała z naturą". Przez całe stulecia malarstwo wyrażało plastycznie relacje za pomocą naturalnej formy oraz barwy i dopiero w naszych czasach doszło do plastycznego obrazowania samych relacji. Przez stulecia malarze komponowali z naturalnych form i kolorów; obecnie sama kompozycja jest źródłem wyrazu plastycznego, jest obrazem.

C. NEOPLASTYCYZM A KOLOR

Mimo „skierowania do wewnątrz" ekspresji plastycznej neoplastycyzm nie przestaje być malarstwem. Jego środkiem wyrazu jest czysty i zdecydowany kolor, którego położenie potwierdza wartość powierzchni obrazu; innymi słowy – na płaskiej powierzchni kolor pozostaje płaski. Jest on silniejszy niż w morfoplatycyzmie, ponieważ nie osłabia go naśladownicze modulowanie formy. Kolorowi przeciwstawiona jest równoważnie barwa neutralna, tzn. biel, czerń i szarość.

Pieter Cornelis Mondriaan, Piet Mondrian (1872-1944)

Ojciec przyszłego malarza był dyrektorem szkoły kalwińskiej. Stanowisko to zapewniało całej rodzinie życie wolne od trosk finansowych. Na początku lat sześćdziesiątych dziewiętnastego stulecia, Piet Mondriaan ojciec uzyskał kwalifikacje profesora rysunków, zatem młody Mondrian dość szybko wszedł w bliski kontakt z malarstwem i rysunkiem. Będąc uczniem szkoły, w której ojciec był dyrektorem, chłopiec niemało czasu spędzał na rysowaniu. Jego brat — Frits Mondriaan był malarzem tworzącym w stylu bliskim szkole haskiej — głównemu nurtowi w malarstwie holenderskim pod koniec XIX wieku. Ojciec - kalwinista o konserwatywnych przekonaniach politycznych, zaprzęgał często artystyczne zapędy chłopca do służby ideologii, dając mu do wykonania plakaty polityczne, sławiące naród holenderski pod berłem dynastii Nassau. Sugerował mu przy tym odwoływanie się do symbolicznej ikonografii, czerpanej z holenderskiej spuścizny malarskiej. Dla młodego Pieta była to niebywała okazja, pozwalająca mu na odkrywanie wspaniałej przeszłości artystycznej swojego kraju.

W roku 1889 Piet Mondrian otrzymał dyplom uprawniający go do nauczania rysunków w szkole podstawowej. Przez jakiś czas był zatem nauczycielem — bez większego jednak entuzjazmu, bardzo szybko bowiem stało się dlań jasne, iż nie jest to zawód o jakim marzył. Miał jedno pragnienie — zostać malarzem. Gdy je wyjawił, natrafił jednak na odmowę rodziców. Ojciec, człowiek pragmatyczny, starał się nakłonić syna, by wybrał sobie bardziej stabilny zawód, dający większe zabezpieczenie życiowe. "Kiedy okazało się, że chcę poświęcić me życie sztuce, ojciec usiłował mnie od tego odwieść. Nie miał pieniędzy, by mi opłacać studia i chciał bym się wziął za jakąś pracę zarobkową. Ja natomiast upierałem się przy mych artystycznych ambicjach, co przysparzało wiele troski memu ojcu".

W roku 1892 Mondrian otrzymał kolejny dyplom, tym razem upoważniający go do nauczania rysunków w szkole średniej. Jednak i to nie zaspokajało jego ambicji, a wręcz przeciwnie. Tak więc Piet opuścił dom rodzinny i udał się do Amsterdamu, gdzie postanowił zapisać się na Akademię Sztuk Pięknych. Jako profesor rysunków, Mondrian został zwolniony z egzaminu wstępnego na Akademię. Na drugim roku studiów Mondrianowi udało się uzyskać stypendium rodziny królewskiej. Aby wyżyć, Mondrian dawał lekcje rysunku, na zamówienie bogatych klientów malował kopie obrazów starych mistrzów, a także wykonywał ilustracje do podręczników szkolnych z botaniki.

W roku 1895 Mondrian zapisał się na zajęcia wieczorowe w Akademii. Kontynuowanie studiów podyktowane było w dużym stopniu chęcią uzyskania statusu malarza zawodowego. Począwszy od roku 1895 Mondrian stopniowo rezygnował z pracy kopisty, którą zarabiał dotychczas na życie. Zabrał się za malowanie w plenerze w okolicach holenderskiej stolicy. Był to okres kiedy malował prawie wyłącznie pejzaże. Kilka portretów pochodzących z tych lat powstało na zamówienie. Mondrian w ogóle nie cenił tego gatunku. Doszło nawet do tego, że wraz ze swym przyjacielem van den Brielem ćwiczył się w strzelaniu z pistoletu, celując do wykonywanych właśnie szkiców. W pewnym jednak momencie van den Briel nie dopuścił, by Mondrian - który był wyborowym strzelcem - zamienił jeden ze swoich pierwszych autoportretów w ser szwajcarski. Obrazy malowane w plenerze powstawały często bez szkiców wstępnych. Mondrian sprzedawał je stałym nabywcom, co dawało mu pewną niezależność. Dość szybko zaczęto o nim mówić jako o dobrym pejzażyście.

W roku 1899 Mondrian odkrył teozofię. Zafascynowały go prace Heleny Bławatskiej i Edouarda Schure'go. W tej mistycznej filozofii malarz odnalazł po części odpowiedź na nurtujące go pytania. Echa tych rozważań pojawiać się miały w jego twórczości przez całe życie. W roku 1903 Mondrian przebywał w Brabancji, w roku następnym zaś osiedlił się tam na dobre. Malował w samotności przerywanej długimi dyskusjami teozoficznymi z przyjacielem van den Brielem. W końcu, w roku 1909 artysta został członkiem holenderskiego Towarzystwa Teozoficznego.

Przejście od odziedziczonego od rodziców ortodoksyjnego kalwinizmu ku rozważaniom zdominowanym przez myśl teozoficzną, łączyły się u Mondriana ze zmianą jego koncepcji sztuki.

Po powrocie do Amsterdamu zaczął interesować się malarstwem van Gogha. Poprzez dzieła Keesa van Dongena wszedł w kontakt z malarstwem fowistycznym. Począwszy od tego momentu nastąpiła głęboka zmiana w jego podejściu do malarstwa. Zwrot ten nie pozostał oczywiście bez konsekwencji. Podczas wystawy w roku 1909 można było przeczytać - "Mondrian to malarz chory, zdegenerowany". W rok później pojawiła się uwaga podobna - "Jest to wytwór człowieka dotkniętego chorobą, nienormalnego". Reakcje te coraz bardzie podjudzały Mondriana do porzucenia skostniałego środowiska artystycznego Amsterdamu. W roku 1911 artysta po raz pierwszy wysłał jedną ze swych prac na paryski Salon Niezależnych.

Już na początku następnego roku, dzięki pomocy materialnej Conrada Kickerta związanego z paryskimi kubistami, Mondrian zamieszkał w Paryżu i sam również związał się z ruchem kubistycznym. Z tej też okazji artysta wymazał ze swego nazwiska drugie "a".

W 1914 roku Mondrian powrócił do Holandii ze względu na chorobę ojca, który też rok później zmarł. W tym też czasie wybuchła wojna, a malarz nie mógł powrócić do Francji. Z dala od amsterdamskiego środowiska artystycznego kontynuował poszukiwania malarskie, przekraczając kubizm i coraz bardziej zbliżając się do abstrakcji.

W roku 1916 artysta poznał malarza Barta van der Lecka oraz pewnego mistycyzującego księdza katolickiego. Odegrali oni ważną rolę w ewolucji Mondriana, wpływając na jego technikę malarską i refleksję teoretyczną. Artysta poznał również wtedy Thea van Doesburga, który zaproponował mu współpracę z zakładaną wówczas przez niego grupą i czasopismem — "De Stijl" ("styl"). W pierwszym numerze pojawił się długi esej Mondriana, zawierający zarys nowego programu artystycznego nazwanego neoplastycyzmem.
Wkrótce jednak doszło do nieporozumienia między nim i Doesburgiem. Malarz opuścił redakcję, jednak nadal nadsyłał artykuły.

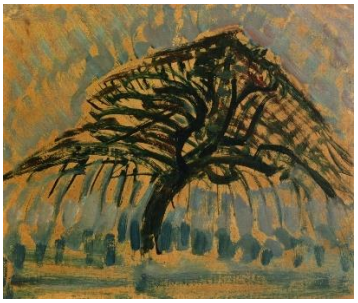
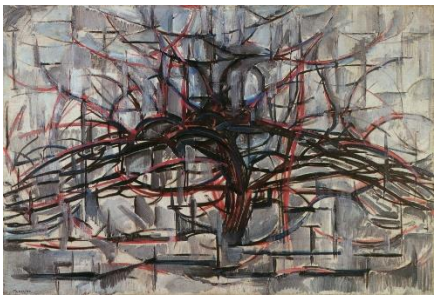
W roku 1919 Mondrian powrócił do Paryża. Mimo zainteresowania, jakie budził w pewnych kręgach, jego malarstwo nie znajdowało nabywców. Na początku lat dwudziestych Mondrian przechodził bardzo trudny okres. Myślał nawet o porzuceniu malarstwa. W roku 1926 bogata kolekcjonerka sztuki, Amerykanka Katherine Dreier kupiła jeden z obrazów Mondriana i wystawia go na Brooklynie w nowojorskim "Towarzystwie Anonimowym" - instytucji służącej propagowaniu sztuki współczesnej. Mimo pewnej popularności w Stanach Zjednoczonych, życia Mondriana nie można było nazwać dostatnim.

Dziesięć lat później, w roku 1936 artysta wpisał się na powstałą wtedy we Francji listę bezrobotnych intelektualistów. Symptomy zbliżającej się wojny zaczynały być coraz bardziej wyczuwalne. Przewidując, iż w wypadku konfliktu zbrojnego Paryż nie będzie najbezpieczniejszym miejscem, Mondrian przeprowadził się w roku 1938 na przedmieście Londynu.

W dwa lata później Niemcy rozpoczęły bombardowanie angielskiej stolicy. W czasie jednego z nalotów pracownia artysty została zniszczona.

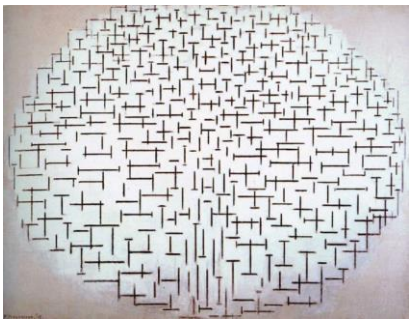
Mondrian przyjął zaproszenie Harry'ego Holtzmana i 3 października 1940 roku dotarł do Nowego Jorku. Wkrótce spotkał znajdujących się już tam na emigracji surrealistów, wśród nich: Andre Bretona i Maxa Ernsta. Artysta zaczął coraz lepiej sprzedawać swe obrazy, zmienił się zatem również standard jego życia. Niestety, nie było mu dane długo z tego korzystać. Kiedy pewnego styczniowego dnia 1944 roku, malarz Fritz Glaner, jeden z jego przyjaciół, przyszedł doń z wizytą i zastał go w bardzo ciężkim stanie. Mondrian został natychmiast przewieziony do szpitala Murray Hill. Lekarze stwierdzili zapalenie płuc, które okazało się bardzo poważne. 1 lutego 1944 roku artysta zmarł. Dwa dni później został pochowany na cmentarzu na Brooklynie.

Drzewa Mondriana:

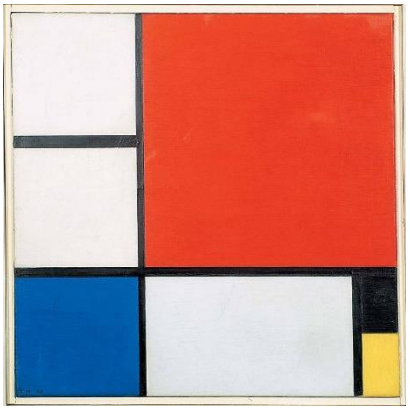
Kompozycja VII, 1913

Kompozycja, 1913-14



Kompozycja X (Molo i ocean), 1914 to zdecydowany krok na drodze Mondriana ku czystej abstrakcji. Tutaj wyeliminował ukośne i zakrzywione linie, a także kolory; jedyne prawdziwe odniesienie do natury znajduje się w tytule i poziomych liniach, które nawiązują do horyzontu i pionów, które przywołują pale mola. Rytmy tworzone przez naprzemienne linie i ich różne długości powodują dojrzałą dynamikę Mondriana, ukazując asymetryczną równowagę, a także puls fal oceanu. Recenzując tę pracę, Theo van Doesburg napisał: "W duchu ta praca jest ważniejsza niż inne, wywołuje wrażenie pokoju, bezruch duszy".

Rozpoznaj przedstawiony obraz.



A. Podaj nazwisko twórcy obrazu i nazwę kierunku reprezentowanego przez to dzieło.

……..

B. Określ (w przybliżeniu do połowy wieku) czas powstania obrazu.

……

C. Wymień trzy cechy kompozycji przedstawionego dzieła.

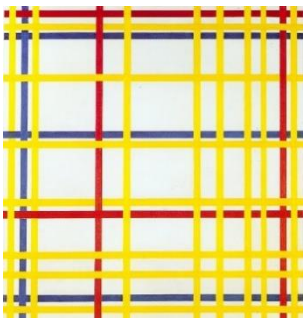
……

……

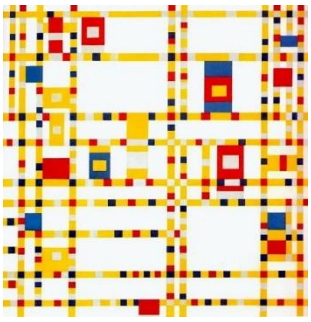
……

D. Podkreśl poprawne dokończenie zdania: W obrazie zastosowano:

a) Wąską gamę barwną
b) Barwy podstawowe i neutralne
c) Barwy podstawowe i pochodne
d) Wyłącznie barwy chłodne



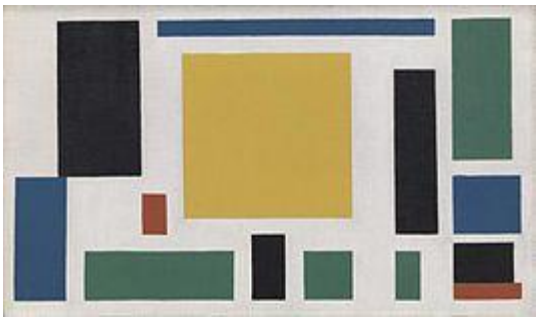
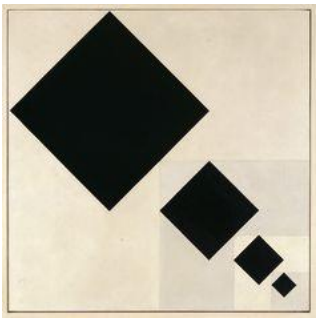
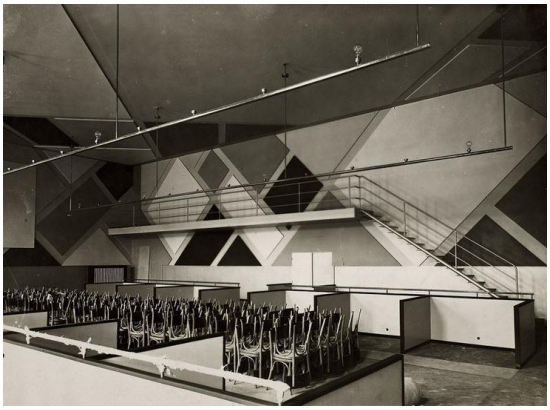
New York City I , a raczej seria prac zebranych później pod tytułem New York City, wyznacza początek nowego etapu w twórczości Mondriana. Czarne linie zniknęły wraz z prostokątami w podstawowych kolorach. Zamiast tego linie w podstawowych kolorach przecinają kwadratowe płótno, przeplatając się ze sobą.



Broadway Boogie-Woogie, 1942-43
To płótno przedstawia widza kulminacją w życiowej dążeniu Mondriana do przekazania porządku, który leży u podstaw świata przyrody poprzez czysto abstrakcyjne formy na płaskiej płaszczyźnie obrazu. Poszerzając wykorzystanie linii, kwadratów i kolorów podstawowych, czarna siatka została zastąpiona liniami koloru. Asymetryczny rozkład jaskrawo zabarwionych kwadratów w żółtych liniach odzwierciedla zróżnicowane tempo życia w tętniącej życiem metropolii, niemal można zobaczyć ludzi pędzących chodnikiem, gdy taksówki odjeżdżają od światła stopu do światła stopu. *Broadway Boogie-Woogie* nie tylko nawiązuje do życia w mieście, ale także zwiastuje rozwijającą się rolę Nowego Jorku jako nowego centrum sztuki współczesnej po II wojnie światowej.

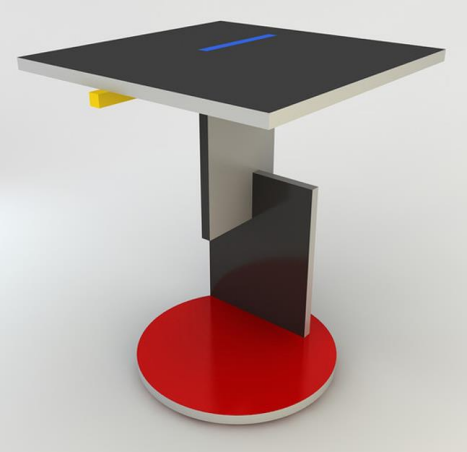
Theo van Doesburg, właściwie Christian Küpper (1883-1931)

holenderski artysta, malarz, pisarz, architekt i teoretyk sztuki. Współzałożyciel grupy De Stijl w 1917 (wspólnie z Mondrianem), propagator neoplastycyzmu, teorii wertykalno-horyzontalnego podziału płótna. Od 1921 w Weimarze, członek Bauhaus, na który wywarł duży wpływ, podobnie jak na malarstwo nowoczesne. Od 1922 związany z dadaizmem. Główne dzieło Doesburga stanowiła dekoracja wnętrz restauracji Aubette w Strasburgu (z H. Arpem i S. Taeuber-Arp, zniszczona w 1927), łącząca architekturę z malarstwem.

Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964)

Holenderski architekt, projektant i twórca mebli. Już w 1911 roku, będąc jeszcze na studiach, Rietveld prowadził własną wytwórnię mebli. W 1917 roku pod wpływem neoplastycyzmu zaprojektował słynne czerwono-niebieskie krzesło złożone z 17 elementów. W 1919 roku przyłączył się do ruchu *De Stijl*. W 1924 roku zaprojektował dom w Utrechcie dla Truus Schröder-Schräder, z którą współpracował. W 1928 roku Rietveld zerwał z ruchem *De Stijl* i przystąpił do Congrès International d'Architecture Moderne. W 1932 roku zaprojektował krzesło *Zig-Zag* i rozpoczął pracę nad projektem budynku muzeum Van Gogha w Amsterdamie.



Opisz bryłę budowli, uzupełniając wypowiedzi lub zakreślając właściwe odpowiedzi:

Budynek jest …….-*kondygnacyjny*, zamiast fasady ma …… . Bryła jest *symetryczna/asymetryczna*, *organiczna/zgeometryzowana*, dach jest …….. .Przeszklone powierzchnie dodają wrażenia …….. . *Zostały/Nie zostały* zniesione podziały pomiędzy wnętrzem a otaczającą przestrzenią, budynek sprawia wrażenie *otwartego/zamkniętego* na przestrzeń. Ściany *mają funkcję nośną/nie mają funkcji nośnej* – przejmują ją widoczne elementy szkieletowej konstrukcji budynku.

Wymień elementy dekoracji budynku: ……

……

……

……

W jaki sposób budynek realizuje założenia neoplastycyzmu? ……

……

……

……

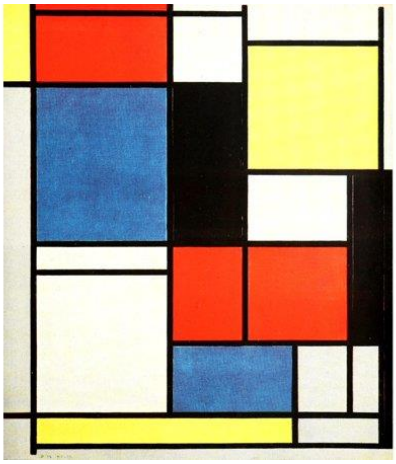
……

Inspiracje neoplastycyzmem:

Yves Saint Laurent

Rekonstrukcja bufetu Rietvelda z 1919

Opisz widoczne na ilustracji dzieło według podanych punktów:



A. Podaj autora kompozycji

……

B. Nazwij kierunek, który dzieło reprezentuje

……

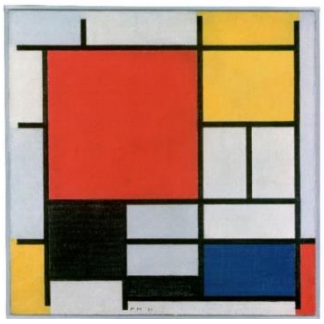
C. Podaj trzy inne, poza kolorystyką, cechy formy dzieła

……

……

Przyjrzyj się poniższym reprodukcjom.

A.



B.

C.

Na zamieszczonych reprodukcjach przedstawiono przykłady dzieł należące do różnych dziedzin sztuki. Ich kompozycja oparta jest jednak na tych samych założeniach teoretycznych. Podaj nazwę kierunku, który reprezentują przedstawione dzieła, oraz wymień dwa założenia tego kierunku, które zastosowano w każdym z reprodukowanych dzieł.

Nazwa kierunku: …….

Założenia: ……..

……..

……..

……..