KUBIZM

Kubizm – kierunek w sztukach plastycznych, głównie malarstwie i rzeźbiarstwie, który rozwinął się we Francji na początku XX wieku ok. 1907 roku, poszukujący nowych zasad budowy przestrzennej dzieła przez odrzucenie reguł perspektywy i geometryczne uproszczenie elementów kompozycji.

Prekursorem kubizmu był Georges Braque. Po raz pierwszy określenia *kubizm* użył krytyk sztuki Louis Vauxcelles. W języku francuskim brzmi ono *cubisme* i pochodzi od francuskiego słowa *cube* (od łacińskiego *cubus*), które oznacza kostkę lub sześcian. Ten termin przyjął się i szybko wszedł do powszechnego użytku, jednak twórcy tego kierunku długo unikali jego stosowania.

Zakres czasowy kierunku: .....

Zasięg oddziaływania: .....

Główni przedstawiciele: .....

Inspiracje: .....

.....

.....

Wpisz charakterystyczne cechy poszczególnych faz kubizmu. Uwzględnij tematykę, kolorystykę i formę obrazów.

	tematyka	kolorystyka	Forma artystyczna
Geometryczny (1907-09)			
Analityczny (1909-12)			Przedmiot zostaje rozłożony i ukazany z kilku stron równocześnie, co ma służyć jego głębszemu poznaniu. To tak jak z kartonowym pudełeczkiem po zapałkach. Dostrzegamy trzy jego krawędzie: przednią, boczną i górną. Dopiero, gdy je rozdepczemy i położymy na podstawie, zobaczymy je w całości.
Hermetyczny (1912/13)			Picasso i Braque posunęli się w deformacji przedmiotów już w tak znacznym stopniu, że bliskość ich twórczości do abstrakcji (której obaj nie akceptowali) ich przestraszyła i skłoniła do poszukiwania innych sposobów obrazowania, które dawałyby pewną treść dziełu bez konieczności jej fizycznego namalowania. Zastosowali gazety, bilety, fragmenty tapet itp., co zapoczątkowało okres kubizmu syntetycznego.
Syntetyczny (1913-14)			Uwaga skupia się wokół ponownego scalania przedmiotów. Są wciąż silnie uproszczone, pozbawione modelunku światłocieniowego, płaskie, czytelne, łatwe do nazwania. Głównie chodziło nie o wierne odzwierciedlenie przedmiotu, ale o przedstawienie go w sposób umowny.

Albert Gleizes i Jean Metzinger, *O kubizmie*, 1912

Użyliśmy tu słowa „kubizm" dlatego tylko, aby oszczędzić czytelnikowi niepewności co do tematu tej rozprawy, od razu też chcemy oświadczyć, że pojęcie bryły wynikające z kubizmu samo w sobie nie zdoła określić kierunku zmierzającego ku pełnemu urzeczywistnieniu Malarstwa. Nie rościmy sobie prawa do definicji; podsuwamy jedynie myśl, że satysfakcja ujęcia w ramy obrazu sztuki nieograniczonej warta jest wysiłku, jakiego ta sztuka wymaga i pobudzania do tego wysiłku każdego, kto godny jest go podjąć. [...]

Z Cezanne'a usiłowano uczynić jakiegoś chybionego geniusza: mówiono, że był świadomy rzeczy niezwykłych, ale bełkotał je, nie umiejąc ich wypowiedzieć. Miał co prawda fatalnych przyjaciół. Cezanne jest jednym z największych spośród tych, którzy zmieniają bieg historii; nie godzi się go porównywać z van Goghiem czy Gauguinem. Przypomina Rembrandta. Podobnie jak twórca *Pielgrzymów z Emaus,* upartym spojrzeniem przenika on rzeczywistość, lekceważy zbędne wahania, a jeśli sam nie dociera tani, gdzie głęboki realizm niepostrzeżenie przeistacza się w świetlisty spirytualizm, to przynajmniej ofiarowuje prostą a cudowną metodę tym, którzy dążą do niego gorliwie.

Uczy on nas opanowywać powszechny dynamizm. Odkrywa nam przemiany, które nawzajem sobie narzucają przedmioty uznawane za martwe. Uczy, że złe ujęcie kolorystyczne przedmiotu jest skażeniem jego struktury. On przepowiedział, że studiowanie brył podstawowych otworzy przed malarzami nieograniczone horyzonty. Dzieło jego, monolit, drga pod spojrzeniem, kurczy się, rozciąga, stapia i zapala i świadczy w sposób nieodparty, że malarstwo nie jest, czy też już nie jest, sztuką naśladowania przedmiotu za pomocą linii i kolorów, ale że narzuca ono naszemu instynktowi świadomość plastyczną.

Ten, kto rozumie Cezanne'a, przeczuwa kubizm. Z tą chwilą możemy oświadczyć, że między szkołą kubistów a poprzedzającymi ją przejawami istnieje tylko różnica intensywności i że aby się w tym upewnić, wystarczy uważnie rozpatrzyć ciąg przemian realizmu, który wyszedłszy z Courbetowskiej powierzchownej rzeczywistości, wnika wraz z Cezanne'em w jej głębię, rozświetlając się tak, że zmusza do cofnięcia się to, co jest nierozpoznawalne.

Twierdzą niektórzy, że ten kierunek skrzywia ciąg tradycji. Skąd czerpią swe argumenty? Z przeszłości czy przyszłości? Że nie do nich należy przyszłość — to wiemy, trzeba też wyjątkowej prostoduszności, by miarą tego, czego nie ma, mierzyć to, co istnieje.

Mimo że narażamy się na zarzut potępienia całego współczesnego malarstwa, za prawowite jego następstwo uznać musimy kubizm, widząc w nim jedyną obecnie możliwość rozwiązań malarskich.

Wiele osób uważa, że decydujący wpływ na umysłowość nowoczesnych malarzy powinny mieć zainteresowania zdobnicze. Nie wiedzą widocznie, że charakterystyczne cechy dzieła dekoracyjnego są zaprzeczeniem obrazu. Przedmiot dekoracyjny istnieje tylko dzięki swojemu „przeznaczeniu", ożywia się jedynie na mocy stosunków powstających między nim i innymi określonymi przedmiotami. Sztuka dekoracyjna, z natury zależna i z konieczności fragmentaryczna, musi z miejsca zadowalać umysł, aby go nie odrywać od widoku, który uzupełniając dekorację, usprawiedliwia jej istnienie. Jest ona tylko organem.

Obraz natomiast ma rację bytu sam w sobie. Można go przenieść bezkarnie z kościoła do salonu, z muzeum do pokoju. Z treści swej niezależny, z konieczności całościowy, nie musi on natychmiast zaspokajać umysłu, wręcz przeciwnie, wprowadza go powoli w fikcyjne głębiny, gdzie czuwa rządzące nim światło.

Nie zestraja się on z takim lub innym otoczeniem, lecz dostosowuje się do całokształtu rzeczy, do całego świata: jest organizmem.

Z pewnością nie chcemy umniejszać znaczenia sztuki dekoracyjnej na rzecz malarstwa; niech nam wystarczy twierdzenie, że jeśli mądrość jest umiejętnością umieszczania każdej rzeczy na właściwym miejscu, większość artystów jej nie posiada. Skończmy już raz z plastyką dekoracyjną, z dekoracją malarską, skończmy z dwuznacznikami i gmatwaniną.

Niech nie będzie pierwotny cel naszej sztuki fałszowany. Niegdyś malarstwo freskowe skłaniało do przedstawiania wyraźnych przedmiotów, podlegających prostemu rytmowi, przedmiotów, na których rozkładało się światło dla uzyskania zsynchronizowanej wizji, koniecznej wobec rozległości stosowanych płaszczyzn. Dzisiaj malarstwo olejne pozwala wyrazić pojęcia głębi, nasycenia, trwania — pojęcia uznawane za niewyrażalne; pobudza nas do tego, aby ukazywać w złożonym rytmie, w ograniczonej przestrzeni prawdziwe przenikanie się rzeczy. Ponieważ wszelka praca nad dziełem sztuki zależna jest od materiału, jakiego się używa, musimy w tendencji dekoracyjnej spotykanej u malarzy widzieć sztuczny anachronizm, służący jedynie do utajenia ich bezsilności.

Czy trudności, których nawet wrażliwa i kulturalna publiczność doświadcza przy odczytywaniu sztuki współczesnej, wynikają z bieżących warunków? Zgadzamy się, że tak. Ale te trudności powinny znaleźć rozwiązanie dzięki obcowaniu z tą sztuką. Niejeden smakuje dziś w tym, co go wczoraj drażniło. Są to przemiany bardzo powolne i

powolność ta jest zrozumiała. Jakżeby mogło rozumienie sztuki rozwijać się równie szybko, jak zdolności twórcze? Ono przecież ciągnie się za nimi. [...]
Malarz ma władzę wyolbrzymiania tego, co my uważamy za drobne, pomniejszania tego, co my uważamy za wielkie: zmienia ilość w jakość. [...]
Niech obraz niczego nie naśladuje i niech ukazuje bez osłonek swoją rację bytu. Nie mielibyśmy racji, ubolewając nad brakiem w obrazie tego wszystkiego, kwiatów, krajobrazów czy twarzy, czego mógłby być jedynie odbiciem.
Przyznajmy wszakże, że nie można, przynajmniej na razie, całkowicie się wyrzec nawiązywania do form natury. Sztuki nie wywyższy się nagle do stopnia ostatecznego przekształcenia (***effusion***). Wiedzą o tym dobrze kubiści, niezmordowanie studiujący formę malarską i przestrzeń, którą ona kształtuje.
Przestrzeń tę przyzwyczajono się beztrosko mylić bądź z przestrzenią wizualną, bądź z euklidesową.
Euklides w jednym ze swych twierdzeń zakłada niezmienność postaci w ruchu — to nam oszczędza wyjaśnień. Gdybyśmy chcieli przestrzeń malarską powiązać z jakimś prawem geometrii, należałoby się odnieść do uczonych nie-euklidejskich, zastanowić się dłużej nad pewnymi teoriami Riemanna.
Co do przestrzeni wzrokowej, to, jak wiadomo, jest ona wynikiem zgodności między wrażeniami zbieżności i akomodacji. Dla obrazu jako powierzchni płaskiej akomodacja jest negatywna. Zbieżność, którą nauczyła nas udawać perspektywa, nie może wzbudzać w nas poczucia głębi. Wiemy zresztą, że gwałcenie praw perspektywy nie podważa wcale przestrzenności malowanego dzieła. Czyż malowidła chińskie nie sugerują przestrzeni, chociaż dobitnie świadczą o przyjęciu zasady „rozbieżności"?
Aby zbudować przestrzeń malarską, trzeba się odwołać do wrażeń ruchowych, dotykowych i do wszystkich naszych umiejętności. Cała nasza osobowość, kurcząc się i rozszerzając, przekształca płaszczyznę obrazu. A ponieważ odwrotnie, płaszczyzna ta oddziaływa na pojęcia odbiorcy, dochodzi do określenia przestrzeni malarskiej jako wrażliwego przejścia między dwiema subiektywnymi przestrzeniami. Kształty tam umieszczone zgodne są z dynamizmem, który staramy się opanować. Aby umysł nasz nim zawładnął, ćwiczmy najpierw swą wrażliwość.
Istnieją tylko niuanse. Forma ujawnia te same właściwości co kolor, ucisza się lub ożywia w zetknięciu z inną formą, łamie się lub rozkwita, uwielokrotnia lub zanika. Niekiedy elipsa przekształca się w formę kulistą, ponieważ została wpisana w wielobok; niekiedy pewien kształt, określony silniej niż inne, z nim sąsiadujące, rządzi całym obrazem, narzucając wszystkiemu własną podobiznę. [...]
Poza nami nie ma nic rzeczywistego, rzeczywista jest tylko zbieżność doznania z indywidualnym kierunkiem myśli. Dalecy jesteśmy od tego, aby poddawać w wątpliwość istnienie rzeczy oddziaływających na nasze zmysły; ale rozsądnie biorąc, pewni możemy być jedynie obrazu, który wywołują one w naszym umyśle.
Dlatego dziwi nas, że krytycy, powodowani najlepszymi chęciami, tłumaczą znaczną różnicę między formami przypisywanymi naturze i formami współczesnego malarstwa dążeniem do ukazania rzeczy nie takimi, jakimi się wydają, ale jakie są. Na czym polega ta różnica? Według nich przedmiot posiada formę absolutną, zasadniczą — my zaś, dla jej wyzwolenia, rzekomo mielibyśmy usuwać tradycyjną perspektywę i światłocień. Cóż za naiwność! Przedmiot nie ma kształtu absolutnego, ma wiele kształtów, tyle, ile istnieje sposobów w dziedzinie określania go. Forma, wymieniana przez tych krytyków, jak gdyby cudem zgadza się z formą geometryczną. Geometria jest wiedzą, malarstwo sztuką. Geometra mierzy, malarz się rozkoszuje. To, co absolutne u jednego, jest z konieczności względne u drugiego. Jeśli dzieje się to na przekór logice — trudno. Czy kiedykolwiek wpłynie ona na smak doskonałego wina, zależnie od tego, czy jest ono w probówce chemicznej, czy w kielichu smakosza? [...]
Jest w tym wiele uroku, że najbardziej nawet wprawne oko z pewną trudnością rozpoznaje przedmiot, gdy ten uległ naprawdę przeistoczeniu. Obraz, dopiero ujawniając się z wolna, zawsze zdaje się czekać na to, aby go indagowano, jak gdyby krył w sobie nieskończony zasób odpowiedzi na pytania bez końca. W tym miejscu pozwólmy bronić kubizmu Leonardowi da Vinci:
„Wiemy dobrze, że wzrok przy szybkim spojrzeniu odkrywa w jednym tylko miejscu nieskończoność kształtów; jednakże obejmuje on za jednym razem jedną tylko rzecz. Weźmy taki przypadek: zapisaną stronicę ogarniasz czytelniku jednym rzutem oka i z miejsca osądzasz, że jest zapełniona różnorodnymi literami; jednakże od razu ich nie rozróżniasz i co oznaczają, nie będziesz wiedział. Jeśli zapragniesz zaznajomić się z nimi, musisz iść od słowa do słowa, wiersz za wierszem, podobnie jak chcąc wejść na szczyt budowli, musisz wstępować stopień po stopniu, inaczej nie osiągniesz szczytu".
Nierozpoznawanie przy pierwszym zetknięciu indywidualności przedmiotów uzasadniających obraz ma wiele uroku, to prawda. Jest jednak także niebezpieczne. Potępiamy łatwizny fantazyjnego okultyzmu, podobnie jak obrazy synchroniczne i „elementarne". Jeżeli potępiamy wyłącznie posługiwanie się potocznymi znakami, nie znaczy to, że zamyślamy je zastąpić znakami kabalistycznymi. Chętnie stwierdzamy nawet, że niepodobna pisać bez posługiwania się zwrotami stereotypowymi i malować, odrywając się całkowicie od znaków przyjętych. [...]

Jednakże obiektywna czy umowna rzeczywistość — ten świat pośredniczący między świadomością naszą i innych ludzi (mimo że ludzkość od niepamiętnych czasów dąży do jej określenia), nie przestaje ulegać zmianom zależnie od ras, religii, teorii naukowych itd. Korzystając z przerw okresowych, możemy niekiedy wprowadzić do niego nasze osobiste odkrycia, a zaskakujące wyjątki włączyć do normy.
Nic mamy wątpliwości, że ci, którzy mierzą za pomocą oprawki pędzla, nie zauważą przez tę krótką chwilę, że łatwiej ukazać przedmiot kulisty za pomocą formy okrągłej aniżeli za pomocą zawsze względnych pomiarów. Nawet mniej wnikliwi —jesteśmy tego pewni — przekonają się niebawem, że przedstawianie ciężaru ciał i czasu, który ujawnia wielkość rozmaitych ujęć, jest równie do przyjęcia, jak naśladowanie dziennego światła przez położenie błękitu lub oranżu. Wtedy fakt krążenia wokół przedmiotu, aby móc uchwycić wiele kolejnych jego wyglądów, które stopione w jeden obraz odtworzą ten przedmiot w stanie trwania, nie będzie już więcej oburzał mędrkujących.
Wówczas osoby utożsamiające zgiełk uliczny z dynamizmem plastycznym zrozumieją, na czym polegają różnice. Przekonają się wreszcie, że nigdy nie istniała technika kubistyczna, ale po prostu odważna i urozmaicona technika malarska, uprawiana przez kilku artystów. Stawia się im zarzut, że ujawniają ją nadmiernie; namawia się ich do zatajenia warsztatu. Czyż nie jest to równie absurdalne, jak żądanie od człowieka, aby biegnąc, nie poruszał nogami! Wszyscy zresztą malarze ujawniają swe rzemiosło, ci nawet, którzy swymi przemyślnymi subtelnościami oszałamiają barbarzyńców zza oceanu. Przecież malarz, podobnie jak pisarz, ma swoje sposoby — przechodząc z ręki do ręki, stają się one mdłe, bezbarwne, oderwane.
Środki kubistyczne dalekie są od tego; zwłaszcza, że nie mają połysku nowej monety i że — upoważnia nas do tego twierdzenia uważne studiowanie Michała Anioła — posiadają rodowody szlachectwa.

Jakie są zasługi Cezzne'a?

……
……
……
……
……

Czy brak tradycyjnej perspektywy uniemożliwia oddanie głębi w obrazie? Uzasadnij odpowiedź.

……
……
……
……
……

Wyjaśnij pojęcia:

Kolaż (collage) to ……

……

……

Poliperspektywa to ……

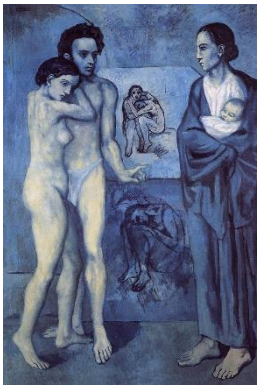
……

Braque: „Tradycyjna perspektywa nigdy nie zadowalała mnie. W swym zmechanizowaniu perspektywa nigdy nie daje pełnego posiadania rzeczy. Ma ona jeden punkt widzenia, poza który nie może wyjść. Ten punkt widzenia jest czymś bardzo małym. To tak, jakby ktoś całe życie rysował profile, każąc wierzyć, że człowiek ma jedno oko".

Pablo Picasso (1881-1973)

Pablo Picasso urodził się w Maladze, w Hiszpanii. Od najmłodszych lat przejawiał zdolności plastyczne. Nie umiał jeszcze pisać, gdy pod kierunkiem ojca oraz malarza i wykładowcy sztuk pięknych w Maladze zaczął rysować. W 1891 roku przeprowadził się wraz z rodzicami do La Coruna na północnym zachodzie Hiszpanii. Tutejsi profesorowie Instytutu Sztuk Pięknych byli pod wrażeniem jego talentu – choć sam Picasso źle znosił rygory tradycyjnego, akademickiego nauczania. Następny etap życia to Barcelona. To tu w 1895 roku przeniosła się rodzina niedługo po śmierci młodszej siostry Pabla.
W Barcelonie kontynuował naukę w Szkole Sztuk Pięknych. Po koniec 1897 roku wyjechał do madryckiej Akademii Malarstwa. Wykazywał wielkie zdolności, ale po raz kolejny sposób prowadzenia zajęć był dla niego zwyczajnie nudny. Do tego w sposób bezczelny żartował z nauczycieli, co ostatecznie skończyło się wyrzuceniem go ze szkoły. Wrócił do Barcelony. Dużo tworzył. W mieście, pod przywództwem Santiago Rusinola rozkwitł modernizm. W lokalu Els Quatre Gats zbierała się cała ówczesna awangarda intelektualna i artystyczna. Picasso był stałym bywalcem. W 1900 roku, w wieku dziewiętnastu lat właśnie tam wystawia po raz pierwszy swoje prace. W tym samym roku postanowił wyjechać do Paryża.
Zamieszkał przy ulicy Gabrielle na Montmartre. Zaczął się dość burzliwy etap dojrzewania. Wiódł wyjątkowo beztroskie życie. Przesiadywał w tamtejszych barach, odwiedzał domy publiczne. Ale również nieustannie się rozwijał. W Luwrze studiował dawnych mistrzów. Dużo malował. Picasso - w latach 1901–1904, malując, wykorzystywał tylko odcienie niebieskiego, stąd ten okres w jego twórczości nazywa się „okresem błękitnym". Niebieski, najzimniejszy w palecie barw, przywodzi na myśl niebo, wodę, chłód, a przez to kojarzy się ze spokojem i świeżością. Jednak symboliczne znaczenie tej barwy jest znacznie szersze. To kolor przyjaźni. Dla Picassa niebieski był kolorem żałoby.

Okres błękitny. Wpływy hiszpańskie.



Tytuł pracy i czas powstania: …….

„Myśląc o śmierci Casagemasa zacząłem malować na niebiesko" — mawiał Picasso, mając na myśli lata 1901–1904. Carles Casagemas był przyjacielem hiszpańskiego malarza. Poznali się w Barcelonie na początku XX wieku, w kawiarni „Els Quatre Gats", w której często bywali. Casagemas, urodzony w 1880 roku, również zajmował się malarstwem. Razem przeprowadzili się do Paryża. Carles zakochał się w Germaine Pichot, tancerce z Moulin Rouge, a także modelce bywającej w kawiarni artystów. Była to miłość nieszczęśliwa, bowiem Germaine odrzuciła zaloty Carlesa. Powodem miała być impotencja Casagemasa. Mężczyzna popadł w depresje, zaczął nadużywać alkoholu. Pablo Picasso, chcąc pocieszyć przyjaciela, postanowił zabrać go do Malagi pod koniec 1900 roku, by zapomniał o Germaine. W połowie stycznia 1901 r. Picasso musiał wyjechać do Madrytu. Casagemas wrócił wtedy do Paryża. Tam 17. lutego w Café de l'Hippodrome na Boulevard de Clichy zorganizował spotkanie pożegnalne dla swoich przyjaciół. Wśród zaproszonych była Germaine. W trakcie spotkania Casagemas wstał, wyjął pistolet i strzelił do swojej wybranki, a następnie wycelował rewolwer w swoją głowę. Popełnił samobójstwo, myśląc, że zabił swoją ukochaną. Germaine przeżyła, łuska z wystrzału jedynie musnęła jej głowę. Germaine, a właściwie Laure Gargallo, bo tak brzmiało jej prawdziwe nazwisko, w 1908 roku wyszła za mąż za Ramona Pichota, który zmarł w 1925 w wyniku przewlekłej gruźlicy i kiły. Bez męża życie Germaine było samotne i trudne. Pisała więc listy do Picassa z prośbą o pomoc. Malarz opiekował się nią do końca życia. Germaine zmarła w 1948 roku wieku 68 lat. Również chorowała na kiłę. Picasso, nieobecny podczas dramatycznych wydarzeń w Paryżu, głęboko przeżył śmierć przyjaciela. Wywarło to ogromny wpływ na jego sztukę. Hiszpański artysta porzucił charakterystyczną płomienną, wyrazistą stylistykę na rzecz monochromatycznych dzieł, od których biło uczucie smutku i samotności. To właśnie kolor niebieski wydawał się malarzowi najbardziej odpowiedni dla ukazania bólu i żałoby. Sześć miesięcy po śmierci przyjaciela Picasso namalował, inspirowaną twórczością El Greco, *Ewokację, pogrzeb Casagemasa*. Był to hołd dla Carlesa, a jednocześnie rozpoczął okres błękitny w sztuce Pabla.
Za najważniejsze dzieło z błękitnego okresu uważa się *La Vie* (*Życie*). Nie jest to dzieło ani spontaniczne, ani przypadkowe, o czym świadczy wiele szkiców. Na pierwszym planie obrazu widać nagą parę oraz kobietę z dzieckiem. W tle, na ścianie zostały umieszczone dwa malowidła. Jedno przedstawia przytuloną nagą parę, a drugie samotną postać w skulonej pozie. To przykład obrazu w obrazie. Scena rozgrywa się najprawdopodobniej w pracowni malarskiej. Na szkicach można dostrzec jeszcze sztalugi, ale Picasso ostatecznie nie umieścił ich na obrazie.

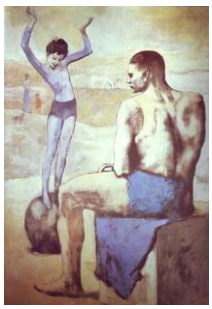
Być może Picasso, w jednej kompozycji, chciał zobrazować różnorodne formy istnienia. Mamy tu matkę, która obejmuje i chroni swoje dziecko. Naga para naprzeciwko niej może symbolizować miłość fizyczną. Mężczyzna z przepaską na biodrach to kolejny portret tragicznie zmarłego przyjaciela Pabla. Według niektórych przepaska ma być odniesieniem do impotencji Carlesa, a kobieta, która tuli się do niego na obrazie to Germaine.
Skulona postać w tle, pozbawiona osoby towarzyszącej, to symbol samotności. Ponad skulonym bohaterem widać kolejną przytuloną parę, jednak w ich uścisku jest coś rozpaczliwego. Niektórzy twierdzą, że *Życie* przedstawia konfrontację młodości i erotycznej relacji kochanków z dojrzałością i macierzyństwem. Inni w swoich interpretacjach idą dalej i sugerują, że skoro twarz mężczyzny z przepaską na biodrach ma rysy zmarłego Carlesa, to kobieta z dzieckiem, odziana w długie szaty, symbolizuje śmierć, która zaskoczyła kochanka.

W 1904 roku Picasso wynajął pracownię w starej, rozsypującej się kamienicy, miejscu działań licznych artystów i poetów. Mieściła się ona przy ulicy Rue Ravignan pod numerem 13. Nazwę Bateau-Lavoir (czyli barka z praniem) nadał jej mieszkający tam poeta, Max Jacob. To wtedy Picasso po raz pierwszy spotkał się z francuskim malarzem, Henri Matisse'em, oraz z emigrantką ze Stanów Zjednoczonych, Gertrudą Stein. W 1905 roku, mniej więcej w tym samym czasie kiedy jej brat Leo Stein kupił *Radość życia* Matisse'a, Gertruda zleciła Picassowi namalowanie sobie portretu. W 1905 roku zawarł nowe, ciekawe znajomości. Poznał malarza Andre Dereina oraz Leo Staina i jego siostrę Gertrudę – zamożnych amerykanów rezydujących w Paryżu. Dzięki Stainom poznał też Matissa. W międzyczasie związał się z Fernandą Olivier, w której zakochał się bez pamięci. Nastał nowy etap, hiszpański artysta zwrócił swoją uwagę ku ciepłym kolorom. W jego obrazach zaczęły dominować delikatne, radosne róże, czerwienie i beże, stąd ten okres nazywa się różowym. Picasso powoli godził się ze śmiercią przyjaciela, oswajał melancholijne nastroje, a więc i jego sztuka łagodniała i nabierała ciepła.

Okres różowy. Wpływy francuskie.

Tytuł pracy i czas powstania: ……

Ten obraz Picassa przedstawia rodzinę cyrkowców zwanych "saltimbanques". Była to grupa bardzo specyficznych artystów, którzy podróżowali z miasta do miasta oferując rozrywkę. Przyjmowani byli raczej chłodno, a ich obecność była tolerowana jedynie na krótki czas ich występów. Grupa przedstawiona na tym obrazie, to postacie związane z XVI-wieczną tradycją włoskiej *commedii dell'arte*. Jedną z nich jest Arlekin, błazen w kostiumie w kolorowe trójkąty.



Protokubizm (kubizm cezannowski/geometryczny, okres afrykański)

W tym okresie Picasso zaczął odchodzić od figuratywnego sposobu przedstawiania twarzy ludzkiej. Zaczął się interesować rzeźbami iberyjskimi, których pokaźną kolekcję odkrył w Luwrze. Zaczął malować wyłącznie z wyobraźni.

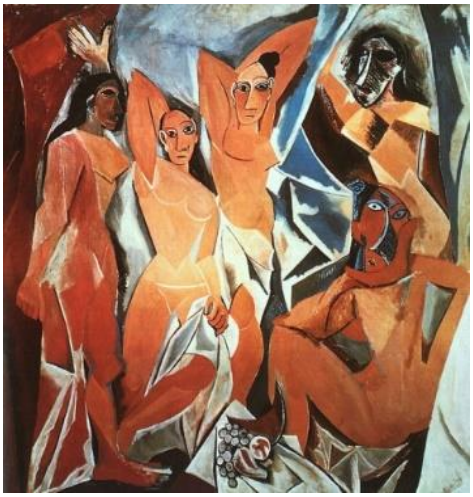
Tytuł pracy ……..

Potężna kobieca postać z obrazu Picassa może sugerować, że Gertruda Stein budziła strach i respekt w Paryskim środowisku z początków XX wieku. Ta wpływowa pisarka, razem ze swoim bratem, była cenioną opiekunką wielu artystów, słynącą z organizowania salonów, na których spotykali się najbardziej znani artyści, pisarze czy intelektualiści tamtych czasów. Historia głosi, że Stein tak wiele razy (około 90) siadała do pozowania przed Picassem, że artysta w końcu stwierdził, iż patrząc na nią, tak naprawdę już jej nie widzi. Zmył więc jej twarz z płótna i wybrał się w podróż do Hiszpanii. Wrócił do Paryża jesienią i szybko dokończył portret—prawdopodobnie z pamięci. Stworzył tym sposobem obraz, który podważył wszelkie dotychczasowe oczekiwania na temat sztuki portretu. Typowe portrety opowiadają przedstawianych osobach poprzez charakterystyczne dla nich cechy fizyczne oraz magię szczegółów. Picasso zaprezentował zamiast tego nieco bezkształtną postać o pustych oczach, patrzącą z obojętnością w dal.

„Byłam i nadal jestem usatysfakcjonowana moim portretem, według mnie to ja, to jedyny obraz, który pokazuje jaka ja jestem zawsze, według mnie”.

Wiosną 1907 roku Picasso przystąpił do tworzenia wielkiego dzieła. Układ kompozycji ustalił w siedemnastu szkicach: węglem, ołówkiem i kredką, akwarelą, olejne na płótnie i drzewie. Powstanie obrazu związane jest z pewnym młodzieńczym wspomnieniem Picassa. „Avignon — opowiadał Picasso Kahnweilerowi — to była zawsze nazwa wiążąca się z moim życiem. Mieszkałem o dwa kroki od carrer d'Avinyo, tam kupowałem papier i akwarelowe farby.” Kiedy nazwa ta pojawiła się po raz pierwszy, Max Jacob wspominał, że jego babka pochodziła z Avignonu, wobec czego jedna z przedstawionych kobiet nazywana była „babką Maxa”. Pierwszy pomysł tego obrazu miał przedstawiać studenta z czaszką w ręku w otoczeniu wesołej kompanii: to przypomnienie znikomości wszystkiego musiało najnaturalniej w świecie powstać u Picassa jako przeciwstawienie pokazanych nagości. Zapewne jako wspomnienie jakiejś widzianej sceny wprowadził wówczas Picasso marynarza, tradycyjnego klienta domów publicznych. W jednym z pierwszych szkiców do kompozycji w ołówku i pastelach przykucnięty marynarz był postacią centralną pośrodku nagich kobiet, kwiatów i owoców. „Kobiety wówczas właśnie jadły, stąd pochodzi koszyk, który pozostał” - objaśniał później Picasso. W jednym ze szkiców olejnych na drzewie któryś z aktów zajął miejsce przykucniętego marynarza. W innym szkicu akwarelą wchodzącego studenta zastąpiła kobieta odrzucająca zasłonę. Kompozycja stawała się coraz bardzie uproszczona. W innym szkicu wnętrze zaczęło się ograniczać do sceny w głębi, gdzie tańczą dwie sylwetki. W

jeszcze innym z tych szkiców w centrum tła pozostała już tylko jedna tancerka, podczas gdy na prawo umieszczona została naga kobieta, widziana od pleców. Pomysł tancerki w głębi utrzymywał się przez jakiś czas. Picasso powtarzał go parokrotnie. Cała seria rysunków poświęcona została rozłożeniu postaci w przestrzeni, ich ustawieniu i ustaleniu stosunku odległości pomiędzy nimi. Początkowo w większości szkiców widocznych było sześć postaci, następnie kompozycja coraz bardziej się zacieśniała i jedna z postaci znikła. Dzieło, o jakim myślał, było wciąż jeszcze tak dalece nieustalone, że nawet w chwili gdy rozpoczynał malowanie swojego wielkiego obrazu, typu tego jeszcze definitywnie nie sprecyzował. Dwie kobiety zbliżone będą do tych, które pojawiły się po powrocie artysty z Gosol: z nierównym owalem twarzy, z wielkimi egipskimi oczyma, asymetrycznym nosem, o ustach wypadających zbyt nisko, uszach zbyt wysoko. Ostateczna nazwa obrazu brzmiała *Panny z Awinionu* (Panny z Avignon). „Jakżeż drażni mnie ten tytuł – powiedział kiedyś Picasso - to Salmon go wymyślił.” Istotnie trudno, by coś bardziej kłóciło się z obrazem niż ten romantyczny tytuł.



Podaj informacje o ilustrowanym dziele:

Tytuł pracy i czas powstania .....

Miejsce ekspozycji .....

Opisz:

a) Kompozycję i relacje przestrzenne

.....

.....

.....

.....

.....

b) Kolorystykę

.....

.....

.....

c) Światło i modelunek światłocieniowy

.....

.....

.....

d) Sposób malowania i dominujące środki wyrazu artystycznego

.....

.....

.....

e) Sposób obrazowania – stosunek artysty do rzeczywistości

.....

.....

.....

W tamtych czasie Picasso nie znajdywał wielu pochlebców swojej twórczości. Jedynym człowiekiem, popierającym jego ówczesne działania był marszand Daniel Henri Kahnweiler (1884 – 1979).Wkrótce sytuacja się jednak zmieniła i zaczął cieszyć się coraz większym zainteresowaniem. Vollard kupił wszystkie obrazy z okresu różowego. Cena płócien Pabla rosła. W 1909 roku mógł sobie pozwolić na przeprowadzkę z Fernandą do eleganckiego apartamentu przy bulwarze Clichy. Ich związek rozpadł się jednak w 1912 roku. Kolejną miłością Pabla była Marcelle Humbert, którą nazywał Ewą. Kobieta zmarła jednak na gruźlice, co bardzo boleśnie przeżył.

Kubizm analityczny

Portret Vollarda (1910) *Kahnweiler* *Ma Jolie* (1911-12) *Dziewczyna z mandoliną* *Poeta* (1911)

Aficionado, 1912

Picasso ponownie wykorzystuje nowinkę Georgesa Braque'a z 1911 r.- litery i słowa. Można odczytać: „Nimes”, „olé”, „torreador”.
Podział płótna jest delikatniejszy niż w poprzednich pracach kubistycznych. Ogólny ton jest brązowo-szary. Widać postać ludzką, proste geometryczne kształty, słowa i litery oraz różne przedmioty związane z walką byków.
Forma w prawym dolnym rogu może być interpretowana jako jądra byka lub głowa byka.

Kubizm hermetyczny

Bottle of Vieux Marc, Glass, Guitar and Newspaper (1913)

Kubizm hermetyczny trwał na przełomie 1912/1913 r. Picasso i Braque posunęli się w deformacji przedmiotów już w tak znacznym stopniu, że bliskość ich twórczości do abstrakcji (której obaj nie akceptowali) ich przestraszyła i skłoniła do poszukiwania innych sposobów obrazowania, które dawałyby pewną treść dziełu bez konieczności jej fizycznego namalowania. Zastosowali gazety, bilety, fragmenty tapet itp., co zapoczątkowało okres kubizmu syntetycznego.

Kubizm syntetyczny

Kubistyczna ***Martwa natura z plecionym krzesłem*** Picassa z **1912** roku wydaje się być zlepkiem form, a nie zrozumiałym obrazem. To dzieło jak i inne mu podobne jesteśmy bowiem w stanie zrozumieć jedynie rozkładając na części pierwsze obrazkowy język kubizmu. Zacznijmy od prawego, górnego rogu: niemal na skraju płótna widnieje rękojeść noża. Prowadzi nas ona w lewo, do ostrza. Nóż przecina kawałek cytrusa. W prawym, dolnym rogu ostrza rozpoznajemy skórkę i cząstki jego plasterka. Pod owocem, który zapewne jest cytryną, znajduje się biały, przypominający muszlę brzeg serwetki. Wyżej na lewo od tych przedmiotów, w centrum obrazu widnieje kieliszek wina. Tuż nad plecionką widać podstawę kieliszka, powyżej jego nóżkę (grubszą niż moglibyśmy się spodziewać) i czaszę. Na obrazie trudno jest odnaleźć znane nam kształty ponieważ Picasso przedstawił kieliszek z wielu perspektyw. Na obrazie widnieje słynny napis "JOU" czyli pierwsze litery francuskiego słowa oznaczającego gazetę (lub bardziej dosłownie "dziennik"). Kształty na obrazie bez trudu przywodzą nam namyśl pozaginany papier. Powiedzieliśmy już, że ta martwa natura składa się z plasterka cytryny, kieliszka, gazety i fajki. Być może jest to śniadanie, na którym podano citron pressé (francuską lemoniadę). Na pewno wiemy, że przedmioty te ułożone są na szklanym stole. Wskazują na to odbicia widoczne na szkle. Szkło umożliwia nam dostrzeżenie również tego co znajduje się pod powierzchnią blatu. To właśnie dlatego możemy zobaczyć jak wygląda plecionka na krześle wsuniętym pod stół. Dlaczego stół ma kształt elipsy? Prawdopodobnie jest to stolik kawowy, a te bywają zwykle okrągłe lub kwadratowe. Kiedy jednak patrzymy na okrągły blat stołu, to raczej nie bezpośrednio z góry. Kiedy podchodzimy do niego by przy nim usiąść, widzimy go pod pewnym kątem - stolik przybiera wówczas istotnie staje się elipsą. A co ze sznurkiem? Nie był on ani produkowany masowo ani zrobiony przez Picassa, raczej wykonany specjalnie dla niego. Wygląda zupełnie jak brzeg niektórych stolików widywanych w kawiarniach lub jak obramowanie okienka na statku, przez które patrzymy na obraz. Ułożenie sznurka, jednocześnie pionowe i poziome sprawia, że odbiorca może widzieć obraz na dwa sposoby: może patrzeć na niego oraz przez niego.

Następne miejsce zamieszkania Picassa w Paryżu to dzielnica Montparnasse. W 1915 roku zawarł kolejne ciekawe znajomości, m.in. z poetą Jeanem Cocteau, a później z Sergiuszem Diagilewem, dyrektorem zespołu Les Ballets Russes. Właśnie dla Diagilewa projektował dekoracje i kostiumy do baletu „Parada" w 1917 roku.

W 1917 roku Picasso odbył swoją pierwszą podróż do Włoch, w czasie której wielki wpływ wywarł na niego styl neoklasyczny. Odrywając się od skrajnego modernizmu tworzył prace przypominające Rafaela i Ingresa.

Z czasem bardzo swobodnie zaczął jednak łączyć wpływy modernistyczne z neoklasycznymi, co zaowocowało powstaniem surrealistycznych arcydzieł. Wkrótce pojawiła się kolejna miłość. W 1929 roku poślubił dziesięć lat młodszą Olgę Koklową. Razem zamieszkali w dwupiętrowym domu przy rue La Boetie. W 1921 urodziło się jego pierwsze dziecko, syn – Paul. Niestety po jakimś czasie w małżeństwie przestało się układać. Rozpadło się w 1935 roku, kiedy to już od kilku lat miał romans z Marią Teresą Walter.

Siedemnastoletnia Marie-Thérèse Walter od razu zachwyciła malarza. Już podczas pierwszego spotkania w Paryżu Picasso miał powiedzieć do niej: „Panienko, ma Pani ciekawą twarz. Chciałbym Panią malować". I malował. Marie-Thérèse stała się kolejną muzą artysty. Picasso zawarł znajomość z Walter w 1927 roku, ale to rok 1932 roku stał się w jakiś sposób przełomowym dla artystycznego rozwoju malarza. Hiszpański twórca stworzył wówczas cykl malowideł, na których odkrył dla siebie nową, bo bardziej subtelną, formę kobiecego aktu. Modelką i inspiracją była właśnie Marie-Thérèse. Powstałe wówczas portrety są malowane miękkimi, płynnymi liniami, w których jest coś leniwego, a zarazem zmysłowego.
Pierwszym obrazem, namalowanym w 1932 roku, była *Czytająca kobieta*. Sportretowana kobieta ma tu charakterystyczne blond włosy i oczy w kształcie migdałów. Typowe dla powstających w tamtym czasie aktów są okrągłe piersi, przypominające kształtem idealne owoce. Twarz ukazana jednocześnie z przodu i z profilu będzie powtarzać się na kolejnych portretach Marie-Thérèse. Kolejnym dziełem, które Picasso stworzył w 1932 roku, była *Le Rêve*, czyli *Sen*. Malarz ukazał śpiącą w fotelu kochankę. Przedstawiona kobieta jest bezbronna i nieświadoma tego, że ktoś obserwuje jej miękkie, wpasowane w kształt siedzenia, ciało. Twarz po raz kolejny została namalowana z dwóch stron – z przodu i z profilu. Niektórzy historycy sztuki twierdzą, że głowa kobiety ma kształt penisa, a dłonie na kolanach sugerują masturbację, co miałoby podkreślić erotyczne znaczenie obrazu…
We *Śnie* wyczuć można ogromną czułość, niespotykaną na innych dziełach Picassa. Mówi się, że Marie-Thérèse była jedyną osobą, która swoją łagodnością potrafiła uspokoić gwałtowne zachowania artysty, a w zamian – była też jedyną, którą Pablo malował z ową wzruszającą subtelnością. Artysta nie zniekształcał jej ciała, a raczej nadawał sylwetce kobiety aksamitności i delikatności. Niewątpliwie Picasso skupiał się na przedstawieniu kobiecego ciała, pozostając dosyć obojętnym wobec duszy.
Rok 1932 nie był najistotniejszym w karierze Pabla Picassa. Nie był też szczególnie przełomowym, jednak dzieła, które wówczas powstały, są ważne ze względu na kontekst erotyczny połączony z kontekstem biograficznym. Gdyby nie inspirująca obecność Marie-Thérèse, rok 1932 nie byłby nazywany najbardziej erotycznym w karierze Picassa.

Ale to nie ostatnia kobieta Picassa. W 1936 roku poznał Dorę Maar, malarkę i fotografkę zaprzyjaźnioną z surrealistami. Jeśli wierzyć legendzie, było tak: Pablo Picasso siedział z Paulem Éluardem w Café des Deux Magots, kiedy przy sąsiednim stoliku zauważył młodą kobietę. Miała poważny wyraz twarzy, elektryzujące jasnoniebieskie oczy. Bawiła się scyzorykiem, rytmicznymi ruchami wbijając ostrze w drewniany stół, między szeroko rozstawione palce dłoni. Czasami nie trafiała, wtedy kropla krwi pojawiała się między różami wyhaftowanymi na jej czarnych rękawiczkach… Dziewczyna nazywała się Dora Maar. Picasso miał ją zapytać, czy podaruje mu te rękawiczki, bo chciałby je zachować na pamiątkę. Zafascynował go ten akt samookaleczania, zabawa z nożem. W przyszłości na portretach Dory będzie umieszczał przedmioty, które kojarzą się z cierpieniem i torturami – niewygodne krzesła, ostrza, insekty, rogi… A ją samą będzie ukazywał płaczącą. Powie, że inaczej nie umie.

W 1937 Picasso przystąpił do wykonania monumentalnego dzieła. ***Guernica*** powstała na zlecenie, co jest dosyć zaskakujące, ponieważ Picasso zazwyczaj nie tworzył prac na zamówienie. Nie był też artystą, którego sztukę można by określić jako zaangażowaną politycznie. Na początku 1937 roku organizatorzy Wystawy Światowej, mającej się odbyć kilka miesięcy później, zaproponowali artyście wykonanie obrazu na główną ścianę w hiszpańskim pawilonie. Motywem przewodnim hiszpańskiej wystawy w Paryżu były wojna i walka jako ogromna tragedia. Nie bez powodu wybrano właśnie taki temat – od ponad pół roku w Hiszpanii toczyła się wojna domowa, a ta wystawa miała być okazją do zwrócenia uwagi międzynarodowej publiczności na tę tragedię. Początkowo Picasso niechętnie zareagował na propozycję organizatorów Wystawy Światowej, wzbraniał się przed takim politycznie zaangażowanym tematem. Jednak 28 kwietnia 1937 roku we francuskim „L'Humanité" przeczytał o zbombardowaniu Guerniki.
Picasso nigdy wcześniej nie malował tak dużego obrazu, musiał znaleźć pracownię, która pomieści ogromne płótno. Pomagała mu w tym o wiele młodsza fotografka Dora Maar, która była dla niego kimś więcej niż tylko współpracowniczką. Wybrali XVIII-wieczny, leżący nad Sekwaną, paryski pałac. Malarz stworzył najpierw kilkadziesiąt szkiców, zmieniając i dodając różne elementy. Dora Maar dokumentowała kolejne stadia powstawania obrazu.
Guernica nie jest dziełem łatwym w odbiorze. W pierwszej chwili poraża panujący na płótnie chaos. Elementy na obrazie są ściśnięte, nachodzą na siebie. Po chwili z tego chaosu, przed naszymi oczami, wyłaniają się zgeometryzowane, przerysowane i wyolbrzymione figury. Wydają się być w ruchu. Przedstawione postaci upadają i wiją się, a ich usta rozdziera krzyk. Ofiarami są nie tylko ludzie, ale i zwierzęta. Niektóre z postaci sprawiają wrażenie niedokończonych, są zniekształcone i pourywane. Z lewej strony rozpaczająca matka trzyma martwe dziecko, nad nimi góruje sylwetka byka. Poniżej widzimy rozczłonkowaną postać martwego żołnierza – z jego złamanego miecza wyłania się delikatny kontur kwiatu. Po prawej stronie Picasso umieścił trzy kobiety. Jedna z nich klęczy, pochylona, jakby szukała pomocy. Druga próbuje rozświetlić mrok, trzymaną w dłoni świecą. Ostatnia z kobiecych postaci, uwięziona w płonącym budynku, krzyczy z rozpaczą, unosząc ręce ku górze. Centralny punkt obrazu stanowi sylwetka konia, przebitego włócznią. Nad jego głową widnieje lampa, ukształtowana w formie oka, z żarówką zamiast źrenicy. Być może jest to symbol boskiego oka lub niszczącej bomby?
W *Guernice* istotna jest kolorystyka – Picasso zastosował ciemną, monochromatyczną paletę barw, wykorzystując tylko czerń, biel i szarości. Podkreślają one ponury i tragiczny wydźwięk tej sceny. Trudno określić, czy zdarzenia mają miejsce na zewnątrz, czy wewnątrz, w dzień czy w nocy. Nasuwa się tu skojarzenie z czarno-białymi fotografiami, którymi ilustrowano wówczas artykuły i reportaże w gazetach. Hiszpański artysta może chciał przyrównać się do reportera, relacjonującego wstrząsające wydarzenia. W *Guernice* można odnaleźć także nawiązania do malarstwa religijnego. Postać żołnierza z rozłożonymi rękami przypomina umierającego na krzyżu Chrystusa. Płacząca kobieta z martwym dzieckiem w ramionach została stworzona na wzór Piety, przedstawienia Matki Boskiej Cierpiącej, symbolu bólu. Na obrazie nie brakuje też odwołań do motywu *vanitas*. Symbole wanitatywne to dym, płonąca świeca i wiatr, ukazany przez Picassa jako wydęty żagiel, oraz kwiat, który symbolizuje odrodzenie, ale jest również jedną z metafor nietrwałości. Można dostrzec jeszcze trupią czaszkę, ukrytą w ciele konia – tworzy ją nos w połączeniu z zębami.
Ciekawa wydaje się interpretacja zaproponowana przez Mary Mathews Gedo. Według amerykańskiej badaczki Picasso w *Guernice* ukazał nie tylko tragedię bombardowanego miasta, ale również własne doświadczenie przeżytego w dzieciństwie trzęsienia ziemi. Namalowane kobiety miałyby przedstawiać kolejne etapy ucieczki matki artysty z walącego się domu.

Podaj informacje o następującym dziele:

a) Tytuł pracy .....

b) Rok powstania .....

c) Miejsce ekspozycji pracy .....

.....

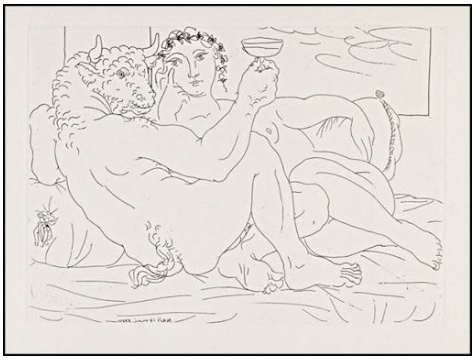
d) Z jakim zabiegiem kolorystycznym łączymy powstanie pracy? .....

.....

.....

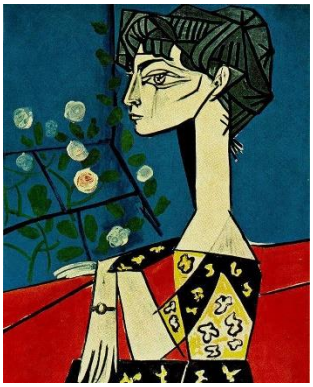
e) Jaki motyw ikonograficzny typowy dla sztuki chrześcijańskiej wykorzystano w obrazie? .....

W 1944 Picasso wstąpił z resztą do Francuskiej Partii Komunistycznej. Po wybuchu wojny wyjechał z Dorą na wybrzeże, a do Paryża powrócił po zawieszeniu broni między Francją i Niemcami. W 1946 roku opuścił Dorę. Związał się z poznaną trzy lata wcześniej młodą malarką Francoise Gilot. Zamieszkali wspólnie na południu Francji, gdzie w 1947 roku urodził się ich syn Claude, a w 1949 córka Paloma. Picasso w tamtym czasie dużo zajmował się rzeźbą i ceramiką.

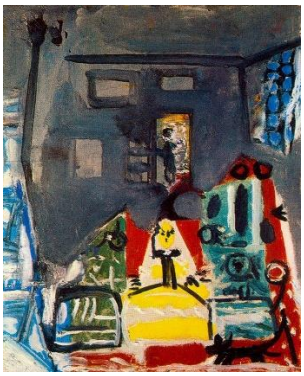


Wykonaj polecenia związane z obrazami:

	A	B
Podaj tytuł każdej pracy, autora i czas powstania		
Opisz sosób obrazowania scen i wskaż na najważniejsze środki wyrazu artystycznego.		



Okres twórczości powojennej Picassa jest bardzo bogaty, różnorodny i nie poddający się klasyfikacji. W 1953 roku malarz rozstał się z Francoise Gilot i związał z dwudziestosześcioletnią Jacqueline Roque, która pozostała przy nim aż do śmierci 8 kwietnia 1973 roku. W kilkanaście lat po śmierci Picassa popełniła samobójstwo.



Picasso w Warszawie

Picasso odbył jedyną podróż do Polski w sierpniu 1948 z okazji Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju, odbywającego się we Wrocławiu. Przyjazd na kongres korespondował z lewicowymi przekonaniami artysty i jego pacyfistycznym światopoglądem. W tym czasie Picasso był członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej. W tym czasie malarz odwiedził Kraków i Auschwitz-Birkenau. Przyjechał również do Warszawy. Jego przewodnikami po odbudowującym się po wojnie z ruin mieście była para warszawskich architektów, Helena i Szymon Syrkusowie, prywatnie znajomi Picassa. Syrkusowie udali się wraz z nim na budowane osiedle mieszkaniowe na Kole na warszawskiej Woli. Osiedle, jak na ówczesne standardy, wydało się malarzowi bardzo funkcjonalne. Artysta szczególnie docenił sposób pozyskiwania materiału budowlanego, który pochodził z gruzu zniszczonego miasta i był w zgodzie z ideą recyklingu. Picasso oglądając wciąż nieukończone bloki, wszedł do jednego z nich, jednopokojowego mieszkania z kuchnią i wnęką sypialną na parterze, gdzie narysował węglem na jednej ze ścian wnęki, od sufitu do podłogi, rysunek warszawskiej Syrenki. Wkrótce do komunalnego mieszkania sprowadziło się młode małżeństwo, które dostało je z przydziału, Franciszka Sawicka-Prószyńska wraz z małżonkiem. Poinformowani o znaczeniu zastanego dzieła sztuki i jego autorze, przyjmowali przybywających turystów, oficjeli, delegacje, wycieczki szkolne i innych zainteresowanych muralem. Zdarzało się, że jednego dnia mieszkanie odwiedzało 400 osób. Wizytę złożył także Bolesław Bierut. Kobieta prowadziła specjalny zeszyt gości, którzy mogli składać w nim pamiątkowe wpisy.

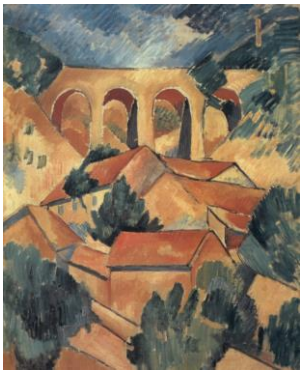
Po kilku latach natłok odwiedzających wydawał się być coraz bardziej uciążliwy dla lokatorów mieszkania. Z tego powodu kierowali oni zapytania do służb dzielnicowych o przyszłość dzieła sztuki. Wobec przedłużającej się sytuacji braku decyzji urzędników co do dalszych losów rysunku, pod koniec 1952 zwrócili się oni do spółdzielni mieszkaniowej z prośbą o remont mieszkania. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa w sierpniu 1953 wyraziła zgodę. W piśmie określiła pracę, jako namalowaną przez „Pikacca". W 1953 rysunek Picassa został zamalowany przez wynajętego w tym celu malarza pokojowego. Według relacji miał on stwierdzić: Rany, kto to pani zrobił, mój szwagier by to namalował. W prasie i na stronach internetowych pojawiały się sprzeczne informacje, co do możliwości odzyskania zamalowanego dzieła. Według jednych relacji malowidło zostało tylko zamalowane farbą, a według innych przed jego zamalowaniem został także skuty tynk. Po zniszczeniu dzieło jest znane w oparciu o fotografie. Helena Syrkus w późniejszym czasie wyrażała żal ze zniszczenia dzieła i przypadkowego miejsca jego wykonania. Oświadczyła, że doradziłaby malarzowi wykonanie go w miejscu dostępnym publicznie, np. na klatce schodowej, co ułatwiłoby jego ochronę.

Georges Braque (1882-1963)

Młody, francuski fowista, Georges Braque, w 1907 roku odwiedza pośmiertną wystawę Cézanne'a w Paryżu, a mniej więcej w tym samym czasie styka się z nowatorskimi *Pannami z Awinionu* Picassa. Oba wydarzenia mają na niego ogromny wpływ. Jeśli chodzi o dzieło Picassa, to mówi się, że Braque, na początku go nienawidził. Podobnie jaki wielu innych ludzi—Matisse, na przykład, miał powiedzieć, że Picasso zawiśnie kiedyś za swoim obrazem. Jak bardzo się on mylił! Tak czy inaczej, Braque stwierdził potem, że obraz prześladował go przez całą zimę roku 1908. Gdy nadeszło lato, jako przykładny paryżanin, opuścił on swoje miasto i udał się do Prowansji, a dokładniej do tej jej części, w której żył i tworzył Cézanne. Lato roku 1908 upłynęło mu na wyzbywaniu się kolorów fowizmu i zgłębianiu tajników stylu, który wcześniej zdobył serce Cézanne'a, a który teraz pochłaniał Picassa. Napisał on: *To [wpływ Cézanne'a] było czymś więcej niż tylko zwykłą inspiracją, to było zaproszenie. Cézanne był pierwszym, który porzucił wyuczoną, mechaniczną perspektywę…*

Latem, 1912 roku Braque opuścił Paryż udając się na wakacje do Prowansji. Spacerując po sklepie żelaznym natrafił na rolkę ceraty. Materiał ten był wczesną wersją przylepnego papieru używanego do wykładania półek i szuflad. Dokładnie tak jak dzisiaj, był on dostępny w olbrzymiej liczbie wzorów. Braque kupił trochę ceraty przedstawiającej sztuczne drzewne słoje. Przyciągnęły one jego uwagę ponieważ pracował właśnie nad kubistycznym rysunkiem gitary i miał zamiar oddać strukturę słojów w ołówku. Zamiast tego, wyciął kawałek ceraty i umieścił go na swoim rysunku. W ten sposób powstał kolaż, którym Braque zmienił kierunek w sztuce na następne dziewięćdziesiąt lat.

Kubizm cezanowski



Kubizm analityczny

Kubizm hermetyczny

Kubizm syntetyczny

Klarnet i butelka rumu na kominku, 1911

Wczesny przykład kolażu. W tym obrazie wymalował słowo "valse" na oznaczenie "walca", kontynuując jego zainteresowanie tematami muzycznymi i instrumentami. "RHU" to pierwsze trzy litery francuskiego słowa oznaczającego rum. Ponownie wykorzystując poliperspektywę, widz ledwo widzi zwój w prawym dolnym rogu, który może nawiązywać do ludzkiej głowy, skrzypiec lub wiolonczeli lub gzymsu kominka z tytułu.

Podaj cechy kolorystyki obrazu:

- ……..
- ……..
- ……..
- ……..
- ……..

Juan Gris (1887-1927)

Informacje o artyście:

……

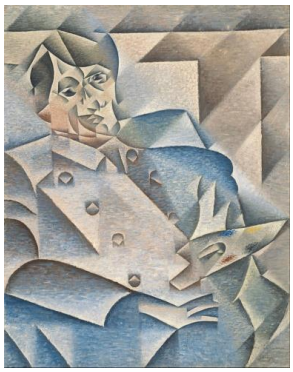
……

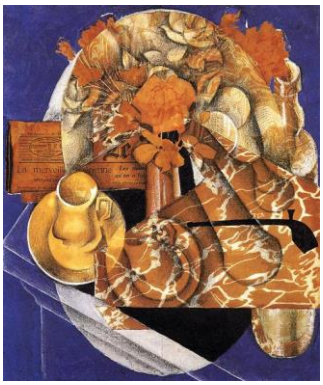
……

……

……

……





Kwiaty, 1914

W tym czasie Gris i inni kubiści zaczęli włączać do swoich obrazów elementy kolażu, takie jak gazeta i tapeta. Obraz przedstawia kobiecą marmurową toaletkę z wazonem róż, filiżanką kawy i poranną gazetą. Pochyłe owalne lustro odbija tapetę z nadrukowanymi stylizowanymi storczykami w stylu Art Nouveau. Po bliższemu przyjrzeniu się dziełu dostrzegamy drugą filiżankę kawy i fajkę - dowód, że pani nie jest sama.

Section d'Or (1912-1914)

ugrupowanie założone przez kubistów zafascynowanych proporcją i rozmieszczeniem form geometrycznych w sztuce. Głównymi członkami grupy byli: Jacques Villon, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Albert Gleizes, Juan Gris, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Francis Picabia, Fernand Léger, František Kupka.

Nazwę zaproponował Jacques Villon po przeczytaniu dzieła Leonarda da Vinci o tytule *Traktat o malarstwie*. Opracował on wraz z innymi założenia teoretyczne tego ruchu artystycznego. Artyści szukali nowego uzasadnienia w fizyce optycznej dla zagadnienia światła i barwy. Nawiązywali do pojęcia kontrastu symultanicznego, współdziałania opozycyjnych barw dopełniających (zieleń-czerwień etc.). Grupa urządziła swoją pierwszą wystawę pod nazwą *Section d'Or* w 1912 roku w *Galerie de la Boétie* w Paryżu. Działalność grupy została przerwana przez wybuch I wojny światowej w 1914 roku. Po wojnie próby reaktywacji *Section d'Or* nie miały większego znaczenia.

Fernand Léger (1881-1955)

Od około 1910 roku tworzył w charakterystycznym stylu, komponując abstrakcyjne i półabstrakcyjne prace z formami cylindrycznymi. Postać człowieka ograniczał do czystego kształtu. Formy mechaniczne w jego pracach są stałymi elementami, np. w projektach dla Baletu Szwedzkiego (1921-1922), freskach (takich jak polichromia stadionu w Brukseli, 1935), a także w abstrakcyjnym filmie *Ballet mécanique* 1924.

Gracze w karty, 1917

Léger pracował nad tym obrazem, gdy dochodził do siebie po ataku gazowym podczas I wojny światowej. Praca pokazuje wpływ Cézanne'a, który namalował kilka płócien poświęconych tej tematyce w latach 90. XIX wieku, a także początek zainteresowania Légera ludzką postacią po traumie wojennej - hełmy i medale mężczyzn oznaczają ich jako żołnierzy. Zainteresowanie tematem i trójwymiarowością ponownie odróżnia go od innych kubistów. Paleta kolorów pozostaje w dużej mierze podstawowa, ruch jest bardzo zaawansowany.

Miasto, 1919

Miasto demonstruje zainteresowanie Légera obrazowaniem dynamizmu i dysonansu przestrzeni miejskiej, a nie malarską jednością czy statycznym obrazem. Jego fascynacja wszelkimi nowoczesnymi rzeczami, poza konwencjonalną tematyką artystyczną, jest widoczna w odniesieniach do sygnalizacji świetlnej, billboardów, projektowania graficznego. Malarz oświadczył, że był szczególnie pod wpływem Clichy w Paryżu. W tym okresie zauważył, że używał wielu kolorów: "Kolor pędzi jak potok, połyka ściany, ulice ... Kiedy ktoś otwiera okno, na wietrze rozrywa się przenikliwy rozgłos ... kolor i hałas. " W *Mieście* kolory odgrywają jednakową rolę z formą przedstawiającą chaos miasta; zderzają się, gdy woluminy i płaskie kształty cofają się i przesuwają w przestrzeni, zachowując się jak fragmenty kolażu, dając widzowi wrażenie stojącego na ruchliwym, głośnym rogu ulicy.

Trzy kobiety, 1921

To jeden z najbardziej znanych obrazów Légera. W tym czasie wycofuje się z eksperymentów z dysonansami i kolażopodobną przestrzenią, którą wykorzystał w *Mieście* . Praca jest kulminacją wielu zainteresowań z poprzedniej dekady, z przedstawieniem trójwymiarowości, mechanicznych postaci ludzkich i podstawowych kolorów. Tematyka trzech nagich kobiet jest jednak jedną z najbardziej tradycyjnych w historii sztuki. Częściowo z tego powodu obraz jest często postrzegany jako klasyczny przykład tzw. "powrotu do porządku", który był typowy dla wielu artystów na początku lat dwudziestych, kiedy wycofali się z niektórych odważniejszych eksperymentów sprzed I wojny światowej. z formą, przestrzenią i tematem. Chociaż temat nie jest współczesny, Léger nie porzuca swojego zainteresowania zwykłymi ludźmi, ale zamiast tego odpowiada na kulturalne zainteresowanie sztuką dawną, ponownym otwarciem Musée de Cluny i rozbudową Luwru o pokoje egipskie i asyryjskie.

Mona Lisa z kluczami, 1930

To jedno z najbardziej eksperymentalnych płócien Légera, jeden z nielicznych, w którym pokazuje wpływy surrealizmu. Wpływ surrealizmu jest jeszcze bardziej widoczny w dziwacznym zestawieniu przedmiotów, wybranych specjalnie ze względu na brak wzajemnego stosunku do siebie. Léger namalował wiele obrazów, które zawierały klucze w późnych latach dwudziestych i powiedział o tym obrazie: "Pewnego dnia, po narysowaniu paczki kluczy, zadałem sobie pytanie, jaki element został najdalej odległy od pęku kluczy i powiedziałem sobie:" To ludzka twarz. Wyszedłem na ulicę i zobaczyłem w oknie wystawowym portret Mony Lisy ...”

Konstruktorzy, 1950

Léger zainteresował się tematem robotników budowlanych w 1940 roku, zgodnie z jego sympatią dla klasy robotniczej, wykładając w tym czasie, że sztuka powinna być dostępna dla wszystkich. Postać ludzka przedstawiona jest tu bardziej naturalistycznie niż w poprzednich pracach, co czyni go jednym z nielicznych artystów interesujących się postacią ludzką w tym okresie. Léger, porzucając swoje mechaniczne postacie z wcześniejszego okresu, chciał, by ludzkie postacie kontrastowały ze stalą. Wpadł na ten pomysł, kiedy przejeżdżał obok placu budowy: "Widziałem ludzi kołyszących się wysoko na stalowych dźwigarach, widziałem człowieka jak pchłę ... chciałem to oddać, kontrast między człowiekiem a jego wynalazkami, między robotnikiem a całą tą metalową architekturą, twardością, żelazną, tymi śrubami i nitami. "

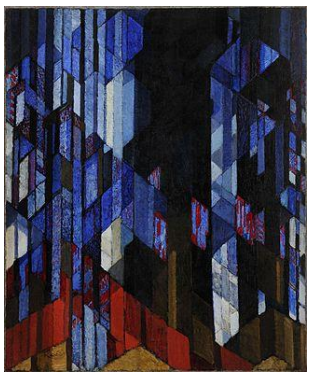
Uczniem tego artysty był Polak, ... (1903-1960)

Fryzjer

Pan z gramofonem

Kompozycja ze św. Florianem

František Kupka (1871-1957)



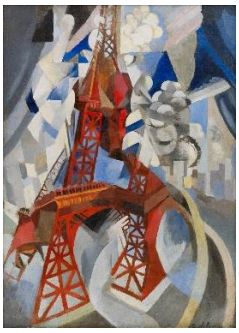
Dyski Newtona, 1911-12

Tytuł tego obrazu nawiązuje do teorii koloru opracowanej przez Isaaca Newtona w połowie XVII wieku. Fizyk jako pierwszy odkrył, że światło słoneczne składa się z siedmiu kolorów widma: czerwonego, pomarańczowego, żółtego, zielonego, niebieskiego, indygo i fioletu. Tutaj Kupka reprezentuje słońce, ukazane w prawym górnym rogu obrazu jako intensywne czerwone koło, rozpadające się na części składowe światła. Oddalając się od tego punktu centralnego, kolory stają się chłodniejsze i ostatecznie rozpadają się na czerń, brak koloru. Kupka interesował się kosmologią i astronomią i możliwe jest, że dwie sfery na pierwszym planie reprezentują planety, koncentryczne okręgi wskazujące ich ścieżki orbity i własny obrót.

Orfizm

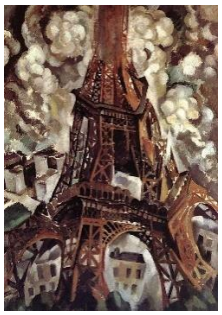
termin określający styl malarski, ukuty około 1912 roku przez Guillame'a Apollinaire'a w odniesieniu do prac niektórych artystów tworzących w Paryżu, zastosowany na określenie nowego rodzaju sztuki abstrakcyjnej, której korzenie tkwiły w kubizmie. Słowo orphique (orficzny), pochodzące z greckiego mitu o Orfeuszu, zostało po raz pierwszy użyte przez symbolistów jako określenie idealnego artysty. Choć Apollinaire zastosował swój termin na określenie prac Roberta Delaunaya, później zaczął łączyć go z pracami innych artystów, tworzących w podobnych stylu. Malarstwo orfistyczne było połączeniem cech fowizmu (kolor), kubizmu (fragmentaryczne płaszczyzny) i futuryzmu (zmysł ruchu). Stanowiło w pewnym sensie bardzo wczesny rodzaj lirycznej abstrakcji. To odwołanie się do zmysłów za pomocą nakładających się płaszczyzn kontrastujących kolorów i specyficznych ich kombinacji oparte było na teorii barw XIX-wiecznego francuskiego chemika Chevreula, zawartej w eseju *O prawie jednoczesnego kontrastu kolorów.* Sam Delaunay unikał terminu orfizm, preferując nowocześniej brzmiący, nawiązujący do futuryzmu termin symultanizm, który stosował opisując swoją metodę chwytania ulotnych wrażeń wizualnych.

Robert Delaunay (1885-1941)



Czerwona wieża, 1911-12

Delaunay namalował swoją pierwszą Wieżę Eiffla w 1909 roku, aby uczcić zaręczyny z Sonią Terk. Następnie namalował około piętnastu wersji, a wieża stała się głównym motywem dla artystów w uznaniu ważnej roli, jaką rozwój technologiczny i innowacja odniosła w pierwszej połowie XX wieku. Kubistyczny wpływ jest obecny zarówno w pofragmentowanych elementach kompozycji, jak i w poliperspektywie. Jak zauważył Mark Rosenthal, "Delaunay" skutecznie zastąpił duszpasterski krajobraz impresjonistów nowoczesną warstwą francuskiej chwały ", nawet redukując swoją paletę kolorów do czerwieni, bieli i błękitu francuskiej flagi.



Okna symultaniczne

Patrzymy przez okno - zarys Wieży Eiffla odsłania się, tworząc iluzję głębi wraz z efektem kalejdoskopowym, który był charakterystyczny dla orfizmu. Paleta jest jasna, a płynne bloki koloru dają iluzję miękkości i ruchu. W 1911 roku żona artysty stworzyła patchworkowy koc dla swojego syna, który był inspiracją dla tych dzieł. Seria *Okien* charakteryzuje się estetyką futurystyczną, ale Delaunay także czerpał z wcześniejszych ruchów, motyw patrzenia przez okna można było zobaczyć w pracach impresjonistów i fowistów, a także mógł być zainspirowany symbolistyczną koncepcją okna na duszę.

Robert Delaunay, *Światło*, 1912

Impresjonizm to narodziny Światła w malarstwie. Naszym narządem światła jest wrażliwość.

Bez wrażliwości wizualnej nie zabłyśnie nawet drobina światła, nie powstanie ani jedno drgnienie ruchu.

Światło wywołuje w Naturze ruch kolorów.

Ruch —rezultat wzajemnych stosunków jednostek nieparzystych, skontrastowań barw — jest Realnością.

Kiedy realność ta zostaje obdarzona Głębią (wzrokiem dosięgamy gwiazd), staje się Jednoczesnością rytmiczną *(simultanéité).*

Jednoczesność w świetle to harmonia, rytm barw, z którego wyłania się Wizja Ludzka.

Wizja ludzi jest w najwyższym stopniu Realna, wywodzi się bowiem z bezpośredniej kontemplacji Świata.

Oko w hierarchii naszych zmysłów jest zmysłem najwyższym, powiązanym najściślej z mózgiem, świadomością. Idea ruchu życiotwórczego w świecie i ruch świata są jednoczesnością.

Nasze pojmowanie i nasza percepcja warunkują się wzajemnie.

Starajmy się widzieć.

Percepcja słuchowa, jako pozbawiona głębi, nie wystarczy do poznania Świata.

Jej ruch jest sukcesywny. To swego rodzaju mechanizm rządzony tym samym prawem, które rządzi czasem zegarów mechanicznych, a czas ten nie ma żadnego związku z naszą percepcją ruchu wizualnego w Świecie. To jednakowość zjawisk geometrii. Właściwość zbliża go do geometrycznego pojęcia Przedmiotu. Przedmiot nie jest z natury obdarzony życiem, ruchem. Kiedy pozoruje ruch, staje się sukcesywny, dynamiczny. Jego najwyższa granica jest rzędu praktycznego. Wehikuły. Kolej żelazna obrazuje zbliżanie się tego, co sukcesywne do tego, co równoległe: parzystość Szyn. To samo odnosi się do Architektury, Rzeźby. Największy przedmiot ziemi podlega tym samym prawom.

Staje się pozorem wysokości: Wieża Eiffla

rozległości: Miasta

długości: Szyny.

Sztuka w Naturze jest rytmiczna i nie znosi przymusu. Sztuka po spowinowaceniu z Przedmiotem staje się opisowa, dywizjonistyczna, literacka. Zniża się do środków wyrazu niedoskonałych, -wydaje na siebie wyrok, staje się zaprzeczeniem siebie i zlewa się ze sztuką imitacyjną.

Podobnie — jeśli przedstawia wizualne powiązanie jednego przedmiotu lub wielu przedmiotów między sobą, pozbawiając światła roli organizującej tę prezentację, staje się konwencjonalna, nie osiąga czystości plastycznej, kaleka, jest zaprzeczeniem życia — ideału sztuki malarskiej,

Ażeby Sztuka osiągnęła swój ideał, musi zbliżyć się do harmonii naszej wizji: do jasności. Jasność to kolor, proporcja. Na proporcje te składają się rozmaite miary jednoczesności, w działaniu. Działanie to powinno być harmonią wyobrażenia, ruchem zsynchronizowanym (jednoczesność) światła, które jest jedyną realnością.

To działanie synchronizacji będzie więc Podmiotem, czyli harmonią wyobrażenia.

Ćwiczenia utrwalające wiedzę o kubizmie

Uzupełnij poniższe zdania:

Obraz *Panny z Avignon* namalowany przez ..... w roku ..... uważany jest za dzieło rozpoczynające kierunek malarski zwany ..... . Współtwórcą kierunku, obok autora *Panien z Avignon* był .....

Rozpoznaj przedstawione dzieło. Wpisz we wskazane miejsca:

a) Nazwisko autora

……

b) Nazwę techniki plastycznej, w której wykonano dzieło

……

c) Charakterystyczne cechy tej techniki plastycznej

……

……

Monumentalna dzieło *Guernica* namalował (kto) ..... w ..... roku, w technice ..... . Dzieło, które znajduje się obecnie w muzeum .... w …… (miasto) powstało jako reakcja na wiadomość o .....

.....

Kim był Guillaume Apollinaire? Wyjaśnij jego związek ze sztuką kubistyczną.

.....

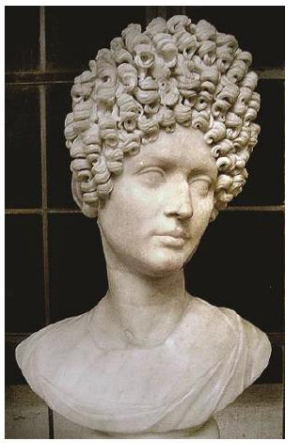
.....

.....

W których fazach kubizmu powstały dzieła?

1. ..... 2. ..... 3. .....

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



1
Autor nieznany,
Głowa młodej patrycjuszki

2
Pablo Picasso,
Głowa kobiety (Fernande)

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

Porównaj przedstawione poniżej dzieła i wykonaj polecenia.

A.

Opłakująca Maria Magdalena
Quentin Massys

B.

Płacząca kobieta
Pablo Picasso

	Obraz A	**Obraz B**
Rozpoznaj styl lub kierunek, który reprezentuje każde z dzieł.		
Podaj po cztery cechy formalne każdego obrazu.		
Sformułuj wniosek dotyczący różnic stylistycznych prezentowanych obrazów.		

Uzupełnij zdania.

W pierwszej dekadzie XX wieku jednym z najważniejszych nurtów awangardowych był kierunek, którego główną cechę stanowiło dążenie do skrajnej geometryzacji form. Był to ..... . Zapoczątkowali go ..... i ..... . Wprowadzili oni nową, wzbogacającą fakturę, technikę polegającą na wklejaniu do obrazu elementów z innych tworzyw. Były to ..... .

Przeczytaj poniższy fragment tekstu źródłowego – wywiadu z jednym z XX-wiecznych malarzy.

Moje wykształcenie było oczywiście oparte na „modelu". Nauczyłem się malować z natury i kiedy nabrałem przekonania, że trzeba wyzwolić się od modela, nie było to wcale łatwe. Ale zabrałem się do tego; to oderwanie dokonało się drogą intuicyjną i odgradzało mnie coraz bardziej od modela. […] Tradycyjna perspektywa nie zadowalała mnie. W samym zmechanizowaniu perspektywa ta nie daje nigdy pełnego posiadania rzeczy. Ma ona jeden punkt widzenia, poza który nie może wyjść. Ten punkt widzenia jest czymś bardzo małym, to tak, jakby ktoś całe życie rysował profile, każąc wierzyć, że człowiek ma jedno oko. […] Tym, co mnie silnie pociągało i co było głównym kierunkiem […] – było materializowanie odczuwanej przeze mnie nowej przestrzeni. […] Ta właśnie przestrzeń przyciągała mnie niezwykle, toteż pierwszym obrazem […] było poszukiwanie przestrzeni. […] Temat jest podobny do mgły, która podnosząc się, ujawnia przedmioty. Oczywiście, przedmiot ujawnić się może w tej mierze, w jakiej malarstwo na to zezwala. A malarstwo ma swoje wymagania… Nie ma mowy o wyjściu z przedmiotu, idzie się ku przedmiotowi. Kiedy w moich obrazach z 1909 r. pojawiły się przedmioty rozbite na części, był to mój sposób zbliżania się do przedmiotu w tej mierze, w jakiej mi malarstwo na to zezwalało.

Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, Warszawa 1969

Podaj nazwę kierunku w sztuce, o którym mowa w zamieszczonym fragmencie tekstu.

……

W przytoczonym fragmencie tekstu jest mowa o nowej przestrzeni. Odnosząc się do tekstu, wyjaśnij, na czym polegało nowe rozumienie przestrzeni.

……

……

……

……