FORMIZM

Nowoczesny ruch artystyczny działający w latach 1917-1922, który głosił hasła odejścia od realizmu w sztuce i utrwalenia prymatu formy nad treścią. Jego początki wiążą się z zainicjowanymi przez Zbigniewa Pronaszkę Wystawami Niezależnych w Krakowie. Wzorowane na paryskich Salonach Niezależnych, były reakcją na dominację w życiu artystycznym Towarzystwa Sztuka i na politykę wystawienniczą Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, które wyrażały konserwatywne poglądy na sztukę. W dwóch pierwszych pokazach, zorganizowanych w roku 1911 oraz 1912 w Krakowie, wzięli udział Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie i Tytus Czyżewski, w pierwszym z pokazów także Xawery Dunikowski.

Właściwym tematem rzeźby, jak zauważali interpretatorzy, jest problem stwarzania, narodzin czy tchnienia, pojmowanych jako akt powoływania nowej formy.

Xawery Dunikowski, "Tchnienie", 1903

Prezentowane prace młodych artystów ukazywały ich poszukiwania związane z estetyką kubizmu i ekspresjonizmu, a tym samym wyznaczały moment przełomowy w polskiej sztuce. Towarzyszyła temu od początku refleksja teoretyczna, której początki wyznacza programowy artykuł Zbigniewa Pronaszki zatytułowany "Przed wielkim Jutrem". Pronaszko podjął ideową walkę z realizmem, koncepcją *mimezis*, postulatami naśladownictwa natury w sztuce. Zgodnie z jego przekonaniami, natura może być jedynie źródłem natchnienia, inspiracji dla artystów, których zadaniem jest tworzenie nowych form. Realistom zarzucał, że z natury uczynili modela, że dokonują jedynie jej interpretacji, której nie można jednak uznać za twórczość. Uważał, że konkretne rzeczy nie istnieją obiektywnie w naturze, ale przynależą do sfery uczuć, myśli i wrażeń, do świata przeżyć, które artysta powinien wypowiadać właściwymi środkami - w malarstwie barwą i linią, w rzeźbie formą, kształtem.

W 1914 roku wspólna działalność artystów i organizacja corocznych Wystaw Niezależnych zostały przerwane przez wybuch pierwszej wojny światowej. Do tych idei powrócili dopiero w 1917 roku, tworząc nową grupę artystyczną, Ekspresjonistów Polskich. Pojęcie ekspresjonizmu w nazwie grupy odnosi się do szerokiego pola znaczeń, obejmuje rozmaite kierunki artystyczne, jak kubizm czy futuryzm. Do ważnych artystów i teoretyków grupy należał Leon Chwistek, który w 1919 roku ekspresjonizm uważał za symbol protestu przeciw sztuce oficjalnej. Jednak niektórzy artyści, jak Zbigniew Pronaszko, wyrażali zainteresowanie teorią i formami plastycznymi sztuki emocji i wyrazu, głównie ekspresjonistów niemieckich. Programowe odcięcie od ekspresjonizmu, którego znakiem była też zmiana nazwy, nastąpiło w 1919 roku.

I Wystawa Ekspresjonistów Polskich otwarta została w siedzibie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1917 roku. W wystawie uczestniczyło osiemnastu artystów, w tym kilku mieszkających na stałe zagranicą. Wystawiono niemal sto prac, wśród których znalazł się zespół podhalańskich malowideł na szkle i stalorytów. Z szerokiego grona uczestników wystawy wyłoniło się grono późniejszych krakowskich formistów. Łączyło ich negowanie realizmu, tradycji mimezis i iluzji, ale również dystans do modernistycznych koncepcji symbolizmu, często o mistycznym zabarwieniu. Zrywali również z dekoracyjnym charakterem sztuki Młodej Polski. Cel wyznaczało dążenie do stworzenia polskiego stylu narodowego, w oparciu o nowe pojęcie formy i nowe środki wyrazu, ale wypracowane na podstawie rodzimych tradycji i źródeł, jak sztuka ludowa Podhala czy sztuka cechowa siedemnastego i osiemnastego wieku.

W 1919 roku zmieniona została nazwa ugrupowania, po raz pierwszy użyta przy okazji wystawy grupy w kwietniu tego roku w Warszawie, a następnie stosowana dla całego okresu działalności grupy, od 1917 roku. Przyczyną zmiany nazwy, po burzliwych dyskusjach wewnątrz grupy, była potrzeba odcięcia się od ekspresjonizmu, między innymi ze względu na związek z niemiecką tradycją i kulturą.

W 1922 roku grupa formistów właściwie przestała istnieć. Powodem były wyraźnie rysujące się od początku różnice poglądów między artystami, prezentującymi w bardzo zdecydowany sposób radykalne stanowiska. Uczestnicy ruchu angażowali się w inne ruchy, najczęściej koloryzmu lub konstruktywizmu. Wprawdzie w 1927 roku w Warszawie podjęto próbę reaktywowania nurtu poprzez organizację w Zachęcie wystawy prac mieszkających w stolicy artystów, ale mimo wystawienia ponad dziewięćdziesięciu obrazów nie osiągnięto zamierzonego rezultatu.

Leon Chwistek (1884-1944)

Swoją edukację artystyczną rozpoczął pod kierunkiem Józefa Mehoffera, jednak się jednak zaledwie sześć miesięcy później porzucił studia. W 1906 roku artysta uzyskał tytuł doktora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a dwa lata później kontynuował edukację w zakresie różnorodnych koncepcji filozoficznych podczas studiów w Getyndze. Przez dwadzieścia lat uczył w szkole matematyki w jednym z krakowskich gimnazjów. Od 1922 roku artysta został także wykładowcą nauk ścisłych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Osiem lat później zarządzał już całą katedrą logiki matematycznej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Przerwa w działalności pedagogicznej Leona Chwistka nastąpiła jedynie w latach 1914-1916, kiedy to artysta służył w Legionach Polskich. Rok przed zaciągnięciem się w szeregi wojska malarz przebywał w Paryżu, gdzie uczęszczał na lekcje rysunku. Tam też podziwiał dzieła kubistów, które niebawem stały się dla niego inspiracją. Być może geometryzacja form oraz odrzucenie perspektywy były efektem właśnie owej fascynacji awangardową sztuką, którą artysta zobaczył podczas pobytu w Paryżu. W 1917 roku Leon Chwistek znalazł się w gronie założycieli grupy Formistów.
Artysta na łamach czasopisma Maski w 1918 roku przedstawił ważną rozprawę *Wielość rzeczywistości w sztuce*, którą otwierało podstawowe stwierdzenie: Różnice pomiędzy typami malarstwa odpowiadają ściśle różnicom pomiędzy typami rzeczywistości. W dalszej części Chwistek wyróżnił cztery podstawowe typy rzeczywistości, którym odpowiadały typy malarskie:

1. rzeczywistość popularna/rzeczy - prymitywizm;
2. rzeczywistość fizykalna – realizm;
3. rzeczywistość psychologistów/wrażeń - impresjonizm;
4. rzeczywistość wizjonerów/wyobrażeń - futuryzm

Ostatnia z wyróżnionych typów rzeczywistości miała obejmować sztukę rozwijającą się na początku XX wieku i sztukę przyszłości, do której zaliczył między innymi futuryzm i formizm. W tekście zatytułowanym *Formizm*, otwierającym Katalog trzeciej wystawy grupy w Krakowie w 1919 roku Chwistek określał jego teoretyczne podstawy:

W przeciwieństwie do naturalizmu formizm posługuje się rozszerzoną koncepcją obrazu świata rzeczywistego, korzystając z doświadczeń poczynionych przez kubistów, ekspresjonistów i futurystów, unikając jednak celowych niekonsekwencji, wprowadzonych przez artystów Zachodu. – Zgodnie z ideałem wielkiej sztuki wszystkich wieków, a wbrew tendencjom najnowszych szkół francuskich, włoskich i niemieckich, które poszukują w pierwszym rzędzie wrażeń intelektualnych, psychologicznych, społecznych, literackich i t. d., dąży formizm do czystego piękna i związanych z nim uczuć radości i entuzjazmu. Jest jasne, że pojęcie piękna, jak wszystkie zresztą pojęcia, jest wieloznaczne (…), nie da się jednak zaprzeczyć, że pewne zasadnicze kryteria nie uległy zmianie. (…) nie możemy pogodzić się z mechanicznym i przypadkowym szufladkowaniem przedmiotów futuryzmu, z karykaturalnością kubizmu i rozkawałkowaniem obrazu, obowiązującym w ekspresjonizmie. – Formy nasze są surowe i proste, skutkiem czego wykazują pewną analogię z kubizmem, dążenie do wypełnienia płótna przedmiotami o charakterze jednolitym zbliża nas do futuryzmu a tendencja do syntetycznego ujęcia ruchu łączy nas niewątpliwie z ekspresjonizmem, jednakowoż konsekwencja w rozkładaniu kształtów i barw i zastosowanie się do ogólnych zasad realizmu, - pozwala nam uważać się za dalszy ciąg w rozwoju wielkiej sztuki, nie zaś za celowe zaprzeczenie tejże...

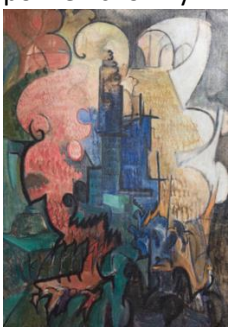
Źródło: Leon Chwistek, *Formizm*, [w:] *Formiści. Wystawa III. Katalog*, [Kraków 1919], przedruk Leon Chwistek, *Wybór pism estetycznych, wprowadzenie*, wybór i opracowanie Teresa Kostyrko, Kraków 2004

Chwistek sytuował formizm jako kierunek inspirujący się nurtami awangardowymi. Porównując formizm z kubizmem, pisał:

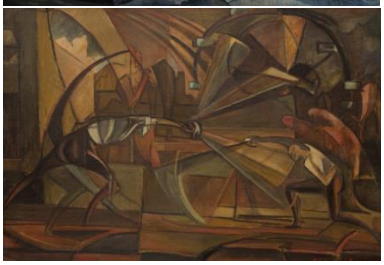
Zasługą kubistów jest to, że przez niesłychanie radykalne eksperymenty wykazali niezmierną płynność pojęcia przedmiotu rzeczywistego, przy czym stworzyli własny oryginalny styl […] formizm zrywa z tradycyjnym pojęciem rzeczy, kładąc raczej nacisk na kształty, które znamy z codziennego doświadczenia, nie dzielą z nim charakteru mozaikowego, wykazując usilną tendencję do jak największej jednolitości. (…) Nie ma określonego sposobu przedstawienia tego co jest rzeczywiste – ale przeciwnie ten sam przedmiot przedstawiony być może na wiele różnych sposobów.

Źródło: Leon Chwistek, *Formizm*, *Formiści* 1920, z.2 (kwiecień).

W 1922 roku malarz obwieścił koniec formizmu i poświęcił się całkowicie stworzonej przez siebie teorii strefizmu. Podczas II wojny światowej będący wciąż pod wrażeniem idei socjalizmu artysta tak bardzo przestraszył się wizji wkroczenia wojsk niemieckich do Lwowa, że w 1941 uciekł wraz z armią radziecką i schronił się w Tyflisie. Dwa lata później przeniósł się do Moskwy. Chwistek był człowiekiem niezwykle wszechstronnym - udało mu się pogodzić fascynację filozofią, logiką matematyczną, literaturą i malarstwem, nie traktując przy tym żadnej z dziedzin w sposób powierzchowny.



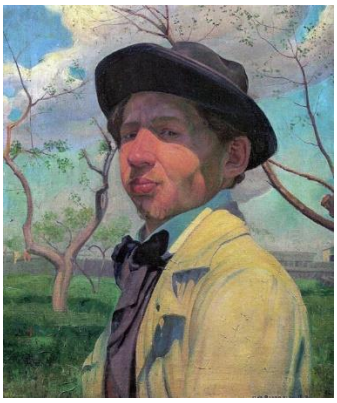
Gdy wśród formistów nastąpił kryzys, Leon Chwistek odciął się od grupy, by rozwinąć własny kierunek malarski. Rozległa wiedza z dziedziny nauk ścisłych pozwoliła stworzyć podstawy dla doktryny, którą Chwistek nazwał strefizmem. Realizacja jego założeń w praktyce polegała na podziale płaszczyzny obrazu na osobne strefy odpowiadające podobnym kształtom i kolorom. Choć był przeciwnikiem obrazowania naturalistycznego w sztuce, nigdy nie skłonił się w stronę twórczości nieprzedstawiającej. Obraz *Miasto* to przykład rozwiązania kompozycyjnego właściwego strefizmowi. Nie jest konwencjonalnym widokiem miejskim, lecz swoistą fantazją architektoniczną, wariacją na temat dynamiki nowoczesnego miasta. Strzelista kompozycja, akcentująca pion i kierunek ku górze, skupia uwagę na wysokich, piętrzących się budynkach przedstawionych w centralnej części. Prostokąty, z których zbudowana jest środkowa strefa, na obrzeżach otoczone są krzywoliniowymi kształtami, których płomienistość z lewej podkreślona została dodatkowo czerwoną barwą. Schody łączą strefę prostokątów z dolną częścią obrazu, wypełnioną łagodniejszymi formami układającymi się w sylwetki ludzkie. Kształty malowane są swobodnie, wręcz szkicowo – czarnym konturem wypełnianym następnie kontrastującymi ze sobą żywymi kolorami, których zróżnicowanie odpowiada podziałowi form. Zwielokrotnienie jednego kształtu w strefach działa jak ornament, czyniąc tę kompozycję niezwykle dekoracyjną. Przestrzeń malarska jest umowna, brak tu perspektywy, plany przenikają się, a widniejące na obrazie formy nie są do końca określone, co poszerza pole interpretacji. Obraz zdaje się być ilustracją słów Leona Chwistka o tym, iż obraz „musi być tak zbudowany, żeby nie dawał się ogarnąć i przetrawić od razu, żeby przykuwał uwagę na czas dłuższy i zmuszał nas do szukania i odnajdywania coraz to innych możliwości".

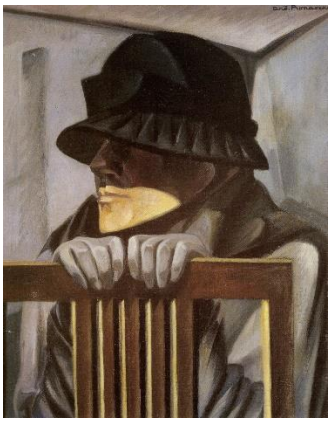


W wolnym czasie artysta lubił tańczyć oraz ćwiczyć szermierkę, w której osiągał zadziwiająco dobre efekty, pomimo bardzo dużej wady wzroku. To właśnie owe pasje zainspirowały Chwistka do podejmowania eksperymentów twórczych, których efektem miało być doskonałe przedstawienie ruchu w perspektywie czasu. Świetnym tego przykładem jest utrzymany w barwach stężonej czerwieni oraz bladawych błękitów i szarości obraz zatytułowany „Szermierka". Przedstawia on dwie walczące ze sobą postaci, które niemal całkowicie zlewają się ze zgeometryzowaną płaszczyzną. Wypełnioną różnobarwnymi figurami przestrzeń rozcinają długie, ostre linie, które mają wyobrażać poszczególne fazy ruchu szpad. Widoczne są także „cienie" postaci, stanowiące zapis przybranych przez walczących pozycji w perspektywie czasu. „Szermierka" to nie tylko obraz przykuwający uwagę niezwykłym ukazaniem dynamiki ruchu, ale także dzieło będące pomostem pomiędzy dwuwymiarowym malowidłem, a trójwymiarową rzeczywistością filmową. Do podejmowania tego tematu skłaniały Chwistka także przyczyny pozaartystyczne. W młodości artysta zajmował się szermierką i miał w tej dziedzinie sukcesy. W 1914 roku głośnym echem odbił się w prasie paryskiej zwycięski pojedynek na szable, stoczony przez niego z Wacławem Dunin-Wąsowiczem w obronie honoru narzeczonej.

Andrzej Pronaszko (1888-1961)

We wczesnej fazie twórczości na artystę oddziaływała sztuka Młodej Polski. Jego pierwsze prace były stylistycznie pokrewne malarstwu symbolicznemu. Okres formistyczny był dla Pronaszki lekcją dyscypliny i szkołą budowania form. Wykorzystał swe ówczesne doświadczenia w późniejszych kompozycjach scenograficznych – prace jego były oszczędne w formie, pozbawione zbytecznych szczegółów, mocne i pełne treści. W 1921 pojawia się szaro-niebieskawa dominacja kolorystyczna stopniowo odchodzi od formizmu na rzecz zagadnień kolorystycznych – tworzy prace o tematyce batalistycznej i rodzajowej oraz martwe natury i portrety. Podróż do Francji i Włoch pod koniec lat 20. owocuje pejzażami wykonanymi techniką akwarelową. Przystępując do grupy *Praesensu* tworzy kompozycje odzwierciedlające założenia konstruktywizmu – ograniczone do prostych elementów geometrycznych: koła, trójkąta i linii prostej, wzajemnie oddziałujących wewnątrz obrazu. W latach 50. powraca do martwych natur, których częstym tematem stały się instrumenty muzyczne.



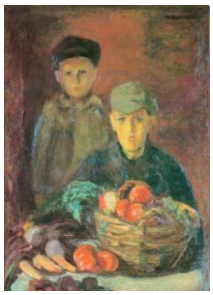


Zbigniew Pronaszko (1885-1958)

Zbigniew Pronaszko był znany przede wszystkim jako świetny rzeźbiarz. Zachwycał się nim sam Witkacy, który twierdził, iż rzeźby Pronaszki są doskonałymi przykładami wykorzystania założeń Czystej Formy. Chwalił on wewnętrzną trójwymiarowość, wspaniałą konstrukcję i monumentalny charakter figur artysty, a zarazem ostro krytykował obrazy Pronaszki, które z kolei wzbudziły zachwyt późniejszych pokoleń. W 1906 roku Pronaszko rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie tworzył pod okiem Axentowicza, a później Malczewskiego. Na lata 1909 – 1912 przypada okres młodzieńczej twórczości Zbigniewa Pronaszki. Artysta przeżywał wtedy inspirację symbolizmem, modernizmem i środkami formalnymi bliskimi realizmowi. Cechą charakterystyczną obrazów z tego okresu jest starannie dopracowana forma. W 1910 roku zwiedzał Włochy. Po powrocie do kraju, Pronaszko otrzymał zlecenie stworzenia projektów fresków i witraży dla kościoła Misjonarzy w Krakowie. W ten sposób powstały nowatorskie dzieła, których koncepcja opierała się na założeniach formizmu. W 1917 roku Zbigniew

wraz z bratem oraz Tytusem Czyżewskim, zainicjował otwarcie I Wystawy Ekspresjonistów Polskich. W latach 1921 – 1922 twórczość malarska Pronaszki nosiła ślady fascynacji formizmem, natomiast rzeźby artysty już od 1917 roku zdominowane były przez inspirację kubizmem. Najznakomitszym przejawem twórczości rzeźbiarskiej jest stworzenie makiety wileńskiego monumentu Adama Mickiewicza, która została odsłonięta w 1924. Ostatecznie jednak pomnik nie powstał, co całkowicie zniechęciło Zbigniewa Pronaszkę do dalszej działalności rzeźbiarskiej i spowodowało zwrócenie się ku malarstwu. Na rok 1925 datuje się rozpoczęcie okresu koloryzmu w twórczości artysty. Powstałe w tym czasie obrazy charakteryzują się zastosowaniem intensywnych, kontrastujących ze sobą barw oraz podkreślaniem granic form za pomocą konturu. Do często pojawiających się motywów należały wtedy instrumenty muzyczne. Lata czterdzieste otworzyły w twórczości Pronaszki okres zdominowany przez dbałość o strukturę kompozycyjną. Dekoracyjność jego obrazów widać przede wszystkim na przykładzie licznych portretów żony. Przeżycie wojny nie pozostawiło śladu na twórczości Zbigniewa Pronaszki, który dalej tworzył barwne obrazy, w żaden sposób nie odnoszące się do smutnej rzeczywistości. Od 1955 roku Zbigniew Pronaszko zaczyna tworzyć coraz bardziej ekspresyjne obrazy. Przyczyną jest zapewne śmierć żony – wydarzenie to sprawiło, że artysta coraz częściej zaczyna poruszać tematy egzystencjalne. Samotny i nieszczęśliwy twórca stara się wyrazić swoje depresyjne nastroje poprzez stosowanie przygaszonych kolorów, które skutecznie oddają uczucia rozpaczy i zniechęcenia.

W malarstwie Zbigniewa Pronaszki obrazem zapowiadającym zmianę kierunku poszukiwań jest *Wnętrze (Akt we wnętrzu)*. Obraz został zaprezentowany na wystawie formistów w 1921 roku. W pracy zostały połączone różne ujęcia perspektywiczne, a jednym z elementów kompozycji jest leżący akt o syntetycznej formie. W twórczości Pronaszki rozpoczął się okres, wskazujący na opanowanie kanonów sztuki akademickiej, opartej na znajomości zasad proporcji i doskonałym warsztacie, którego brak zarzucano formistom.



Punktem wyjścia dla formy i wyrazu pomnika Adama Mickiewicza był dla Pronaszki werset z poematu Beniowski Juliusza Słowackiego poświęcony wieszczowi: „Ty jak bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyska". (…) Przedstawiony przez Pronaszkę w roku 1923 władzom Wilna projekt pomnika spotkał się z ostrą krytyką i odmową jego budowy. Jednak, w związku z przypadającą w roku 1924 setną rocznicą procesu związku Filaretów, zawiązany w kręgach wojskowych Komitet postanowił, wbrew opiniom władz miasta, zrealizować wizję artysty na terenie wileńskiego garnizonu. Tymczasowa wersja pomnika, wysokości 12,5 metra, powstała z drewna. Zamierzano w przyszłości, po uzyskaniu akceptacji opinii publicznej, zastąpić ją dziełem wykonanym w trwałym materiale. Oczekiwany przez wilnian pomnik, wzbudził żywe dyskusje.

Tytus Czyżewski (1880-1945)

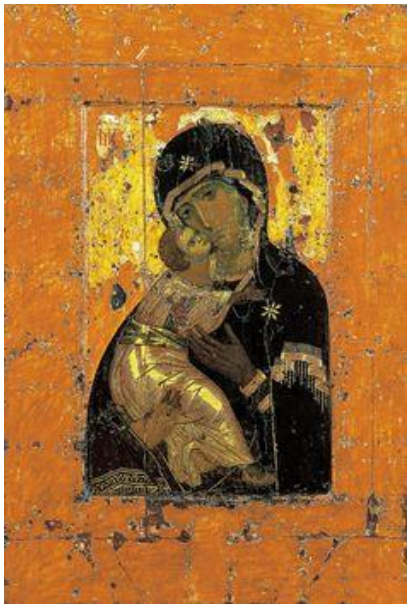
Tytus Czyżewski urodził się koło Limanowej. Miejsce narodzin sprawiło, że przyszły artysta od najmłodszych lat obcował ze sztuką podhalańską, której echa pobrzmiewają na wielu obrazach tegoż malarza. Charakterystyczne uproszczenia form, ostre rysy postaci oraz umowność kształtów – oto właśnie wpływy góralskiego folkloru na twórczość Tytusa Czyżewskiego.
Uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta trafił na znakomitych nauczycieli, wśród których znaleźli się: Józef Mehoffer i Leon Wyczółkowski. Po ukończeniu studiów Czyżewski odbył podróż do Paryża, w którym to przeżył silną inspirację twórczością postimpresjonistów, a przede wszystkim Cézanne'a. Efektem tej podróży było świeże spojrzenie na kwestię przedstawiania brył i tworzenia kompozycji dzieła, a także geometryzacja form i odrzucenie charakterystycznej dla impresjonizmu wrażeniowości.
Rok później wyjechał ponownie do Paryża, w którym śledził poczynania malarzy zainspirowanych kubizmem. Data wybuchu I Wojny Światowej jest również datą wyjazdu Czyżewskiego do Wiednia. Wtedy też artysta porzucił swoje zainteresowania sztuką postimpresjonistyczną i skupił się na tworzeniu swoich najsłynniejszych dzieł – obrazów wielopłaszczyznowych. Te oryginalne twory z kartonów i drewna miały oddawać zupełnie inne spojrzenie na przedstawiane przez artystów postaci lub obiekty. Obrazy wielopłaszczyznowe mają wiele wspólnego ze sztuką kubistyczną – podlegają one bowiem silnej geometryzacji. Dzieła te cechuje także fragmentaryczność – poszczególne segmenty obrazów ukazują widoki wybranych części danego przedmiotu widziane z różnych perspektyw. Interesująca jest także nowatorska próba symultanicznego przedstawienia ruchu, którą możemy obserwować na zdjęciach obrazu „Salome" (żaden z obrazów wielopłaszczyznowych nie przetrwał do naszych czasów).
W 1917 roku Tytus Czyżewski i bracia Pronaszko utworzyli grupę Ekspresjoniści Polscy. Czyżewski aktywnie działał na rzecz stworzenia i upowszechnienia narodowej awangardy - uczestniczył on we wszystkich wystawach Ekspresjonistów Polskich i współredagował gazetę, która propagowała formistyczne koncepcje sztuki. W wolnym czasie artysta pisał wiersze zaliczane często do poezji futurystycznej. Po rozpadzie grupy Formistów Czyżewski wyjechał do Paryża, w którym przebywał z przerwami przez kolejne osiem lat. W tym czasie twórczość artysty zdominowały wpływy polskiej sztuki ludowej, które przejawiały się głównie w inspiracjach dziełami prymitywistów. Niektóre obrazy Czyżewskiego zawierają także ślady fascynacji hiszpańskim folklorem, w innych dostrzec można zainteresowanie możliwościami, jakie daje pastisz i groteska. Dzieła artysty z tego okresu nie są już nasycone ciemnymi barwami, ich tonacja kolorystyczna oscyluje teraz wokół jasnych, a niekiedy wręcz jaskrawych kolorów.
Po powrocie do Polski Czyżewski inspirował się dziełami kapistów. Wypracował on już wtedy charakterystyczny dla siebie styl, który przejawia się w nietypowym nakładaniu plam barwnych, które zdają się drgać i kłębić się w obrębie wypełnianych przez siebie kształtów. Oprócz malowania obrazów artysta zajmował się także publikowaniem licznych recenzji i artykułów oraz krytyką artystyczną.

Hiszpanka

Salome

Zbójnik

Dokonaj porównania podanych obrazów



	Obraz A ***Matka Boska Włodzimierska***	**Obraz B** **T. Czyżewski, *Madonna z dzieciątkiem***
Określ styl lub kierunek, w którym powstał każdy z obrazów		
Wymień po 3 cechy kompozycji każdego obrazu		
Wymień po 3 cechy kolorystyki każdego obrazu		
Wymień po 3 cechy światłocienia każdego obrazu		
Sformułuj wniosek dotyczący sposobu przedstawienia obu dzieł, uwzględnij ich wyraz		

Tymon Niesiołowski (1882-1965)

Studia artystyczne rozpoczął w 1898 w Szkole Przemysłowej we Lwowie na oddziale malarstwa dekoracyjnego. Naukę kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, Teodora Axentowicza i Stanisława Wyspiańskiego. Od 1903 wystawiał razem z członkami Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka. W okresie 1905-1926 mieszkał w Zakopanem, gdzie wszedł w krąg artystyczno-intelektualnej elity. Na kształtowanie się artystycznej postawy Niesiołowskiego oddziałała silnie sztuka Władysława Ślewińskiego, który w latach 1906-1910 przebywał w Poroninie. W latach 1917-1922 był członkiem awangardowej grupy Ekspresjoniści polscy. W 1919 objął stanowisko profesora w Wolnej Szkole Sztuk Pięknych utworzonej w Zakopanem. W 1922 związał się ze Stowarzyszeniem Polskich Artystów Plastyków Rytm. W 1926 przeniósł się do Wilna, gdzie objął stanowisko dyrektora Szkoły Rzemiosł Artystycznych.
Najczęściej powracającym motywem w malarstwie Niesiołowskiego był akt ujęty we wnętrzu lub na tle arkadyjskiego pejzażu. Często opracowywanym tematem były też martwe natury. Na wczesną twórczość artysty szczególnie mocno oddziałała secesyjna stylistyka Gustava Klimta. Istotne znaczenie miała też fascynacja malarstwem Paula Gauguina; lekcję syntetyzmu i kluazonizmu (cloisonizmu) przekazał mu związany ze szkołą Pont-Aven Władysław Ślewiński. Niesiołowski przedstawiał motywy znamienne dla europejskiego symbolizmu; dukt giętkiej, falistej linii zbliżony był często do rysunków Wyspiańskiego. Sposób ujmowania monumentalnych, statycznych postaci w pejzażu nawiązywał do kompozycji Puvis de Chavannes'a. W okresie formistycznym formy w obrazach Niesiołowskiego zyskały bryłowatość i uległy uwysmukleniu, zaś wyrazisty rytm linii wzmocnił zwartość kompozycji. Zgodnie z głoszoną przez niego teorią "reliefizmu" (1919) twórca operował silnym kontrastem walorowym oraz grubym konturem obiegającym syntetyczne kształty (Rybacy, 1919). Około 1925 ujawniło się w twórczości Niesiołowskiego zainteresowanie nowym klasycyzmem. Często pojawiającym się w jego sztuce tematem były wówczas postacie kobiet, których nagość przesłaniają draperie o dekoracyjnie zrytmizowanym fałdowaniu. Te przestylizowane, zmonumentalizowane akty rysują się na tle wyidealizowanego, ponadczasowego pejzażu niczym w przestrzeni mitycznej. W malarstwie Niesiołowskiego z lat 30. przejawił się wpływ koloryzmu; barwy nabrały wewnętrznej świetlistości, faktura uległa wzbogaceniu, kolorystyczne harmonie zamknęły się w wąskim rejestrze tonów błękitnych, różowych, brązowych i zielonych. W notatkach pejzażowych artysta jawił się jako wytrawny akwarelista operujący rozlewną plamą barwną, wykorzystujący jej przypadkowe rozpływy i fragmenty niezamalowanego papieru. Z małego wycinka nasyconego światłem krajobrazu emanuje w jego rysunkach panteistyczna radość życia i fascynacja pięknem natury. W okresie toruńskim ukształtował się dekoracyjny styl artysty nawiązujący do sztuki Henri Matisse'a. O fascynacji linearyzmem i kompozycyjnym zrytmizowaniem świadczyły martwe natury ujęte z podwyższonego punktu widzenia umożliwiającego dekoracyjne spłaszczenie przestrzeni obrazowej. Szczegółowo przemyślany, wyważony układ przedmiotów obwiedzionych czarnym konturem oraz wysmakowaną orkiestrację barw dopełniały autonomiczne plamy zieleni, oranżów i brązów w tle. W obrazach Niesiołowskiego pojawiły się też ekspresyjnie zdeformowane postacie cyrkowców i Don Kichota. W uwysmuklonych, stylizowanych aktach z lat 1953-1954 znalazła odzwierciedlenie fascynacja sztuką Amedeo Modiglianiego.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939)

Stanisław Ignacy Witkiewicz ("Witkacy") urodził się w Warszawie. Jego ojcem był znany krytyk, malarz i pisarz, twórca tzw. "stylu zakopiańskiego" w architekturze Stanisław Witkiewicz; matką Maria z Pietrzkiewiczów, nauczycielka muzyki. Pomiędzy rokiem 1890, a 1893 Witkiewiczowie przenoszą się na stałe do Zakopanego. Stanisław Witkiewicz będąc zagorzałym przeciwnikiem systemu szkolnictwa nie godzi się posłać swojego dziecka do szkoły. Zamiast tego organizuje mu prywatne lekcje oraz pozwala, aby Staś sam rozwijał się w tych kierunkach, które go interesują. W 1897 roku Stanisław Ignacy zdaje egzamin do drugiej klasy szkoły realnej we Lwowie. Nie uczęszcza jednak regularnie na zajęcia. Zamiast tego zdaje egzaminy semestralne, ucząc się nadal samodzielnie w domu w Zakopanem. W tym okresie, poza dalszym rozwojem w dziedzinach muzyki i malarstwa, budzi się u Witkacego nowa pasja: fotografowanie. Zamiłowanie do fotografii będzie mu towarzyszyło przez większą część życia.
W 1904 roku Witkacy wyjeżdża do Włoch, odwiedzając po drodze Wiedeń i Monachium, gdzie ma okazję zwiedzić liczne galerie. Dalej maluje i wydaje się, iż w tym momencie uznaje siebie przede wszystkim za malarza. Świadczy o tym fakt, iż w 1905 roku przeprowadza się do Krakowa i, wbrew opinii ojca, podejmuje naukę w Akademii Sztuk Pięknych. Wraz z Karolem Szymanowskim ponownie odwiedza Włochy, gdzie przebywa na kuracji jego ojciec. Wycieczka do Paryża w 1908 roku wpłynie znacząco na Witkiewicza-malarza. Zwiedzając muzea będzie miał szansę zapoznać się z najnowszymi kierunkami malarstwa europejskiego. Pod ich wpływem zrywa z dotychczas uprawianym malarstwem pejzażowym, pojawiają się jego pierwsze "potwory" oraz portrety. Jeszcze w tym roku ojciec zapada na zdrowiu i wyjeżdża do Lovrany we Włoszech, by nigdy już do kraju nie wrócić.
Na dalszym życiu młodego Stanisława Ignacego zaważy silnie znajomość z aktorką Ireną Solską, którą obdarzy silnym uczuciem. Niejako wynikiem tej znajomości będzie pierwsza powieść Witkiewicza *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Poddaje się też psychoanalizie pod kierunkiem doktora Karola de Beaurain, który "wmawia mu kompleks embriona". W konsekwencji Stanisław Ignacy zaczyna podpisywać się jako Witkacy, co ma symbolizować artystyczne wyzwolenie się spod opieki ojca. Stanisław Ignacy Witkiewicz decyduje się również na definitywne zerwanie romansu z Ireną Solską. Zaręcza się natomiast z Jadwigą Janczewską. Trudny okres narzeczeństwa kończy się tragicznie: Jadwiga popełnia samobójstwo. Artysta popada w głęboką depresję i sam bliski jest targnięcia się na własne życie.
Witkacy przyjmuje zaproszenie Bronisława Malinowskiego do wzięcia udziału w ekspedycji badawczej na Nową Gwineę, w której ma pełnić funkcję rysownika i fotografa. Początkowo zatrzymują się na Cejlonie, a w lipcu docierają do Australii. Tam dociera do nich wiadomość o wybuchu wojny. Witkacy decyduje się na powrót do Europy i walkę przeciwko Niemcom, których uznaje za głównego wroga Polski. Przez Odessę dostaje się do Petersburga, gdzie, dzięki protekcji mieszkającej tam rodziny, zostaje przyjęty do Pawłowskiej Szkoły Wojskowej. Witkacy zostaje ciężko ranny podczas bitwy w 1916 i już nie powraca na front. Jeszcze podczas pobytu w Rosji Witkacy rozpoczyna pracę nad swoim systemem filozoficznym i estetycznym, wynikiem czego jest książka *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Z Rosji przywozi artysta ogromną ilość kompozycji i portretów, które stanowią podstawę do przyjęcia go do grupy Formistów, których stanie się wkrótce głównym teoretycznym rzecznikiem.
Następne pięć lat, to okres najbardziej "płodny" w życiu Witkiewicza. Wydaje Nowe Formy w *Malarstwie*, *Szkice estetyczne*, pisze około trzydziestu dramatów (publikuje zaledwie pięć). W 1923 roku Witkacy żeni się z wnuczką Juliusza Kossaka Jadwigą z Unrugów.
Około roku 1925 Witkacy zmienia zasadniczy nurt swoich zainteresowań artystycznych. W malarstwie ograniczy się do portretu, który będzie traktował jako formę sztuki użytkowej i źródło swego utrzymania. Wtedy właśnie zakłada sławną Firmę Portretową "S.I.Witkiewicz". W literaturze porzuci dramat na rzecz powieści, którą uzna za "worek", który nie może być dziełem Czystej Formy, jednakże nadaje się dobrze do prezentowania poglądów autora.
Latem 1929 roku Witkacy poznaje Czesławę Oknińską-Korzeniowską, z którą odtąd będą go łączyć uczuciowe więzy aż do wspólnego, choć przeżytego przez Oknińską, samobójczego zamachu. W 1931 roku umiera matka Witkacego, a on sam przenosi się do "Witkiewiczówki" na Antałówce, gdzie wynajmuje pokój u swej ciotki Marii Witkiewiczówny i gdzie mieszkać będzie do końca. W twórczym życiu Witkacego zaczyna teraz dominować filozofia. W wydanej w 1935 roku książce Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia wykłada swój system filozoficzny, który

nazywa monadyzmem biologicznym. W latach 1931-1932 pisze swoją ostatnią, najbardziej zresztą "filozoficzna" powieść *Jedyne wyjście*, która ukaże się drukiem po raz pierwszy dopiero w 1968 roku. Wydaje również książkę znaną obecnie pod tytułem *Narkotyki.* W 1935 roku za twórczość literacką zostaje odznaczony Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury.
Ostatnie lata życia poświęca Witkacy prawie wyłącznie filozofii. Początek roku 1939 spędza w Warszawie, lipiec i sierpień w Zakopanem, by w ostatnich dniach sierpnia ponownie wrócić do Warszawy. 5 wrześnie wraz z Czesławą Oknińską opuszcza Warszawę i kieruje się na wschód. W połowie września dociera do wsi Jeziory na Polesiu. 18 września na wiadomość o wkroczeniu Armii Czerwonej do Polski, popełnia samobójstwo. Jego partnerka, mimo zażycia silnej dawki luminalu przeżyła. Stanisław Ignacy Witkiewicz zostaje pochowany na wiejskim cmentarzu w Jeziorach.

Przeczytaj zamieszczony poniżej fragment tekstu źródłowego i wykonaj polecenia.

Motto:

„Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone."

Regulamin wydrukowany jest w tym celu, aby oszczędzić firmie mówienia po wiele razy tych samych rzeczy.

§ 1. Portrety wytwarza firma w następujących rodzajach:

1. Typ A – Rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. „wylizany". Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie „gładkie", z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia, względnie zaakcentowania „ładności".

2. Typ B – Rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. […] z pewnymi odcieniami cech charakterystycznych, co nie wyklucza „ładności" w portretach kobiecych. Stosunek do modela obiektywny.

3. Typ B + d. – Spotęgowanie charakteru graniczące z pewną karykaturalnością. Głowa większa niż naturalnej wielkości. Możliwość zachowania w portretach kobiecych „ładności", a nawet jej spotęgowania w kierunku tzw. „demonizmu".

4. Typ C, C + Co, Et, C + H, C + Co + Et, itp. […]. Charakterystyka modelu subiektywna, spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak i psychologiczne niewykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tak zwana „Czysta Forma".

5. Typ D – to samo osiągnięcie bez żadnych sztucznych środków. […]

1. Podaj imię i nazwisko twórcy regulaminu.

.....

2. Podaj nazwę kierunku/grupy artystycznej, z jakim/jaką wiąże się autora tekstu.

.....

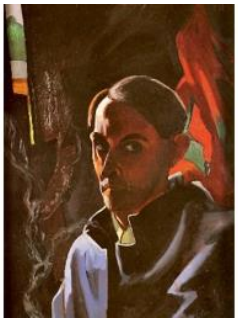
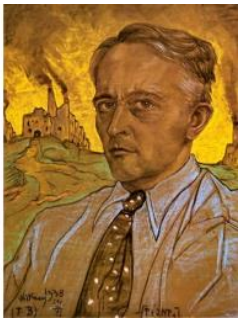
3. Zaznacz termin najlepiej oddający charakter portretu typu A. Wybierz spośród podanych możliwości.

antykizacja idealizacja ekspresja stylizacja impresja deformacja kubizowanie

4. Wskaż, który typ portretu jest najbliższy realizmowi pod względem sposobu przedstawienia postaci.

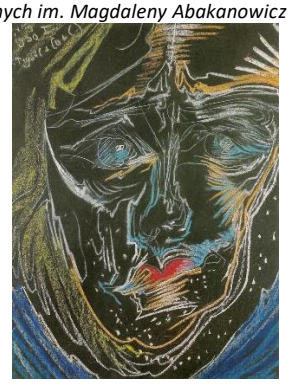
.....

Autoportrety:

Nova Aurige *Dwie głowy* *Marysia i burek na Cejlonie*

W latach 1918-1924, będąc głównym członkiem i teoretykiem grupy Formiści utworzonej w 1917 roku, Witkacy namalował szereg kompozycji olejnych oraz napisał niemal wszystkie swoje dramaty, wcielając w życie założenia stworzonej przez siebie teorii Czystej Formy. Obie dziedziny twórczości artysty były ze sobą ściśle związane — przenikały się i uzupełniały. W sztukach teatralnych można znaleźć udramatyzowane, ożywione niejako wizje malarza, i odwrotnie — obrazy stanowią często wizualny zapis pomysłów dramaturga. Jednym z przykładów jest *Bajka*, kompozycja namalowana najprawdopodobniej w związku z pisaną w tym samym czasie sztuką teatralną *Kurka wodna*. Główna postać obrazu odpowiada opisowi głównej postaci dramatu Edgara Walpora, to co widzimy zaś poza nią — fantastycznej scenerii innych utworów dramatycznych Witkacego, w których występują podobne do ptaków "potwory" (np. "monstrumki" w *Janulce, córce Fizdejki*).



Portret Zofii Małeckiej (w liściach), 1927, typ E

Kobieta otoczona jest czerwonymi liśćmi. Z pewnością tworzą one nastrój obrazu, ale warto też zastanowić się, czy artysta malując je myślał tylko o estetyce? Czerwone liście kojarzą się z jesienią, a przecież Witkacy tworzył go w maju 1927. Skąd więc ta czerwień? W kwietniu tego samego roku zostało wydane *Pożegnanie jesieni*. Możliwe, że artysta chciał w tym obrazie nawiązać do swojej powieści. Od razu nasuwa się jednak pytanie, dlaczego odwołania do tego dzieła pojawiają się właśnie na portrecie Małeckiej? Czyżby Witkacego zainspirowało imię modelki? W końcu bohaterka *Pożegnania jesieni* również nazywa się Zofia. Zdziwienie budzi broszka, którą nosi Małecka. Ma ona kształt kwiatu, co samo w sobie nie jest niczym niezwykłym. Zaskakujące są barwy, których Witkacy użył, aby ją namalować. Kwiat ma czarne płatki i czerwony środek. Dlaczego to zrobił? Czyżby rzeczywiście widział w kobiecie bohaterkę swojej powieści, a czarny kwiat symbolizuje samobójczą śmierć Zofii Ostabędzkiej w *Pożegnaniu Jesieni*?

Typ E i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. *Dowolna interpretacja psychologiczna, według intuicji firmy. Efekt osiągnięty może byś zupełnie równy wynikowi typów A i V – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może byś rozmaity, ale nie przekracza nigdy granicy (d). Może byś również kombinacją E+d na żądanie. Typ E nie zawsze możliwy do wykonania.*

Portret Grossmanowej ma znaczne rozmiary i ukazuje modelkę w całej postaci, na tle fantastycznego pejzażu, z wizerunkiem artysty malującego klientkę. Z listów Witkacego do matki wiemy, że artysta niechętnie podjął się malowania tego właśnie portretu. Znęciło go wysokie wynagrodzenie. Witkacy nie byłby jednak sobą, gdyby przy okazji nie zaznaczył swojej niezależności od wymagań zamożnej klientki, której mąż był właścicielem fabryki guzików. Dodał więc swój autoportret -- z łobuzerską miną i ukrytą za plecami lewą ręką z dłonią zaciśniętą w pięść. Całej zaś scenie portretowania nadał dodatkowy sens. Właściwy portret został wykonany w typie A, natomiast "portret w portrecie" prezentowany przez artystę na sztalugach na drugim planie oznaczony jest literą D i spełnia założenia tego typu. Przedstawia on ekspresyjnie przetworzoną twarz kobiecą będącą właściwie nie tyle portretem, co samodzielną kreacją artystyczną, realizującą założenia sformułowanej przez Witkacego teorii Czystej Formy. W ten sposób artysta zademonstrował nie tylko swój pogląd na dwulicowość rozkapryszonych kobiet, ale przede wszystkim pokazał umowność procesu twórczego, którego efekty zależą od przyjętej konwencji. Ujęcie dwóch różnych portretów tej samej osoby w jednej kompozycji prezentuje wielopoziomową grę konwencji, świadomie obnaża całe oszustwo sztuki, nie pozostawia nam złudzeń co do intencji artysty, który bynajmniej nie pragnie wiernie odtwarzać świata, nawet jeżeli maluje go realistycznie. Za każdym razem tworzy go na nowo, według przyjętych przez siebie założeń.

Teoria Czystej Formy

Według Witkiewicza podstawową rolą sztuki, religii i filozofii było wywoływanie u odbiorcy *uczucia metafizycznego* - poczucia odrębności wobec reszty świata, wyjątkowości własnego istnienia i kontaktu z tajemnicą. Uczucie metafizyczne jego zdaniem nadaje sens ludzkiemu życiu i stanowi jedno z najważniejszych przeżyć. Witkacy uważał, że dawniej sztuka oddziaływała na człowieka w dużo łatwiejszy i bardziej bezpośredni sposób, podczas gdy w XX wieku człowiek zaczął zatracać zdolność do głębszych uczuć. Za ten zanik odpowiedzialne miały być mechanizacja i przyspieszenie trybu życia oraz popularność kultury masowej. Witkiewicz pesymistycznie odnosił się do perspektyw sztuki, religii i filozofii, uważając, że wkrótce zanikną one zupełnie z powodu braku jakichkolwiek wyższych uczuć u ludzi. W tej sytuacji sztuka powinna ulec zmianie i odejść od klasycznych, realistycznych wzorców - zdaniem Witkiewicza był to jedyny sposób na głębsze oddziaływanie na odbiorcę. Zmiany te realizować miały dzieła Czystej Formy - według nich treść dzieła ma niewielkie znaczenie i może być zupełnie dowolna, natomiast istotnym składnikiem staje się forma. Jej dziwność, nieliniowość i brak harmonii mają wstrząsnąć odbiorcą, skonfrontować go z nieznanym i zmusić do głębszych przeżyć.
Czysta forma zakładała zerwanie z realizmem i naturalizmem. Dzieło skonstruowane na zasadach czystej formy powinno charakteryzować się przypadkową tematyką oraz odrzuceniem następstwa logicznego poszczególnych scen, deformacją, brakiem chronologicznych następstw w fabule, odrzuceniem praw psychologii, biologii i etyki. Czysta forma miała być środkiem prowadzącym do przeżycia *Tajemnicy Istnienia*. Witkacy formułował zasady Czystej Formy w swoich pracach teoretycznych, przede wszystkim w działach *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), *Szkice estetyczne* (1922) i *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* (1923). Opisywał je też w artykułach w czasopiśmie „Skamander" w latach 1920–1921.
Teoria czystej formy odnosiła się również do teatru. Witkacy zakładał, że sztuka skonstruowana zgodnie z zasadami czystej formy spowoduje u widza po obejrzeniu przedstawienia stan podobny do wybudzenia się z dziwnego snu.

Zidentyfikuj artystów na podstawie podanych informacji. Wpisz ich nazwiska we wskazane miejsca.

A. Był synem polskiego artysty, architekta i krytyka sztuki – twórcy stylu zakopiańskiego. Ojciec kształcił go przez wiele lat systemem pozaszkolnym, gdyż uważał, że szkoła zniszczy indywidualność przyszłego artysty. Ukształtował w synu zainteresowanie sztuką i literaturą, co zaowocowało w dojrzałym życiu powstaniem dramatów i prac o charakterze filozoficznym. Jako artysta uprawiał fotografię i malarstwo. Stworzył regulamin firmy portretowej, w którym zaklasyfikował do poszczególnych typów malowane portrety: począwszy od wiernych rzeczywistości, aż po odrealnione i skarykaturyzowane.

.....

B. W latach 1903–1904 studiował jako wolny słuchacz na krakowskiej ASP u Józefa Mehoffera, a równocześnie kończył na Uniwersytecie Jagiellońskim filozofię i matematykę. W 1917 był współzałożycielem krakowskiej grupy *Ekspresjoniści polscy*, przemianowanej w roku 1919 na formistów. Został jej czołowym teoretykiem. Od roku 1922 wykładał matematykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Spośród jego obrazów na szczególną uwagę zasługują inspirowana futuryzmem *Szermierka* oraz ilustrująca teorię strefizmu *Uczta*.

.....

Spośród wymienionych niżej nazwisk artystów podkreśl trzech twórców związanych z ugrupowaniem *Formistów*.

A. Zbigniew Pronaszko
B. Zofia Stryjeńska
C. Stanisław Ignacy Witkiewicz
D. Leon Chwistek
E. Zygmunt Waliszewski

Porównaj przedstawione obrazy.

Obraz A
J. A. D. Ingres, *Pani de Senonnes*

Obraz B
St. I. Witkiewicz, *Odwilż twarzy*

Określ styl/kierunek, w jakim zostały namalowane obrazy.

A	B

Podaj po trzy cechy formalne dzieł. Uwzględnij: kompozycję, kolorystykę, światłocień.

A	B

Sformułuj wniosek dotyczący sposobu przedstawienia, uwzględnij wyraz dzieł.