



Konstrukttywizm w Polsce - grupy Blok, Praesens, a.r.

- [Konstrukttywizm w Polsce - grupy Blok, Praesens, a.r.](#)



Konstrukttywizm w Polsce - grupy Blok, Praesens, a.r.

Ważne daty

- 1924** – utworzenie *Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktivistów*
- 1925** – Udział członków grupy Blok na *Międzynarodowej Wystawie Sztuki* w Talinie
- 1926** – Udział członków grupy Blok na *Międzynarodowej Wystawie Teatralnej* w Nowym Jorku; w marcu rozwiązanie grupy *Blok*; powołani do życia grupy *Praesens*.
- 1927** – Udział członków *Praesens* na wystawie *Machine-Age* w Nowym Jorku.
- 1928** – Opublikowanie książki Władysław Strzemińskiego *Unizm w malarstwie*.
- 1929** – opuszczenie przez Strzemińskiego, Kobro i Stażewskiego grupy *Praesens*; założenie ugrupowania a.r.
- 1930** – zamknięcie *Praesens*.

Scenariusz lekcji dla nauczyciela

I. Rozwijanie zdolności rozumienia przemian w dziejach sztuki w kontekście ich uwarunkowań kulturowych, środowiskowych, epok, kierunków, stylów i tendencji w sztuce. Uczeń:

5. charakteryzuje i opisuje sztukę powstałą w obrębie poszczególnych epok, kierunków i tendencji;

7. łączy najistotniejsze dzieła ze środowiskiem artystycznym, w którym powstały;

II. Zapoznawanie z najwybitniejszymi dziełami w zakresie architektury i sztuk plastycznych. Uczeń:

1. wymienia i rozpoznaje najbardziej znane dzieła sztuki różnych epok, stylów oraz kierunków sztuk plastycznych;

11. rozpoznaje gatunek artystyczny, który dzieło reprezentuje;

13. dokonuje opisu i analizy, w tym porównawczej, dzieł z uwzględnieniem ich cech formalnych:

c) w malarstwie i grafice: kompozycji, koloru, sposobów ukazania iluzji przestrzeni, kształtowania formy przez światło, w dziełach figuratywnych stopnia oddania rzeczywistości lub jej deformacji;

14. wskazuje środki stylistyczne i środki ekspresji, które identyfikują analizowane dzieło z odpowiednim stylem, środowiskiem artystycznym lub autorem;

2. wskazuje twórców najbardziej reprezentatywnych dzieł;

6. definiuje pojęcie „abstrakcja” i przytacza przykłady dzieł abstrakcyjnych;

9. identyfikuje najbardziej reprezentatywne i najsłynniejsze dzieła na podstawie charakterystycznych środków warsztatowych i formalnych oraz przyporządkowuje je właściwym autorom;

III. Zapoznawanie z dorobkiem najwybitniejszych twórców dzieł architektury i sztuk plastycznych. Uczeń:

1. wymienia najistotniejszych twórców dla danego stylu lub kierunku w sztuce;
2. zna najwybitniejsze dzieła z dorobku artystycznego wybitnych przedstawicieli poszczególnych epok, kierunków i tendencji w sztuce od starożytności po czasy współczesne, z uwzględnieniem artystów schyłku XX i początku XXI wieku;
4. łączy wybrane dzieła z ich autorami na podstawie charakterystycznych środków formalnych;
5. na podstawie przedłożonych do analizy przykładów dzieł formułuje ogólne cechy twórczości następujących twórców: Fidiasz, Poliklet, Praksyteles, Giotto, Jan van Eyck, Hieronim Bosch, Masaccio, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Andrea Mantegna, Piero della Francesca, Rafael Santi, Giorgione, Tycjan, Jacopo Tintoretto, Pieter Bruegel Starszy, Albrecht Dürer, Hans Holbein Młodszy, Donatello, Filippo Brunelleschi, Andrea Palladio, El Greco, Caravaggio, Gianlorenzo Bernini, Francesco Borromini, Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Georges de la Tour, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Peter Rubens, Anton van Dyck, Frans Hals, Rembrandt van Rijn, Jan Vermeer van Delft, Antoine Watteau, Jacques Louis David, Jean Auguste Dominique Ingres, Antonio Canova, Berthel Thorvaldsen, Francisco Goya, Eugène Delacroix, Caspar David Friedrich, William Turner, John Constable, Gustave Courbet, Jean François Millet, Eduard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, August Renoir, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec, August Rodin, Gustaw Klimt, Alfons Mucha, Antonio Gaudí, Edward Munch, Henri Matisse, Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Wasyl Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimierz Malewicz, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, René Magritte, Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Jackson Pollock, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Francis Bacon, Yves Klein, Niki de Saint Phalle, Christo, Duane Hanson, Victor Vasarely, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi, Henry Moore, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, oraz artystów polskich i działających w Polsce (m.in. takich jak: Wit Stwosz, Bartłomiej Berrecci, Tylman z Gameren, Dominik Merlini, Bernardo Belotto, Marceli Bacciarelli, Piotr Aigner, Piotr Michałowski, Artur Grottger, Henryk Rodakowski, Jan Matejko, Józef Chełmoński, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Józef Brandt, Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Henryk Siemiradzki, Xawery Dunikowski, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Witkacy, Leon Chwistek i inni przedstawiciele grupy formistów, przedstawiciele grupy Rytm, kapistów i grupy „a.r.”, Tadeusz Makowski, Andrzej Wróblewski, Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Alina Szapocznikow, Władysław Hasior, Roman Opałka, Magdalena Abakanowicz);

IV. Kształcenie w zakresie rozumienia i stosowania terminów i pojęć związanych z dziełami sztuki, ich strukturą i formą, tematyką oraz techniką wykonania. Uczeń:

2. zna terminologię związaną z opisem formy i treści dzieła malarskiego, rzeźbiarskiego i graficznego, w tym m.in. nazwy formuł ikonograficznych, słownictwo niezbędne do opisu kompozycji, kolorystyki, relacji przestrzennych i faktury dzieła;

6. właściwie stosuje terminy dotyczące opisu treści i formy dzieł sztuk plastycznych;

V. Zapoznanie ze zbiorami najważniejszych muzeów i kolekcji dzieł sztuki na świecie i w Polsce, a także z funkcją mecenatu artystycznego oraz jego wpływem na kształt dzieła sztuki. Uczeń:

3. łączy dzieło z muzeum lub miejscem (kościół, pałac, galerie), w którym się ono znajduje.

Nauczysz się

rozpoznawać najwybitniejsze dzieła artystów związanych z ugrupowaniami artystycznymi;

charakteryzować założenia poszczególnych ugrupowań;

stosować terminy i pojęcia związane z technikami i zjawiskami plastycznymi;.

Analizować dzieła pod kątem formalnym.

Wprowadzenie

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

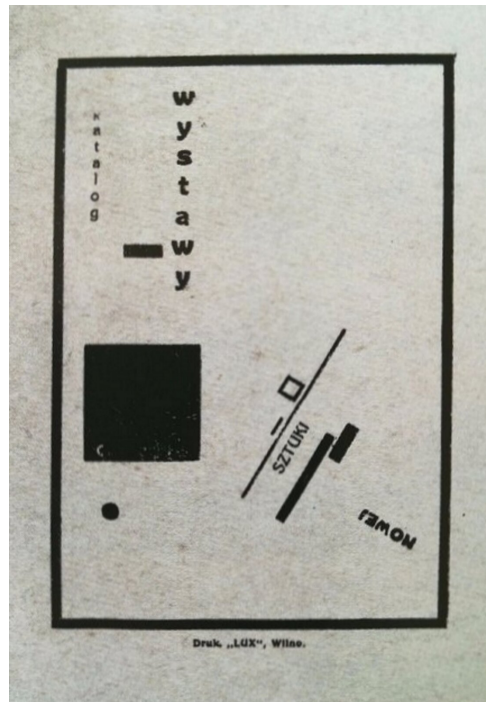
Istotne miejsce w przyswajaniu na terenie Polski trendów konstruktywistycznych odegrało krakowskie czasopismo *Zwrotnica* redagowane przez Tadeusza Peipera, w którym Strzemiński poddał krytyce koncepcję **produktywizmu** sformułowaną przez Tatlina na temat użytecznej funkcji dzieła sztuki. Dla Strzemińskiego, który był już w tym czasie

zwolennikiem Malewicza i jego idei „[sztuki czyste](#)” bez zbędnego utylitaryzmu, poglądy Tatlina były nie do zaakceptowania.



Okładka czasopisma „Zwrotnica”, zawierającego artykuł Strzemińskiego O sztuce rosyjskiej, „Zwrotnica”, 1922, nr 3, domena publiczna

W 1923 roku środowisko wileńskie, skupione wokół czasopisma *Nowa Sztuka*, zorganizowało ogólnopolską wystawę najnowszych tendencji w sztuce polskiej. Tu właśnie po raz pierwszy spotkała się większość z późniejszych członków Bloku. Wystawa wileńska, prezentująca oprócz malarstwa, rzeźby i grafiki także projekty architektoniczne i scenograficzne, zapowiadała obszary zainteresowań mające być eksploatowane przez konstruktywistów polskich w kolejnych latach. Zredagowany przez Strzemińskiego i Kajruksztisa katalog otrzymał artystyczną formę [typograficzną](#) i jako pierwszy przykład polskiego [druku funkcjonalnego](#) zapoczątkowywał eksperymenty w tej dziedzinie.



Okładka katalogu wystawy Nowej Sztuki, Wilno 1923, img.tyt.by, domena publiczna

Niechęć do realizmu członków ugrupowania Blok

Idea zawiązania grupy programowej, skupiającej polskich twórców konstruktywistycznych powstała na przełomie lat 1923/24 w pracowni Żarnowerówny, w trakcie spotkań, w których uczestniczyli prócz niej Szczuka i Berlewi. Głównym organizatorem ugrupowania był Mieczysław Szczuka, który zainicjował wydanie czasopisma *Blok*. Pełna nazwa grupy: brzmiała *Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów* i określała wspólne fascynacje członków.

Artystów łączyła przede wszystkim niechęć do wszelkiego rodzaju realizmu, anegdoty, narracyjności i wątków literackich. Sztuka ich zdaniem zamiast na naśladownictwie powinna skupiać się na kształtowaniu środków wyrazu i języka form tylko dla niej specyficznych, wkomponowanych w czytelną konstrukcję dzieła. Służyć miały temu formy geometryczne, budujące zarówno kompozycje na płaszczyźnie, jak i w przestrzeni. Członków Bloku dzieliło postrzeganie ostatecznego celu sztuki oraz akceptowalny stopień uproszczenia procesu tworzenia. W łonie ugrupowania ścierały się dwie konkurencyjne tendencje. Strzemiński, a wraz z nim Kopro, Stażewski i Nicz-Borowiakowa pozostawali wierni koncepcji zbliżonej do wykreowanego przez Malewicza pojęcia „sztuki czystej”.



Katarzyna Kobro, „Rzeźba abstrakcyjna (1)”, 1924, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, Polska, zasoby.msl.org.pl, domena publiczna

Drugi obóz reprezentowali Szczuka, Żarnowerówna i Berlewi. Inspirując się Tatlinem i Rodczenko za nadrzędny cel poczynił twórczych uznawali ich utylitaryzm. Dzieła sztuki miały być powszechnie dostępne i osiągalne dla ogółu społeczeństwa, a ich rola sprowadzona do funkcji użytkowej. Wiązało się to z koniecznością mechanizacji procesu twórczego i wyeliminowania lub ograniczenia do minimum prac rękodzielniczych.

Teresa Żarnowerówna, „Kompozycja”, 1924, „Blok & Kurjer Bloku”, 1924, nr 6-7, domena publiczna

Jako pierwszy postulat ten spełnił Berlewi, który w 1923 roku powrócił z Berlina przywożąc opracowaną przez siebie koncepcję mechanofaktury. Według artysty dzieło miało sprowadzać się do kompozycji złożonej z najprostszych form geometrycznych, oddziałujących zróżnicowaną [fakturą drukarską](#).

Henryk Berlewi, „Mechanofaktura biało-czerwono-czarna”, 1924, miejsce pracowni nieznane, mutualart.com, domena publiczna

Odpowiedzią na wystawę Berlewiego była słynna wypowiedź krytyczna Antoniego Słonimskiego zatytułowana Mechano-bzdura, w której poeta, sam będąc ściśle związanym ze środowiskiem awangardowym, dokonał miazdzącej oceny całego nurtu konstruktywistycznego.

(...)Trudno by wymienić, jak wiele powstało kierunków od czasu pierwszych manifestów Marinettiego. Nazwijmy to wszystko dla uproszczenia starym imieniem futuryzmu. Troszkę tego futuryzmu należy się nam słuszenie. Warszawa nie jest prowincją i stać nas na radio-telefony i mechano-fakturę. Bolesna jednak ironia polega na tym, że apostołowie tej faktury przynoszą nam towar zleżały, stary, który w Europie już mało kogo zajmuje. Oni to właśnie robią z Warszawy prowincję! Panowie ci starają się zepatować nas sztuczkami ogranyimi od lat dwudziestu. Obraża to każdego człowieka, który nie lubi być oszukiwany i smuci każdego człowieka mądrego, że trzeba jeszcze bronić tak wiecznych i niezwalczonych praw, jak prawo rzetelności i powagi artysty w stosunku do dzieła. Wśród ludzi tych są niewątpliwie talenty i jeśli prymitywna uczciwość obudzi się na chwilę, sklepy samochodowe w Warszawie zyskają na czystości ścian. Pozwolę sobie zacytować powiedzenie posła Hipolita śliwińskiego, zwrócone do Wysokiego Sejmu: Ta, nie róbcie panowie z siebie wariatów!

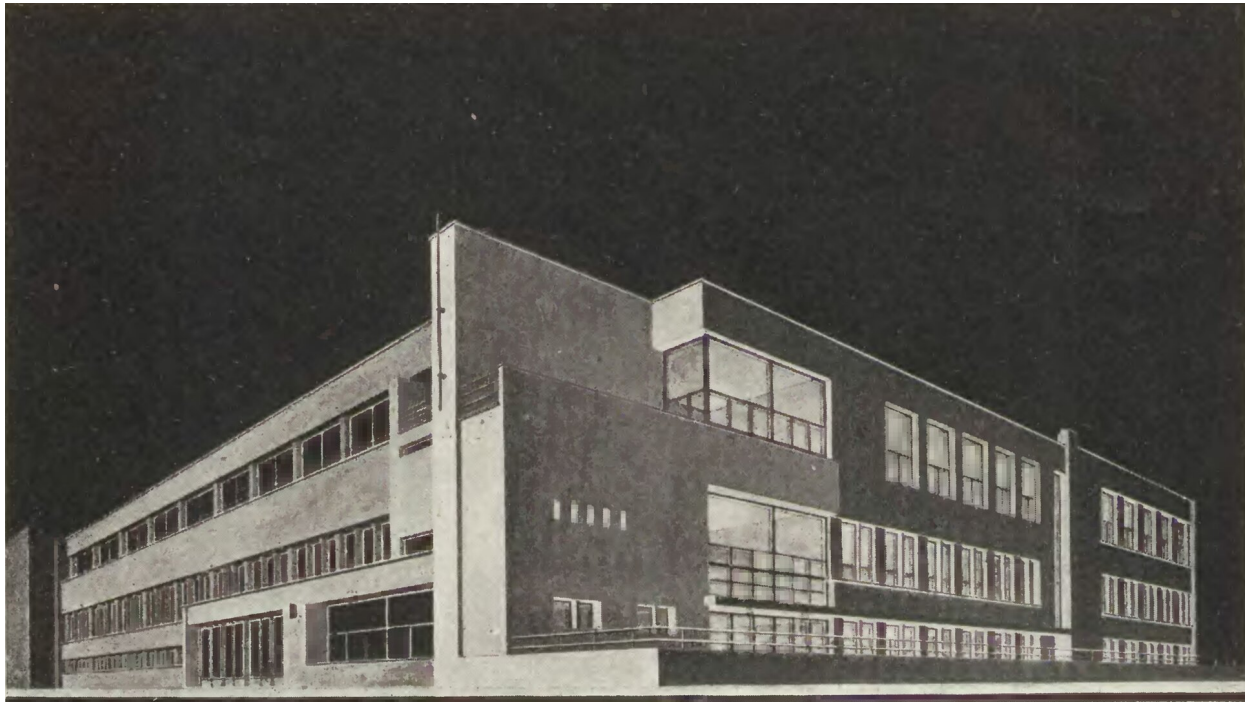
Źródło: A. Słonimski, Mechano-bzdura, "Wiadomości Literackie", 1924, nr 13, s. 3.

Źródło: online skills.

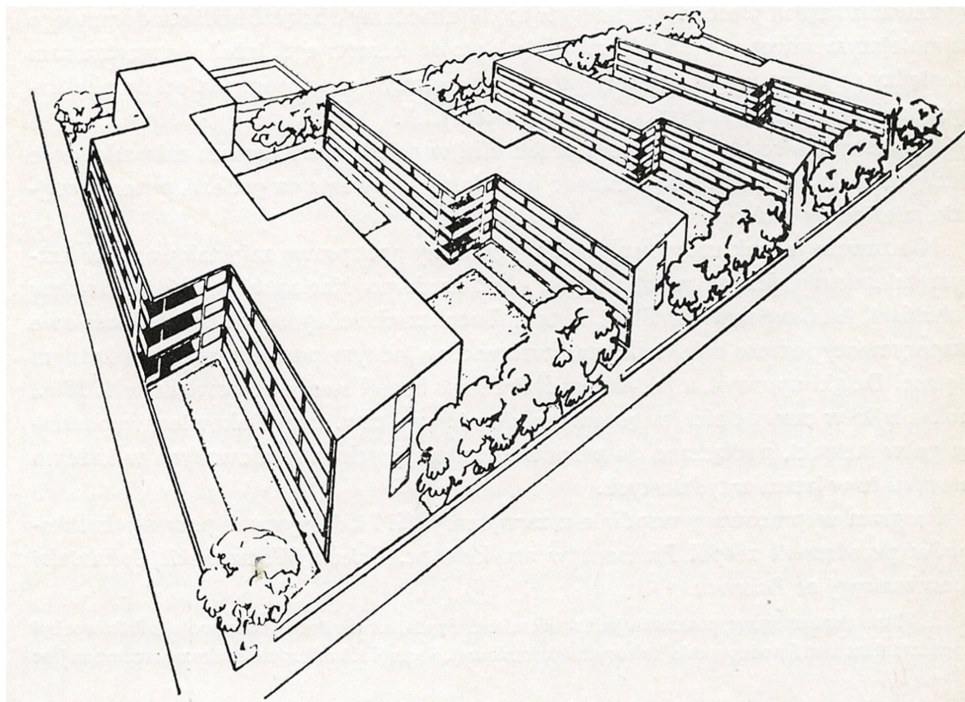
Szczuka i Żarnowerówna konsekwentnie realizowali swój program artystyczny. Chętnie zajmowali się typografią, fotomontażem, Szczuka usiłował stworzyć film abstrakcyjny. W 1925 roku nawiązali współpracę z wybitnym polskim architektem Szymonem Syrkusem. Jako zespół stworzyli wspólne projekty architektoniczne, zaprezentowane na zorganizowanej w Warszawie, przy współudziale *Bloku*, I Międzynarodowej Wystawie *Architektury Nowoczesnej*. Wydarzeniu temu został poświęcony w całości 11 numer *Bloku*, który ukazał się w marcu 1926 roku. Odebrano to jako deklarację zawłaszczenia przez Szczukę i Żarnowerównę czasopisma i ostatecznego oddalenia się od pozostałych członków. Moment ten uważa się za zakończenie działalności ugrupowania.

Architektoniczny wymiar ugrupowania Praesens

Grupa Praesens zawiązana została w pierwszej połowie 1926 roku. Program artystyczny był do pewnego stopnia kontynuacją celów, które stawiał sobie Blok, jednak zakładał prymat architektury nad innymi dziedzinami twórczości, która stawiała na funkcjonalność oraz rezygnację z dekoracji i ornamentyki. Podkreślać miała konstrukcję budynków, opartą na zespoleniu poziomów i pionów. Architekturę i sztukę użytkową porównywano często do maszyny składającej się z gotowych części - używano określeń „aparaty mieszkaniowe”, „aparaty życia kolektywnego”. Wiązało się to z postulowaną przez *Praesens* koncepcją korzystania z elementów prefabrykowanych, co wpłynęłoby na usprawnienie procesu budowy i obniżenie jej kosztów. Osiągnięciami architektów związanych z *Praesens* było upowszechnienie idei budownictwa spółdzielczego oraz budowa nowoczesnych osiedli w ramach współpracy z Warszawską Spółdzielnią Mieszkaniową i Towarzystwem Osiedli Robotniczych



Bohdan Lachert, Józef Szanajca, konkursowy projekt na budynek Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie, „Praesens” 1926, nr 1, s. 26, domena publiczna



Helena i Szymon Syrkusowie, „Projekt zabudowy osiedla Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu”, 1931-36, analog-architecture.com, domena publiczna

Pozostałe gałęzie sztuki miały być zależne od architektury. Jednoznacznie ujął to Stażewski, pisząc: *Malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dzisiaj nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu. Zbliżenie malarstwa z architekturą nastąpiło przez uświadomienie sobie nierozdzielności prawa przestrzeni, koloru i materiału.*

W praktyce oznaczało to dalsze preferowanie sztuki czysto abstrakcyjnej i geometrycznej, opartej na wzajemnych stosunkach barw i kształtów. Praesens zwracał się przede

wszystkim ku neoplastycyzmowi Mondriana i van Doesburga oraz estetyce holenderskiej grupy De Stijl. Najistotniejszą koncepcją, która wyklarowała się w okresie działalności ugrupowania była teoria unizmu stworzona przez Strzemińskiego, ogłoszona w publikacji *Unizm w malarstwie* wydanej w 1928 roku. *Unizm* był skrajnym rozwinięciem koncepcji sztuki abstrakcyjnej genetycznie wywodzącej się od suprematyzmu Malewicza. Zakładał jedność form z podstawowymi cechami ich nośników – w przypadku malarstwa z płaskością i geometrycznym ograniczeniem płótna, w przypadku rzeźby z przestrzenią.

Władysław Strzemiński, „Kompozycja unistyczna 14”, 1934, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, Polska, zasoby.msl.org.pl, domena publiczna

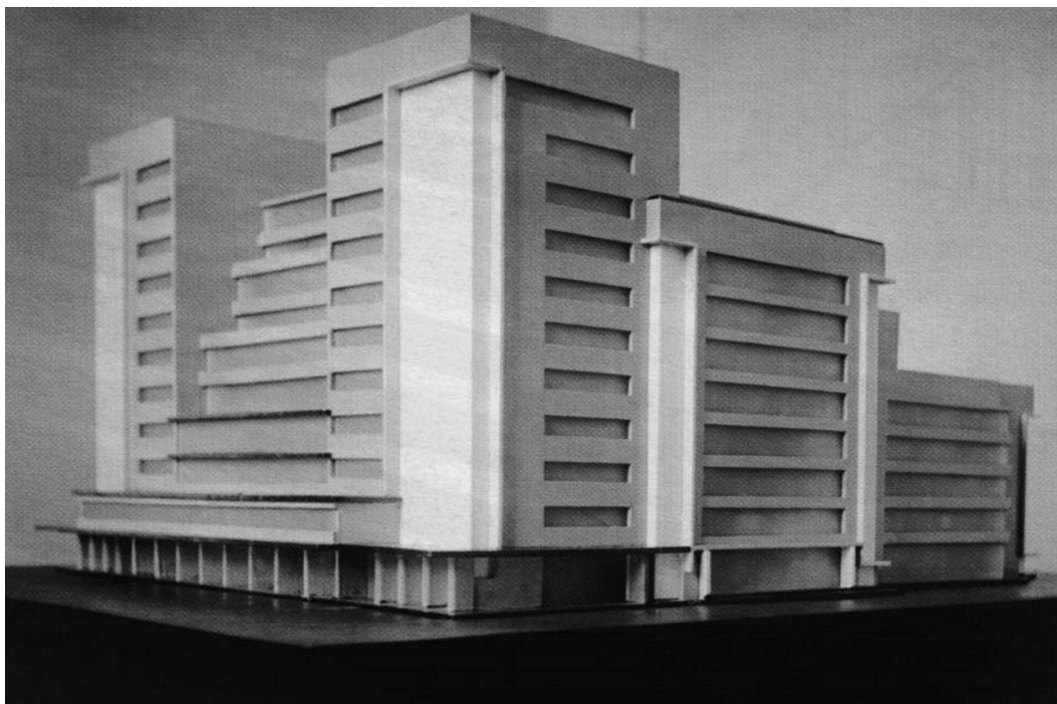
Władysław Strzemiński, „Kompozycja unistyczna 6”, ok. 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, Polska, zasoby.msl.org.pl, domena publiczna

Katarzyna Kobro, „Kompozycja przestrzenna IV”, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, Polska, api.culture.pl, CC BY 3.0

Henryk Stażewski, „Kompozycja”, ok. 1930, Muzeum Sztuki w Łodzi, Polska, zasoby.msl.org.pl, CC BY 3.0

Rozwijając indywidualnie swą twórczość, artyści brali wspólny udział w wystawach krajowych i zagranicznych – m.in. w *Machine-Age* zorganizowanej w 1927 roku w Nowym Jorku i Wystawie Sztuki Polskiej prezentowanej w latach 1928-29 w Brukseli, Hadze i Amsterdamie. Ukoronowaniem aktywności stał się udział plastyków związanych z grupą w warszawskim *Salonie Modernistów* otwartym w 1928 roku w lokalu Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków.

Analogicznym wydarzeniem dla architektów była Powszechna Wystawa Krajowa otwarta w 1929 roku w Poznaniu. Wśród budynków wystawowych swą nowoczesnością szczególnie wyróżniały się Pawilon Nawozów Sztucznych projektu Syrkusa, Pawilon Centro-Cementu autorstwa Lacherta i Szanajcy oraz wnętrze jednej z sal Ministerstwa Skarbu zaprojektowana przez Stażewskiego. Wyjątkowo interesująca była koncepcja teatru symultanicznego Pronaszki i Syrkusa, w której zawarto szereg rewolucyjnych rozwiązań – ruchomą scenę okrążającą widownię, możliwość wprowadzenia do spektakli projekcji filmowych, sterowane automatycznie oświetlenie. W 1929 roku z grupy odeszli Strzemiński, Kobro i Stażewski, za nimi podążyli następni.



Andrzej Pronaszko, Szymon Syrkus, projekt „Teatru Symultanicznego”, 1927-28, „Praesens”, 1930, nr 2, s. 152, domena publiczna

a.r.

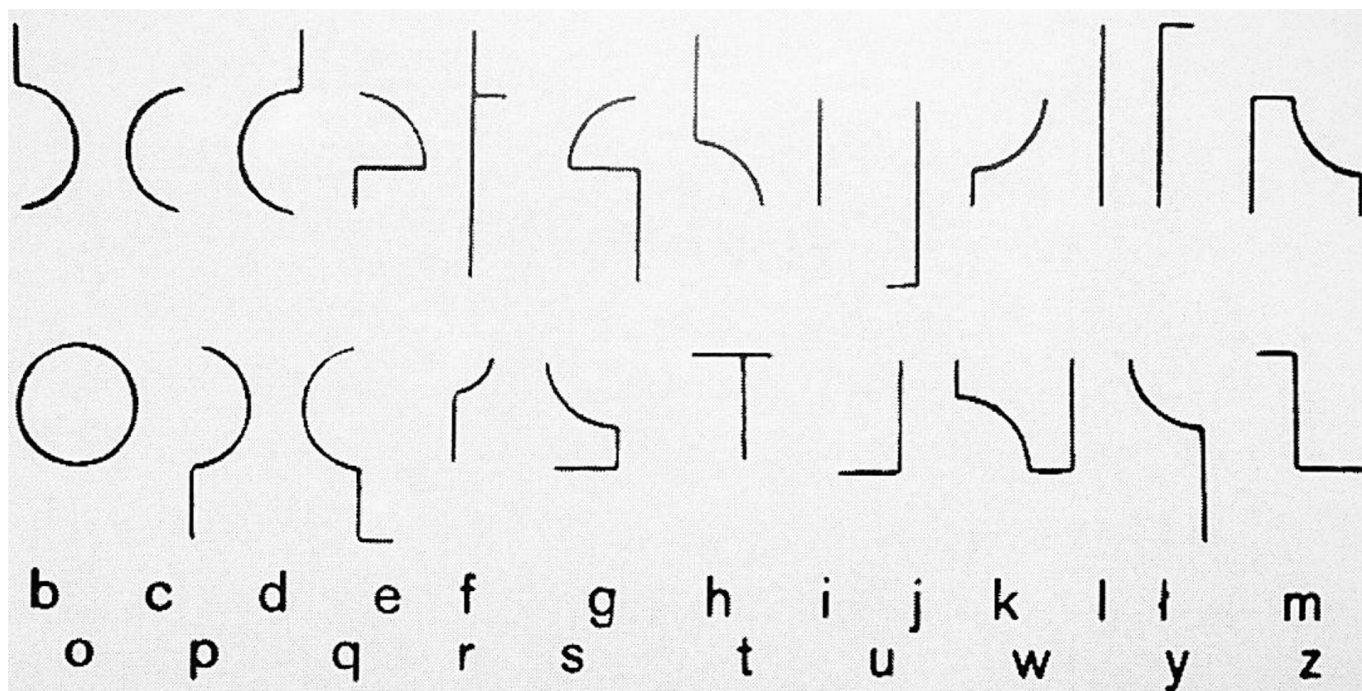
Po odejściu w 1929 roku z *Praesensu* Strzemiński podjął się utworzenia nowego ugrupowania, które miało zintegrować całe środowisko awangardowe działające w zakresie plastyki, architektury i poezji. W skład grupy weszli między innymi: Strzemiński, Kobro i Stażewski. Interpretacja nazwy grupy ulegała dwukrotnie zmianie. Początkowo Strzemiński twierdził, że przyjęty skrót nie znaczy nic i jest czysto abstrakcyjny, później tłumaczył go jako „rzeczywista awangarda”. Ostatecznie, już po II wojnie światowej, Przyboś zinterpretował nazwę jako „artyści rewolucyjni”, co spotkało się z ogólną akceptacją.

Nowa grupa stawiała sobie za zadanie kontynuację eksperymentów związanych ze sztuką abstrakcyjną. Strzemiński i Kobro rozbudowywali teorię unizmu, poszerzoną o aspekty wyłożone w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* wydanej w serii *Biblioteki a.r.* w 1931 roku. Podkreślić należy istotną przemianę, która dokonała się w przekonaniach Strzemińskiego definiujących ostateczny cel sztuki. Malarz porzucił ideał „sztuki czystej” i przeszedł na pozycję swoich dawnych oponentów z Bloku wyznających utylitaryzm i produktywizm. Dla Strzemińskiego społeczne funkcje sztuki stały się szczególnie istotne. Swe zrewidowane poglądy ujął w następujący sposób:

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

użytkowo-produkcyjne lub też - bezpośrednio-pomnażający ogólną aktywność i energię społeczną.

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



Władysław Strzeziński, Alfabet, 1932, d-pt.ppstatic.pl, domena publiczna

Ćwiczenie 1

Zaznacz miasta, w których działały polskie ugrupowania konstruktywistyczne?

☐ Kraków

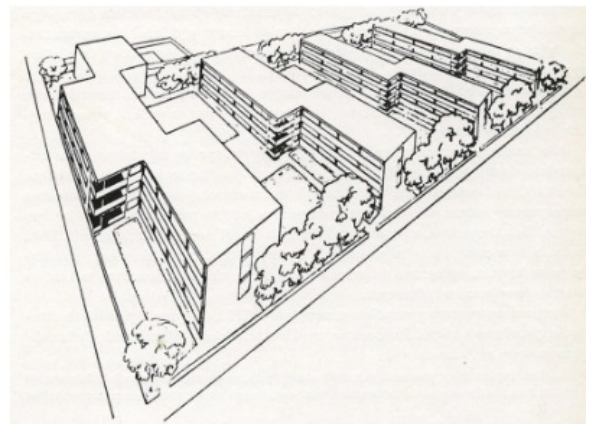
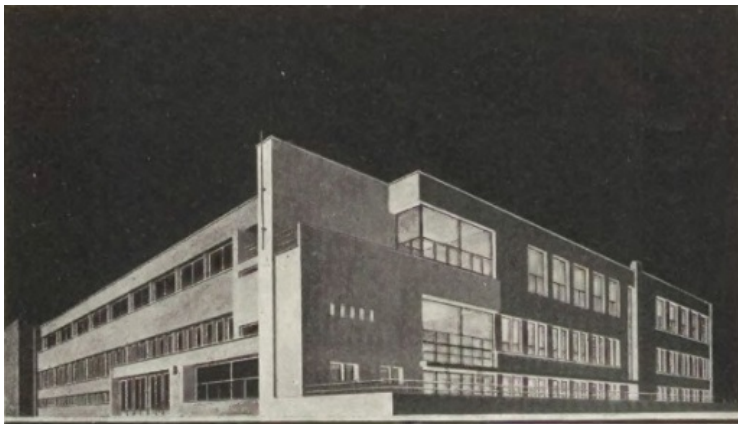
☐ Poznań

☐ Warszawa

☐ Łódź

Ćwiczenie 2

Do obiektów architektonicznych dopisz miasto.



.....

Ćwiczenie 3

Do terminów dobierz właściwe definicje.

produktywizm

Stworzona przez Strzemińskiego koncepcja, według której obraz powinien być tworem jednolicie płaskim, zamkniętym w granicach wyznaczonych krawędzią podobrazia, z równomiernie rozłożonymi formami, bez zbytecznych akcentów zaburzających jego jedność.

suprematyzm

Koncepcja Berlewiego, według której sztuka miała sprowadzać się do kompozycji złożonej z najprostszych form geometrycznych, oddziałujących zróżnicowaną fakturą drukarską. Figury geometryczne w tej koncepcji stanowiły zbiór modułów, z których artysta składać mógł różnorakie kompozycje.

mechanofaktura

Kierunek w sztuce zakładający redukcję tradycyjnych środków wyrazu i zastąpienie ich maksymalnie uproszczonymi formami geometrycznymi.

unizm

Pogląd, według którego sztuka powinna być w jak największym zakresie dostępna masom i dlatego przy jej tworzeniu należy posługiwać się usprawnieniami technicznymi i pracą kolektywną, eliminując dawne rękodzieło.

utilitaryzm

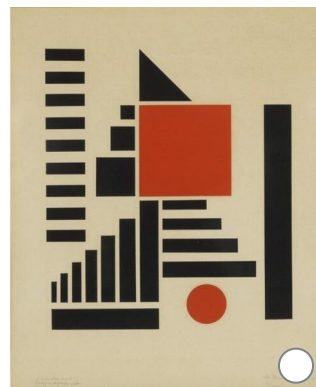
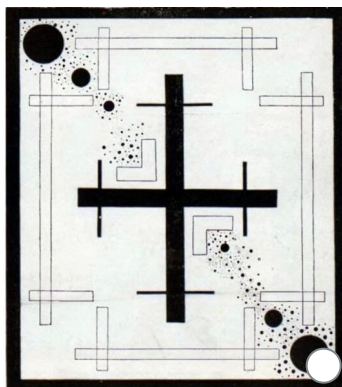
Tendencja do przedkładania funkcji społecznych sztuki i jej walorów użytkowych ponad cele czysto artystyczne.

sztuka czysta

Termin wprowadzony przez Malewicza na określenie sztuki

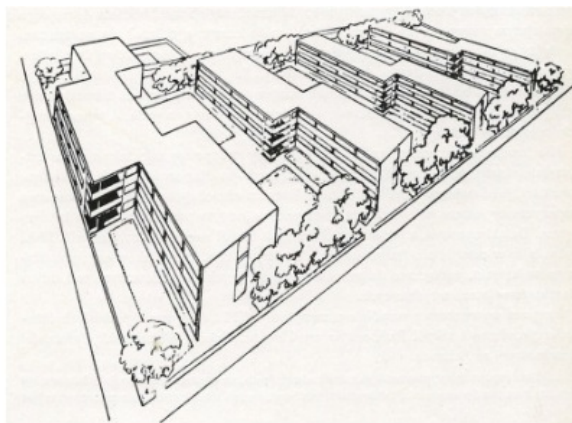
Ćwiczenie 4

Wskaż dzieło, którego autorem jest Henryk Berlewi.



Ćwiczenie 5

Wpisz nazwę kierunku w malarstwie stworzonego przez Władysława Strzemińskiego, a reprezentowanego w poniższym dziele.



.....

Ćwiczenie 6

Poniżej umieszczono zdania, które mają charakteryzować ugrupowanie *Praesens*. Wskaż zdania prawdziwe.

☐

Z wcześniejszego ugrupowania do *Praesensu* przeszli jedynie Szczuka i Żarnowerówna.

☐

Głównym organizatorem grupy był Szymon Syrkus.

☐

Działalność grupy zdominowały zagadnienia związane z architekturą i budownictwem.

☐

W ugrupowaniu działało niewielu architektów przez co zagadnienia związane ze współczesną architekturą prawie nie były poruszane.

☐

Członkowie grupy odnieśli sukces prezentując swoje prace malarskie na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu.

☐

Będąc członkiem *Praesensu* Władysław Strzemiński opublikował swoją książkę pt.: *Unizm w malarstwie*.

☐

Grupa *Praesens* została utworzona po rozwiązaniu ugrupowania a.r.

Ćwiczenie 7

Polecenie 1

Na podstawie kilku wybranych dzieł i działań artystycznych uzasadnij abstrakcyjne dążenia artystów polskich.

Słownik pojęć

Druk funkcjonalny

druk, który poza podstawową funkcją komunikującą jest również przykuwanie uwagi widza niezwykłą formą. Wykorzystywany głównie w reklamie i sztuce plakatu.

Faktura

strukturyzowana powierzchnia materiału.

Produktywizm

pogląd części teoretyków konstruktywizmu, głównie Tatlina, Rodczenki i Lissitzky'ego, według którego sztuka powinna być w jak największym zakresie dostępna masom i dlatego przy jej tworzeniu należy posługiwać się usprawnieniami technicznymi i pracą kolektywną, eliminując dawne rękodzieło.

Sztuka czysta

termin wprowadzony przez Malewicza na określenie sztuki niepodporządkowanej celom utylitarnym.

Tatlinizm

określenie zbiorcze produktywizmu i utylitaryzmu.

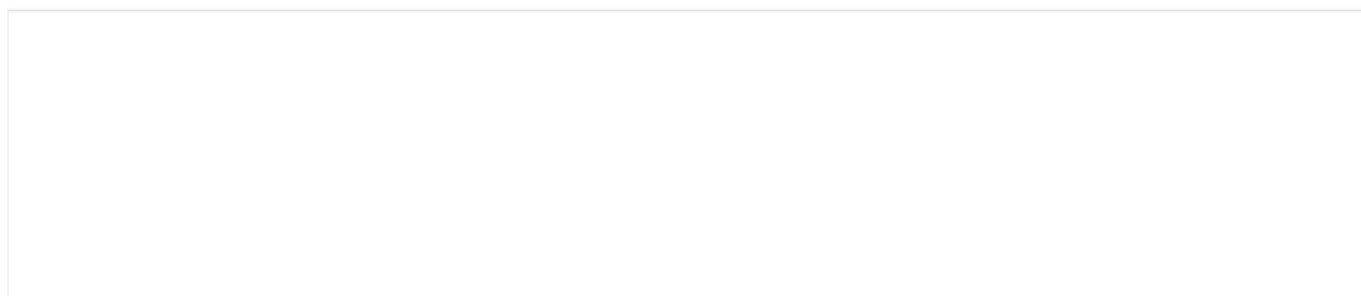
Typografia

używanie znaków drukarskich o różnych krojach i w różnorodnych układach w celu uzyskania efektów dekoracyjnych lub zaakcentowania fragmentów tekstu.

Utylitaryzm

tu tendencja do przedkładania funkcji społecznych sztuki i jej walorów użytkowych ponad cele czysto artystyczne.

Galeria dzieł sztuki





Okładka czasopisma „Zwrotnica”, zawierającego artykuł Strzeмиńskiego O sztuce rosyjskiej, „Zwrotnica”, 1922, nr 3, domena publiczna

Bibliografia

Stopczyk S. K. , *Malarstwo polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, KAW, Warszawa 1987

Współczesna sztuka polska, red. A. Ryszkiewicz, Arkady, Warszawa 1981