

Małgorzata Geron

Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego i skulptomalarstwo Aleksandra Archipenki

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 27-37

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM II

Małgorzata Geron

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń; PISnSŚ

Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego i skulptomalarstwo Aleksandra Archipenki

Formiści byli pierwszym w Polsce ugrupowaniem o charakterze awangardowym. Działalność grupy w latach 1917–1922 zbiegła się z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Dlatego też celem tworzących ją artystów, było stworzenie nowego stylu, który łączyłby zdobycze ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu z rodzimą polską tradycją. Do ugrupowania należeli artyści pochodzący z różnych środowisk: krakowskiego, warszawskiego, lwowskiego, poznańskiego oraz związani z École de Paris.¹ Sytuacja ta powodowała, że grupa pod względem formalnym charakteryzowała się dużą rozbieżnością postaw artystycznych, w których można odnaleźć wpływ zarówno nurtów awangardowych, jak i nowego klasycyzmu, a także sztuki dawnej i ludowej.

¹ Grupa Formiści, początkowo występująca pod nazwą Ekspresjoniści Polscy powstała w Krakowie w 1917 roku. Do grupy należeli między innymi następujący artyści: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Leon Dołżycki Leopold Gottlieb, Gustaw Gwozdecki, Jan Hrynkowski, Mojżesz Kisling, Roman Kramsztyk, Ludwik Lille, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Husarski, Romuald Kamil Witkowski, Konrad Winkler, Wacław Wąsowicz, Władysław Roguski, Zofia Vorzimmerówna, Eugeniusz Zak, August Zamoyski.

Z całej grupy najdalej w swoich poszukiwaniach artystycznych doszedł Tytus Czyżewski, tworząc obrazy wielopłaszczyznowe, z których żaden nie zachował się do naszych czasów.² Informacje na ich temat przynoszą jedynie spisy katalogowe, słabej jakości zdjęcia zwykle ilustrujące recenzje wystaw. Na ich podstawie wiadomo, że artysta już na pierwszej wystawie Formistów (wówczas występujących pod nazwą Ekspresjoniści Polscy), mającej miejsce w listopadzie 1917 roku w krakowskim TPSP, przedstawił cztery obrazy wielopłaszczyznowe: *Salome*, *Pejzaż z aeroplanem*, *Portret* i *Wnętrze*.³ Kolejny

² Problematyka obrazów wielopłaszczyznowych wcześniej była głównie podejmowana przez następujących autorów: Pollakówna (1963: 241–308); Pollakówna (1971a); Pollakówna (1972); Geron (2011: 547–564). Patrz też: Jakimowicz (1989: 44–45). Z twórczością plastyczną Czyżewskiego nierozzerwalnie łączy się jego dorobek literacki, omawiany przez: Śniecikowska (2005); Soczyńska (2006). Wcześniejsi badacze jak Alicja Baluch zaproponowali koncepcję bezpośredniego zestawienia obrazów wielopłaszczyznowych z wierszem *Lalka (telefon)* dedykowanym Andrzejowi Pronaszce pochodzącym z tomu wierszy Czyżewskiego *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922: „zbijam wnętrze z desek/ za pomocą śrub i gwoździ/ maluję na szkarlatno i srebrno/ umieszczam w środku/ dwa przewody telefonu/ aparaty/ na wierzch budowy/ umieszczam głowę lalki/ z ruchomymi oczami [...]”, patrz: Czyżewski (1992). Obecnie jednak odchodzi się od tego pomysłu: Śniecikowska (2005: 37–40).

³ Katalog (1917: poz. 62–65).

raz w 1919 i 1921 roku obrazy wielopłaszczyznowe były eksponowane na wystawach grupy w Krakowie i Warszawie.⁴

Czyżewski nad koncepcją obrazów wielopłaszczyznowych pracował co najmniej od 1915 roku, czyli już po swoim przyjeździe z Paryża, do którego najpierw wyjechał w 1907 roku na dwa lata oraz powtórnie w 1910 roku. Po powrocie w 1912 roku artysta przedstawił swoje prace na wystawie w Kra-

⁴ Na pierwszej wystawie formistów w Krakowie w 1917 roku Czyżewski obok siedemnastu olei, akwarel i pastelii zaprezentował cztery obrazy wielopłaszczyznowe: *Salome*, *Pejzaż z aeroplanem*, *Portret i Wnętrze*, Katalog (1917: poz. 62–65). Pierwszy z wymienionych *Salome* znany jest z fotografii oraz komentarza autorskiego zamieszczonego w czasopiśmie „Wiąki”, Czyżewski (1919: 17, 19). Natomiast *Portret (Głowa)* ilustruje recenzję wystawy, która ukazała się na łamach „Nowości Ilustrowanych”; Wystawa ekspresjonistów (1917: 7–8). W 1919 roku obrazy wielopłaszczyznowe były pokazane dwukrotnie na wystawach grupy w Warszawie i Krakowie. Opierając się na spisie zawartym w katalogu pierwszej prezentacji formistów w stolicy, wiadomo iż zostały przedstawione na niej trzy obrazy wielopłaszczyznowe znane jedynie z tytułów: *Dom*, *Aeroplan* i *Krajobraz*; Katalog (1919: poz. 9–11). Z kolei na drugiej z wystaw mających miejsce w 1919 roku artysta pokazał *Głowę* i *Kompozycję*; Formiści (1919: poz. 25–26). Można je zobaczyć na niewielkiego formatu fotografii w „Nowościach Ilustrowanych”, ukazującej fragment ekspozycji dzieł Czyżewskiego, określanego jako „indywidualność szukająca formy nowej”; Wystawa Formistów (1919: 7). W 1921 roku na IV wystawie formistów w Krakowie artysta zaprezentował kolejne cztery obrazy wielopłaszczyznowe: *Kompozycja form I*, *Kompozycja form II*, *Krajobraz ze słońcem* i *Głowa*, które kilka miesięcy później zostały przedstawione na następnej wystawie grupy w Warszawie, Formiści (1921a: poz. 41–44); Formiści (1921b: poz. 33–36). Fotografiją jednej z *Kompozycji form* określonej także mianem *Kompozycji wielopłaszczyznowej* dołączono do materiału ilustracyjnego zawartego w publikacji *Formiści polscy* Konrada Winklera, Winkler (1927). Kilka lat wcześniej reprodukowana jako *Kompozycja form. Obraz wielopłaszczyznowy*, datowana na 1918 rok, pojawiła się w książce Leona Chwistka *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu* wśród trzynastu reprodukcji prac Czyżewskiego obok wymienianych wyżej: *Salome. Obraz wielopłaszczyznowy* (1915), *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy* (1916), *Krajobraz. Obraz wielopłaszczyznowy* (1916), Patrz: Chwistek (1922). Drugą z nich podpisaną jedynie jako *Obraz wielopłaszczyznowy* włączono do recenzji wystawy krakowskiej opublikowanej przez „Nowości Ilustrowane”, IV Wystawa formistów (1921: 10–11), a także pokazano jej reprodukcję opatrzoną podpisem i datą *Obraz wielopłaszczyznowy* (1920) w czasopiśmie „Formiści” z maja 1921 roku, Formiści (1921, nr 5: 5). Ponadto jako *Kompozycja I* została włączona do artykułu Rottersmanna (1921: 285) oraz monografii Aronsona (1929). Praca ta w 1933 roku została przekazana jako dar grupy a.r. do zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi, niestety zaginęła w czasie II wojny światowej. W zachowanej dokumentacji określono ją jako „*Kompozycja wielopłaszczyznowa*, malowidło olejne, drzewo” o wymiarach 75 x 55 cm. Praca była eksponowana w Sali formizmu, o czym świadczy zachowane zdjęcie z 1938 roku, na którym widnieje obok innych prac Czyżewskiego (*Klucz wiolinowy*, *Hiszpania*, *Kompozycja form*, *Obłoki*, *Ptaszek*) i Piety Zbigniewa Pronaszki, Minich (1965: 13–20).

krakowie, którą po tygodniu zamknięto z powodu dużej kontrowersyjności.⁵ Niestety poza tą informacją o samych pracach nic więcej nie wiadomo. Można jedynie przypuszczać, że stanowiły one wyraz fascynacji nowymi nurtami w sztuce, z którymi artysta miał bezpośredni kontakt w stolicy Francji, a także wyznaczały kierunek poszukiwań prowadzący do powstania obrazów wielopłaszczyznowych.

Przykładem tych poszukiwań mogą być rysunki *Madonna* (1911) i *Głowa* (1915), w których artysta rozpoczął pracę nad nową koncepcją ujęcia bryły na płaszczyźnie. Najbardziej rzucającym się w oczy zabiegiem było rozbicie rzeczywistych przedstawień i ponowne ich połączenie. W efekcie czego zostały one zbudowane z jakby połamanych elementów o wyraźnie zaznaczonych krawędziach, dodatkowo podkreślonych gęstym układem kresek przypominających szrafowanie, sugerujących fragmenty zacienione. Jednak pomimo tego rozczłonkowania i przesunięcia poszczególnych elementów, czytelność układu pozostała zachowana. Zapropozowana koncepcja zbliżała rysunki do prac reprezentujących kubizm analityczny, choć trudno je porównywać z czołowymi pracami Picassa i Braque’a z tego okresu. W przypadku Czyżewskiego można raczej mówić o pewnej stylizacji na kubizm analityczny, próbie rozbicia formy i jednoczesnym ukazaniu jej kilku widoków, ale bez przekroczenia granicy czytelności. W podobnym duchu utrzymany jest *Autoportret formistyczny* z 1916 roku, umieszczony na okładce tomiku wierszy Czyżewskiego *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (Kraków 1920) oraz na okładce czasopisma „Formiści” z 1921 roku (il. 1). Z typowym wizerunkiem rysunek ma niewiele wspólnego, gdyż trudno w nim odnaleźć jakiegokolwiek podobieństwo. Jest raczej wariacją na temat samego autora. Jego twarz została poddana uproszczeniu i deformacji. Podobnie jak w rysunku *Głowa*, jednocześnie możemy odczytać ją *en face* i z profilu. Jednak nad pierwiastkiem kubizującym przeważa ekspresjonistyczny, ujawniający się w ostrej, chwilami zygzakowatej linii konturu, określającej kształt głowy i rysy twarzy. *Kompozycja* ma kształt sześcioboczny, który został też wykorzystany w obrazie wielopłaszczyznowym *Głowa* [ok. 1916–1919?, il. 2]. Ekspresyjna forma tytułowego motywu powtarza schemat znany z rysunku, z tą różnicą, że miejsce ostrych linii zastąpiły

⁵ Czyżewski (1938: 12); Pollakówna (1963: 252); Pollakówna (1971: 414).

krawędzie tworzące całą siatkę „zgięć” pokrywających płaszczyznę obrazu, które dają optyczne złudzenie wielowymiarowości. Deformacji nie podlegają jedynie oczy, usta, prawe ucho i fragment okalających je włosów, które zarazem porządkują cały układ, jednocześnie decydując o jego czytelności. Ważną rolę spełnia również głęboka rama, dodatkowo stwarzająca iluzję strukturalności obrazu złożonego z przenikających się brył, z których jedne zapadają się, a inne ulegają wypiętrzeniu, tworząc w oku widza trójwymiarową mozaikę, w rzeczywistości namalowaną na kawałku kartonu lub płótna. Nietypowa rama zamyka kolejny z obrazów wielopłaszczyznowych *Krajobraz ze słońcem*, którego kształt przypomina trapez, rozszerzający się ku lewej stronie, stąd jego boki mają układ równoległy. Poza oryginalnym kształtem praca ta odznacza się dynamiczną kompozycją pejzażu zbudowanego z nachodzących na siebie schematycznie potraktowanych szczytów górskich dominujących nad niewielkim domkiem i przewyższającym go drzewem. Z ostrymi formami kontrastują półkoliste pagórki oraz ogromna tarcza słoneczna, wypełniająca prawy górny narożnik. Decydując się na taki zabieg artysta wprowadził swoistą grę z odbiorcą łącząc perspektywę zbieżną z kulisową, łamiąc po raz kolejny tradycyjne zasady, dążąc zdaniem Joanny Pollakówny do „udostownienia» perspektywy w obrazie”.⁶

Do grupy obrazów wielopłaszczyznowych należy także *Portret (Głowa)*, jednak w porównaniu z opisywaną wcześniej pracą o analogicznym tytule jej koncepcja jest nieco inna. Przedstawiony przez artystę wizerunek zamknięty jest w wielobocznej nieregularnej bryle, wykreowanej na płaszczyźnie. Poszczególne płaszczyzny – niby ściany tej skomplikowanej struktury przedstawiają wycinki tytułowego motywu. Na trzech bokach dolnej strefy zostały namalowane dwa fragmenty twarzy ukazanej *en face* oraz jej profil. Natomiast w górnej części widoczne są kawałki czoła i włosów. Wszystkie te elementy tworzą iluzję wielopłaszczyznowej struktury, zastosowanej również w kolejnej pracy *Salome. Obraz wielopłaszczyznowy*. Na największej ścianie ukazana jest cała postać Salome w długiej sukni, z kolei na następnych można zobaczyć jej nagi tułów oraz zbliżenie twarzy, z którą skontrastowany jest drugi nieco zagadkowy wizerunek lub maska spinająca całość kompozycji. Poprzez ten swoisty symultanizm, jednak odbiegający od prac



Il. 1. Tytus Czyżewski, *Autoportret formistyczny*, ok. 1916, praca zaginiona, wg Formiści (1921, nr 4)

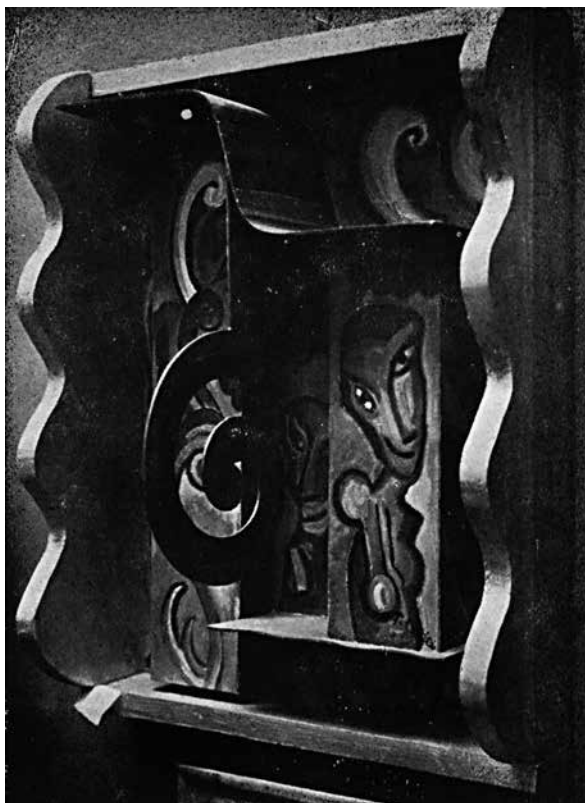


Il. 2. Tytus Czyżewski, *Głowa. Obraz wielopłaszczyznowy*, ok. 1916–1919, praca zaginiona, wg Chwistek (1922)

⁶ Pollakówna (1963: 261).

futurystów zwykle stosujących zasadę multiplikacji form w celu oddania faz ruchu, artysta rozbił główny motyw stosując oddalenia i przybliżenia wprowadzające dynamizm do przedstawienia. Możliwe, że podejmując ten temat Czyżewski w swojej pracy starał się nawiązać do jej zmysłowego tańca, który sugeruje dynamiczną strukturę pracy oraz różne ujęcia kobiecej sylwetki, mogące również łączyć się z koncepcją przemiany osobowości Salome, bądź też samego artysty. Jednak wydaje się, że zamiast warstwy treściowej ważniejsza była forma pracy, co potwierdza autokomentarz Czyżewskiego. Zgodnie z nim obrazy „umiarowe”, typowe kwadraty lub prostokąty malowane w sposób tradycyjny, oparte o zasady perspektywy, miały zostać zastąpione przez obrazy „nieumiarowe” zbudowane z kilku płaszczyzn. Miejsca ich połączeń podkreślały linie, tworzące rytm zastępujący monotonię dotychczasowych obrazów. Poza zasadami kompozycji oryginalnych obrazów Czyżewski zwrócił również uwagę na problematykę koloru, omawiając wielość kombinacji barwnych w relacjach pomiędzy liniami i płaszczyznami tworzącymi poszczególne części obrazów wielopłaszczyznowych, podporządkowanych kompozycji całej pracy.⁷

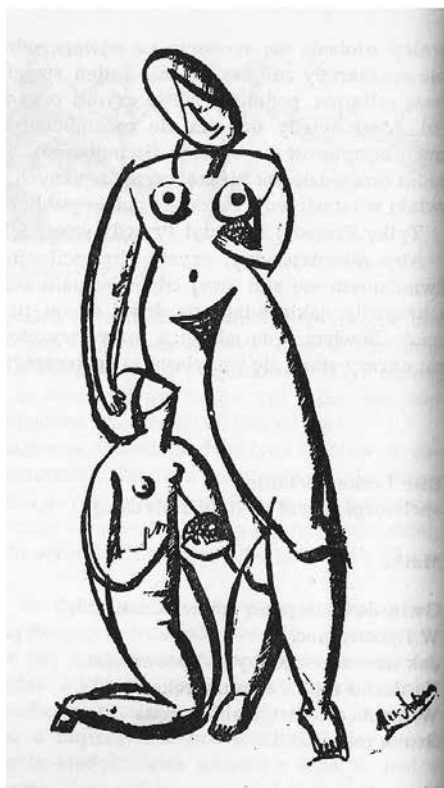
⁷ „Malarz skonstruował kilka płaszczyzn niemiarywych, złączonych ze sobą, dał kompozycyjny stosunek linii (rysunku) przecinających te płaszczyzny i zarazem stosunek płaszczyzn do siebie. Wrażenie to kompozycyjne powinno polegać również na architektonicznej budowie płaszczyzn, ich wiązaniu i wiązanych ze sobą linii. Jest to rozbieżność rytmu obrazów jednopłaszczyznowych i umiarywych (obrazy bywają zwykle kwadratami lub prostokątami, stąd brak silnego rytmu – i monotonia) a zastąpienie kompozycją i stosunkiem niemiarywych płaszczyzn, które są niejako «architektonicznym» rytmem dla wypełniających je linii (malowanych lub rysowanych). Malarz komponując ton obrazu – chciał również dowieść bogactwa i możliwości stosowania linii i płaszczyzn – których użycie i łączenie się może być najrozmaitsze i dającą najrozmaitsze rytmy kompozycji i najrozmaitsze budowy – połączone ściśle z malowanymi liniami i płaszczyznami – obrazami. Dowód, że krajanie (rysowanie, malowanie) jakiejś płaszczyzny (obrazu) musi być do całości tejże płaszczyzny i zamiaru kompozycyjnego ściśle dostosowane, gdyż linie, płaszczyzny i barwy mają swe ściśle teorie, jak tony muzyczne”, cyt: Czyżewski (1919: 14). Pogląd ten nawiązywał do teorii Wassily’a Kandinskiego definiującego zależność kompozycji czysto malarskiej w odniesieniu do formy jako: „1. Kompozycję obrazu jako całości. 2. Stworzenie pojedynczych elementów formalnych, które wchodzą we wzajemne rozliczne kombinacje składające się na kompozycję całości”, Kandyński (1996: 65). Także odniesienie plastyki do muzyki zastosowane przez Czyżewskiego, przypominało teorię Rosjanina, zwracającego uwagę na: „[...] głębokie powinowactwa łączące rozmaite sztuki, a muzykę i malarstwo w szczególności”, Gage (2008: 236–241).



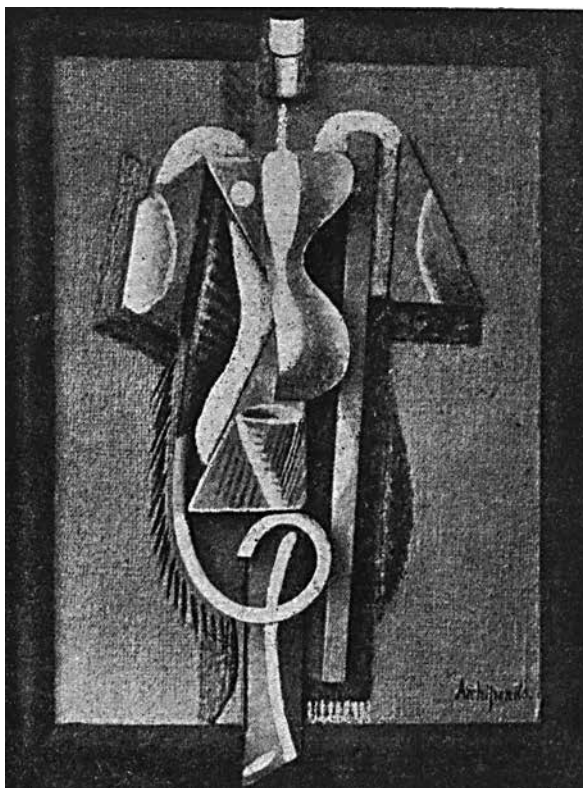
Il. 3. Tytus Czyżewski, *Kompozycja form II. Obraz wielopłaszczyznowy*, 1920, praca zaginiona, wg Aronson (1929)

Opracowana przez Czyżewskiego koncepcja wielopłaszczyznowości dotąd przedstawiana jedynie na płótnie lub papierze, została rozwinięta w kolejnych dwóch pracach, które dosłownie wyszły poza płaszczyznę obrazu.

Koncepcja *Kompozycji form (Obraz wielopłaszczyznowy)* [1918?] i *Kompozycji form II (Obraz wielopłaszczyznowy)* (ok. 1920, il. 3), oparta jest na połączeniu elementów trójwymiarowych z dwuwymiarowymi. Do tych ostatnich należą głównie przedstawienia postaci, oddane w sposób schematyczny na płaszczyźnie, tworząc przez to wrażenie obrazu w obrazie. Natomiast spójność układu podkreślają części oparte na linii falistej i skręconej spiralnie, dekorujące tło jak i dominujące w układzie przestrzennym. Wspomniane motywy charakterystycznie zwiniętych liści lub łodyg pojawiły się w tym samym czasie także w innych pracach Czyżewskiego, czego przykładem mogą być *Martwa natura z motylami (Kwiaty i motyle)*, ok. 1920) i *Kwiaty* (1920). Obie prace przedstawiają fantastyczną wizję ogrodu, otoczoną rodzajem rami lub zasłony, budującej dekoracyjną kulisę, za którą widoczne są motyle i stylizowane rośliny, ukazane w różnych ujęciach perspektywicznych.



Il. 4. Aleksander Archipenko, *Bez tytułu*, przed 1918, wg Zdrój (1918: 134); *Maski* (1918: 594)



Il. 5. Aleksander Archipenko, *Akt kobiety*, 1919, obecnie w zbiorach Tel Aviv Museum of Art, wg *Formiści* (1921, nr 6: 12)

Obrazy wielopłaszczyznowe Czyżewskiego malowane najpierw na płótnie lub tekturze, a później konstruowane z różnych elementów były najodważniejszym przykładem eksperymentu w sztuce polskiej lat 1915–1920. Stanowiły przykład przekraczania granic pomiędzy malarstwem a rzeźbą, na co zwrócił uwagę już Julius Rottersmann, publikując w 1921 roku artykuł poświęcony formistom na łamach monachijskiego czasopisma „Der Ararat”, wydawanego przez Hansa Goltza.⁸

Wpływ wypracowanej przez Czyżewskiego koncepcji można odnaleźć też w innych pracach powstałych w kręgu awangardy – *Mężczyźni z fajką* (*Portret Tytusa Czyżewskiego*, 1929) Konrada Winklera, *Autoportrecie* (1922) Henryka Berlewiego, czy też *Autoportrecie z paletą* (1920) Mieczysława Szczuki.

Ostatnio Elizabeth Clegg w swojej książce poświęconej sztuce ostatnich trzech dekad istnienia Cesarstwa Austro-Węgierskiego, porównuje obrazy wielopłaszczyznowe ze rzeźbiarstwem [*sculpto-peintures*] Aleksandra Archipenki, który zaczął

wprowadzać do swoich obrazów gotowe przedmioty lub ich fragmenty wykonane z różnych tworzyw.⁹

Twórczość tego artysty budziła zainteresowanie wśród polskiej awangardy. W 1918 roku za pośrednictwem „Die Aktion” reprodukowano rysunek Archipenki *Bez tytułu* (il. 4) w czasopiśmie „Zdrój”, przedstawiony też na łamach „Masek” (1918).¹⁰ Trzy lata później zdjęcie pracy Archipenki opatrzonej tytułem *Akt kobiety* i datą 1920, określonej jako „rzeźba obraz” zostało zamieszczone w czasopiśmie „Formiści” w 1921 roku (il. 5). Rok

⁹ Clegg (2006: 211).

¹⁰ Patrz też: Ratajczak (1987: 140); Malinowski (1991: 26). W 1913 roku miała miejsce wystawa Archipenki w berlińskiej Galerii Der Sturm, jego prace były też zaprezentowane na Pierwszym Niemieckim Salonie Jesiennym (Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin, wrzesień 1913). W 1917 roku w Berlinie opublikowano *Aleksander Archipenko – Sturm Bilderbuch II*. Natomiast w 1921 roku odbyło się kilka wystaw Archipenki na terenie Niemiec (m.in.: Berlin, Dreźnie, Wiesbaden, Hannover, Monachium), z czym wiązało się też wydanie monografii *Archipenko Album*, zawierającej teksty Theodora Däblera i Iwana Golla, patrz: Michaelsen, Guralnik (1987: 12–13). Od 1921 roku do jesieni 1923 roku Archipenko prowadził w Berlinie swoją szkołę, w której studiowali między innymi pochodzący z Polski: Joachim Weingart, Alfred Aberdam, Zygmunt Menkes patrz: Brus-Malinowska, Malinowski (2007: 131).

⁸ Rottersmann (1921: 286).

wcześniej praca była prezentowana w Pawilonie Rosyjskim na Biennale w Wenecji (1920), a obecnie datowana na 1919 rok, znana pod tytułem *Kobieta*, znajduje się w Tel Aviv Museum of Art w Kolekcji Ericha Goeritza.¹¹ Jej reprodukcja w czasopiśmie „Formiści”, którego współredaktorem był Czyżewski, była efektem kontaktów z Louistem Marcoussiem (Ludwikiem Markusem). Artysta ten w latach 1900–1902 studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, podobnie jak większość formistów. Następnie w 1903 roku wyjechał na studia do Paryża, gdzie już pozostał. Mieszkając w stolicy Francji wszedł w krąg tamtejszej awangardy artystycznej, przyjaźniąc się z Georges’em Braque’iem, Guillaume’em Apollinaire’em, Pablo Picasso i innymi.¹² Nie zrywając kontaktów z krajem, Marcoussis między innymi przysyłał korespondencje z Paryża drukowane w czasopiśmie „Formiści”, dotyczące najważniejszych wydarzeń artystycznych.

Pochodzący z Ukrainy Archipenko, po studiach artystycznych w Kijowie, przeniósł się do Moskwy. Tam prawdopodobnie po raz pierwszy mógł oglądać prace Cézanne’a, Gauguina, van Gogha, Matisse’a prezentowane na Salonie organizowanym przez czasopismo „Złote Runo”.¹³ W 1908 roku wyjechał do Paryża. Tam zaprzyjaźnił się z Légerem, miał kontakt z Delaunay’em, Le Fauconnierem, Gleizesem, Metzingerem i Apollinaire’em.¹⁴ Od 1910 roku brał udział między innymi w Salonie Jesiennym (Salon d’Automne 1911, 1912, 1913, 1919) i Salonie Niezależnych (Salon des Indépendants 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1920).¹⁵ W tych prezentacjach uczestniczył również wspomniany Marcoussis (Salon d’Automne 1905, 1907, 1912 i Salon des Indépendants 1906, 1907, 1913, 1914, 1920, 1921, 1923, 1925),¹⁶ a także inni artyści pochodzący z Polski: Eugeniusz Zak, Gustaw Gwozdecki, Eli Nadelmann, Leopold Gottlieb.¹⁷ Prawdopodobnie prace prezentowane na tych wystawach mógł oglądać Czyżewski przebywając w Paryżu w latach 1910–1912, co wspominał po latach: „Przebywałem wówczas w towarzystwie Zaka, Baslera i [Edwarda] Ligockiego”.¹⁸ Wrażenia

z tego salonu powróciły po latach we wspomnieniach innego formisty Leona Chwistka „Jesienny salon francuski z r. 1912 był kolosalnym wybuchem kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu. Od rzeźb Archipenki i olbrzymiej „tańczącej Amerykanki” Picabii, której żadną miarą nie można było doszukać się w chaosie powykręcanych powierzchni, przypominających kupę wiórów grubo struganych, do ekspresjonistycznego *Zestania Ducha Świętego* Gwozdeckiego [...]”.¹⁹

Pod koniec 1911 roku Guillaume Apollinaire charakteryzował kubistów jako: „nowych mistrzów, których język artystyczny wyznacza czwarty wymiar”.²⁰ Wyjście poza tradycyjne schematy zostało wyraźnie podkreślone też w pracy *O kubizmie (Du Cubisme)* Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera, wskazujących na zerwanie z geometrią euklidesową.²¹ W 1910 roku powstał *Portret Ambroise’a Vollarda* (Muzeum Puszkina, Moskwa), na który zdaniem historyków sztuki Lindy Dalryple Henderson oraz Tony Robbina wpłynęła teoria czwartego wymiaru zawarta w *Traktacie o podstawach geometrii czterowymiarowej (Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions, 1903)* Esprit Jouffreta.²² Z opisanymi w pracy tzw. hypercubami, a także innymi pracami matematycznymi (Henri Poincare, Bernhard Riemann) miał zapoznać Picassa matematyk Maurice Princet, obracający się w środowisku skupionym wokół Leo i Gertrudy Steinów, przyjaźniący się z Gleizesem, Metzingerem, Francisem Picabia, Marcelem Duchampem i innymi.²³ „Pojęcie czwartego wymiaru weszło do języka nowoczesnych pracowni”, o czym pisał cytowany już wcześniej Apollinaire, wprowadzając jednocześnie ten termin, wywodzący się z nowoczesnej matematyki, do pojęć estetyki i krytyki początku XX wieku.²⁴

¹⁹ Chwistek (2004: 239).

²⁰ Dalrymple Henderson (1983: 44).

²¹ „Gdybyśmy chcieli przestrzeń malarską powiązać z jakimś prawem geometrii, należałoby się odnieść do uczonych nie-euklideskich, zastanowić się dłużej nad pewnymi teoriami Riemanna. [...] Zbieżność, którą nauczyła nas udawać perspektywa, nie może wzbudzać w nas poczucia głębi. [...] Aby zbudować przestrzeń malarską, trzeba się odwołać do wrażeń ruchowych, dotykowych i do wszystkich naszych umiejętności”; cyt.: Gleizes, Metzinger (1969: 102–108).

²² Dalrymple Henderson (1983: 44); Robbin (2006: 28–40).

²³ Robbin (2006: 34).

²⁴ Cytat został zaczerpnięty z książki Guillaume’a Apollinaire’a, *Les Peintres Cubistes*, Paris (1913), cyt za: Grabska (2003: 101). Podejmując zagadnienie czwartego wymiaru Apollinaire pisał: „Tajemnym celem młodych artystów malarzy ze skrajnych szkół jest tworzenie czystego malarstwa

¹¹ Michaelsen, Guralnik (1987: 134–135).

¹² Kubaszewska (1993: 361–363).

¹³ Cysak (2010).

¹⁴ Michaelsen, Guralnik (1987: 19).

¹⁵ Michaelsen, Guralnik (1987: 12); Luba (2005: 281–284).

¹⁶ Kubaszewska (1993: 362).

¹⁷ Wierzbicka (2004).

¹⁸ Brus-Malinowska (2004: 32).

Z doświadczeń kubistów wszechstronnie wniósł starą się wyciągnąć Archipenko. Początkowo rzeźbił postaci o zwartych, uproszczonych formach, często przesadnie akcentując wybrane partie ciała (*Matka i dziecko*, 1910–1911, kolekcja prywatna; *Kąpiąca się*, Tel Aviv Museum of Art). Jednocześnie artysta zaczął kontrastować partie krągłe i cylindryczne z ostro załamującymi się płaszczyznami, stopniowo dochodząc do zestawiania form pozytywnych z negatywnymi. Jako pierwszy Archipenko wprowadził do rzeźby nową koncepcję przestrzeni i sposobu ukazania w niej przedmiotu, stosując formy ażurowe – silnie działające „plamy” otworów. W *Kobiecie idącej* z 1912 roku (kolekcja prywatna) artysta podobnie jak malarze kubiści nałożył na siebie szereg planów, stosując linie krzywe i faliste, połączone z formami odwróconymi i powietrznymi. Formę powietrzną obecną jedynie w partii głowy, stanowiącą jej negatyw, połączoną z uproszczoną bryłą reszty ciała Archipenko zastosował w *Kobiecie rozczesującej włosy* (1915, Państwowa Galeria Trietkowska, Moskwa) oraz *Wazach* [*Kobieta waza I i II* z 1919 roku].²⁵ Pomiędzy 1912 a 1915 rokiem Archipenko podobnie jak Umberto Boccioni, Władimir Tatlin, Iwan Puni, Władimir Baranoff-Rosin, Jacques Lipchitz zaczął konstruować rzeźby z różnych materiałów.²⁶ Powstały wówczas *Médrano I* (1912–1914) i *Kobieta przed lustrem* (1914). Na 1913 rok datowany jest *Médrano II* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York), rodzaj polichromowanego reliefu skonstruowanego z drewna, drutu, szkła, ukazującego zonglującego piłeczkami cyrkowca, co dodatkowo podkreślało wprowadzenie elementu kinetycznego – ruchomego ramienia. Praca ta została między innymi wystawiona na Salonie Niezależnych (Salon des Indépendants) w 1914

obok obrazu Malewicza *Portret Iwana Kluna*.²⁷ W tym samym czasie Archipenko rozpoczął prace nad koncepcją rzeźbiarstwa. Uważa się, że pomiędzy 1914 a 1920 rokiem wykonał około 40 prac, z których jedynie niecała połowa ocalała.²⁸ Do tej kategorii zalicza się prace stanowiące połączenie malarstwa z reliefem, w których pewne partie były malowane na płaszczyźnie, a inne wykonane z różnych materiałów (drewno, blacha, szkło, karton), wychodziły poza obraz, często zacierając granicę pomiędzy malarstwem a rzeźbą. Jednym z pierwszych zachowanych przykładów rzeźbiarstwa jest *Kobieta z wachlarzem* (1914, Tel Aviv Museum of Art), ograniczona klasyczną ramą, zamykającą prostokątną płaszczyznę, wypełnioną zgeometryzowanym tłem i fragmentami postaci, której uproszczone i ostre kształty o przewadze form trójkątnych, częściowo namalowane, dodatkowo zostały podkreślone poprzez wprowadzenie innych materiałów, decydujących o rzeczywistej trójwymiarowości przedstawienia. Wrażenie głębi potęguje tło z wyraźnie zaznaczonymi liniami ukośnymi, wśród których widoczna jest półkolista „przezroczysta” forma sugerująca rzucany przez głowę cień. W przeciwieństwie do *Kobiet z wachlarzem*, powstała w tym samym roku praca *Przed lustrem* (1915, Philadelphia Museum of Art) zwraca uwagę mniejszym zgeometryzowaniem postaci, opartej na liniach falistych. Ciało utrzymane w odcieniach ugru zostało namalowane, natomiast owalna głowa jest wykonana z pomalowanego kawałka drewna. Wprowadzenie tego elementu, wychodzącego poza płaszczyznę, zaakcentowało „materialność” postaci w stosunku do jej zielonkawego odbicia, widocznego w drugiej części kompozycji.²⁹ O jej przestrzenności decyduje też dolna część, odcięta od reszty linią ukośną, sugerującą fragment stolika, na którym stoją różne przedmioty, ukazane wraz z ich odbiciami i cieniami. Odniesienie do tytułowego lustra akcentuje podwójna rama (namalowana i dodatkowo wykonana z drewnianej listwy). Natomiast w drugiej wersji *Kobiet z wachlarzem* (1915 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Washington) elementy drewniane zostały zminimalizowane tylko do kilku fragmentów (głowa, pierś, ramię). Pozostała część

[...]. Nowoczesnym malarzom zarzucano nieraz gwałtowne ich skłonności do geometrii. A przecież figury geometryczne stanowią istotę rysunku. Geometria, nauka zajmująca się przestrzenią, jej pomiarem i jej podziałami, zawsze była zasadniczą regułą malarstwa. Trzy wymiary geometrii euklidesowej zaspokajały do tej pory niepokoje, jakie uczucie nieskończoności wzniewa w duszach wielkich artystów. Malarze nowocześni, tak samo jak ich poprzednicy, nie mieli zamiaru być geometrami. Można jednak powiedzieć, że dla sztuk plastycznych geometria jest tym, czym gramatyka dla literatury. Otóż dzisiaj uczeni nie poprzestają już na trzech wymiarach geometrii euklidesowej. W sposób zupełnie naturalny i niejako intuicyjny malarze musieli zacząć się zajmować innymi możliwymi miarami przestrzeni, które w języku nowoczesnych pracowni określa się ogólnie i pokrótce mianem czwartego wymiaru”, patrz: Apollinaire (1959: 18–21).

²⁵ Kotula, Krakowski (1980: 94–96).

²⁶ Michaelsen, Guralnik (1987: 33).

²⁷ Karshan (1974: 15).

²⁸ Michaelsen, Guralnik (1987: 39).

²⁹ Praca Archipenki *Przed lustrem* po latach miała zainspirować Picassa do namalowania obrazu o tym samym tytule, patrz: Michaelsen, Guralnik (1987: 41).

pracy namalowana jest na płaszczyźnie. Jej główny motyw stanowi tytułowa postać, zbudowana z elementów geometrycznych, jednak bez utraty czytelności przedstawienia, umieszczona wśród kolumn, schodów itp. W podobnej konwencji utrzymana jest *Toaleta (Kobieta przed lustrem, 1916, Tel Aviv Museum of Art)*, nawiązująca do prac kubistów. Z kolei *W kawiarni (Kobieta z filiżanką, 1915, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Washington)* to praca składająca się z kilku płaskich elementów, nałożonych na płótno. Tytułowa postać została rozbita na kilka form geometrycznych, wpisujących się w tło stosunkowo płasko potraktowanego układu, z którego wyłamuje się fragment stolika ze stojącą na nim filiżanką, rzucającą cień. Przykładem połączenia skulptomalstwa z kolażem jest *Kobieta w pokoju (1917, Londyn, kolekcja prywatna)*. Sposób budowy tytułowej postaci łączy falistą organiczną formę znaną z pracy *Przed lustrem* z silnie zgeometryzowaną, zastosowaną w wyżej omawianej pracy *W kawiarni (Kobieta z filiżanką)*, które dodatkowo zostały wzbogacone elementem kolażu (rysunek tuszem na papierze), ukazującym między innymi fragment stołu i posadzki. Wypowiadając się na temat swojej pracy *Kąpiąca się (1915, Philadelphia Museum of Art)*, ukazującej wychodzącą z wody kobietę, artysta stawiał pytanie, czy istnieje forma posiadająca jednocześnie kształt i kolor? Odpowiedzią na nie miało być skulptomalstwo, charakteryzujące się zdaniem Archipenki jednością formy i koloru, przy jednoczesnym wprowadzeniu efektów światłocieniowych.³⁰

Za szczytowy moment w rozwoju skulptomalstwa uważa się prace z 1920 roku *Kobieta (Tel Aviv Museum)* i *Dwie kobiety (Musée National d'Art Moderne, Paryż)*, sporo od siebie się różniące. Pierwsza z nich odznacza się zwartą formą. Tytułowa postać została sprowadzona do syntetycznego układu o przewadze miękkich „żeńskich” form, wykonanych z kilku zagiętych i zakrzywionych arkuszy metalu, które dodatkowo podkreśla i uzupełnia szara część, namalowana na neutralnym brązowym tle. Natomiast *Dwie kobiety* zwracają uwagę, poza bogatą kolorystyką i skomplikowaniem przenikających się form, przemieszczeniem fragmentów kompozycji, oddających kształty pary postaci, obserwowanych jakby z kilku stron, lub też przemieszczających się.

Skulptomalstwo Archipenki było inspirowane poszukiwaniami kubistów, których efektem było wprowadzenie w 1912 roku kolażu. Dalszym krokiem stało się przeniesienie techniki kolażu w trzeci wymiar, powodujące konstruowanie trójwymiarowych kompozycji, wykonanych z różnych materiałów, często odpadków, które poprzez odpowiednie zestawienie i opracowanie zyskiwały nowy sens. Interesującymi przykładami tych działań były prace Picassa: *Gitara (1912)*, zaginiona *Martwa natura z gitarą i butelką (1912)*, w której przedmioty wykonane z papieru zostały sprowadzone do syntetycznych znaków. Do ich konstrukcji artysta wprowadził formy negatywowe, dodatkowo wzmocnione poprzez „odwrócenie narożnika pokoju”.³¹ Te trójwymiarowe konstrukcje na czele z *Martwą naturą (1914)* oddziaływały między innymi na Władimira Tatlina, który w 1913 roku przyjechał do Paryża. Wówczas zapoznał się z pracami Picassa i przebywał w pracowni Archipenki, która stała się ośrodkiem nowej rzeźby, przyciągającym wielu artystów między innymi z Włoch i Rosji.³² Pod wpływem tych doświadczeń zaczął tworzyć przestrzenne „reliefy” i „kontrreliefy”, zrywające wszelkie związki z malarstwem. Także w środowisku dadaistów połączenie rzeźby i malarstwa stało się istotnym problemem. Zagadnienie to dobrze ilustruje *Owoc długich doświadczeń (1919, wł. prywatna)* Maxa Ernsta, stanowiący rodzaj asamblażu. Do jego wykonania artysta użył drewnianych elementów, pełniących wcześniej inne funkcje, które pomalował i przyczepił do podłoża. Kompozycja została zamknięta typową ramą, decydującą o spójności układu, dodatkowo wzmocnionej brązowo-zieloną kolorystyką dominującą w pozostałej części pracy.³³

W tym samym okresie przedmioty trójwymiarowe nazywane często *objets trouvés* do swoich asamblaży określanych mianem obrazów merz wprowadzał też Kurt Schwitters. W pracach powstałych pomiędzy 1919 a 1921 rokiem widoczna jest droga stopniowego uwalniania się od malarstwa, prowadząca choćby od *Konstrukcji dla arystokratki (1919)* i *Obrazu merz 29A. Obraz z kołem (1920)*, akceptujących tradycyjną ramę, ku pracom przypominającym reliefy *Bez tytułu (1921)* wychodzącym poza nią.³⁴ Swoją koncepcję tworzenia ar-

³⁰ Michaelsen, Guralnik (1987: 39–40).

³¹ Kotula, Krakowski (1980: 86).

³² Milner (1984).

³³ Elger (2005: 68–69).

³⁴ Elderfield (1985: 55, 69).

tysta w 1924 roku opisywał następująco: „[...] użyję jakiegokolwiek materiału, [...] jeśli obraz tego wymaga. Zestawiając różne materiały, mam przewagę nad tradycyjnym malarstwem olejnym o tyle, że nie tylko zestawiam kolor z kolorem, kształt z kształtem itd., ale również jeden materiał z innym, np. drewno z lnianym płótnem”.³⁵

Omawiając obrazy wielopłaszczyznowe w kontekście eksperymentów innych artystów, wyraźnie widać, iż Czyżewski, odchodząc od tradycyjnie pojętego malarstwa, nie wyzwolił się z niego całkowicie. W bezpośredni sposób wskazuje na to choćby użycie samej nazwy obraz, co prawda poszerzone o przymiotnik wielopłaszczyznowy, podkreślający jego wielowymiarowość, co sytuuje go na granicy malarstwa i rzeźby podobnie jak wspomniane wcześniej rzeźbiarstwo Archipenki. Uwaga ta odnosi się głównie do dwóch ostatnich prac *Kompozycja form (Obraz wielopłaszczyznowy)* i *Kompozycja form II (Obraz wielopłaszczyznowy)*. Forma tych układów została zamknięta głęboką ramą, której wprowadzenie odwoływało się do obrazu. Określona przez nią przestrzeń była wypełniona trójwymiarowymi elementami, wykonanymi od podstaw przez Czyżewskiego, lub też wykorzystującego fragmenty gotowych przedmiotów, które zostały przytwierdzone do podłoża, pokrytego dekoracją malarską. Jednak elementy te nie zostały podporządkowane jednemu motywowi, jak w wypadku prac Archipenki, dla którego zwykle punktem wyjścia była postać. Po latach sam Czyżewski następująco komentował opracowaną przez siebie koncepcję: „Wówczas na wystawie irytowały wszelkich kołtunów moje «obrazy wielopłaszczyznowe». Skonstruowane z drzewa i kartonów były polichromowane. Chciałem w nich wyrazić w kilku płaszczyznach i przestrzeniach, maximum plastyczności kolorowej formy”.³⁶ Wraz z rozpadem grupy Formiści w 1922/23 roku Czyżewski zakończył prace nad problemem wielopłaszczyznowości, przełamującej tradycyjną koncepcję obrazu jako dwuwymiarowego płótna. W 1923 roku wyjechał do Paryża, tam w kolejnych latach odszedł od założeń formistycznych na rzecz poszukiwań kolorystycznych. Również około 1920 roku doświadczenia ze rzeźbiarstwem zakończył Archipenko, przenosząc się w 1923 roku do Stanów Zjednoczonych.

Zestawiona ze sobą koncepcja obrazów wielopłaszczyznowych i rzeźbiarstwa pokazuje dążenie do przełamywania barier pomiędzy dyscyplinami sztuki, wywodzące się w obu przypadkach z twórczości kubistów. Połączenie malarstwa z rzeźbiarstwem, wykonaną z różnych materiałów, zaskakiwało śmiałością rozwiązań, charakterystyczną dla sztuki awangardowej XX wieku, pozostając nie bez wpływu na kolejnych twórców.

Bibliografia

- Apollinaire 1969 = Apollinaire, Guillaume: *Kubiści: Rozważania estetyczne*, J. J. Szczepański (tłum.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
- Aronson 1929 = Aronson, Chil: *Art Polonaise Moderne*, Éditions Bonaparte, Paris 1929.
- Brus-Malinowska 2004 = Brus-Malinowska, Barbara: *Eugeniusz Zak 1884–1926*, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004.
- Brus-Malinowska, Malinowski 2007 = Brus-Malinowska, Barbara, Malinowski, Jerzy: *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007.
- Chwistek 1922 = Chwistek, Leon: *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Kraków 1922.
- Chwistek 2004 = Chwistek, Leon: *Wybór pism estetycznych*, Teresa Kostyrko (wprowadzenie, wybór i opracowanie), Wydawnictwo Universitas Kraków 2004.
- Clegg 2006 = Clegg, Elizabeth: *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Haven – London 2006.
- Czyżewski 1919 = Czyżewski, Tytus: „Salome (Obraz wielopłaszczyznowy)”, *Wianki*, 1 (1919): 17, 19.
- Czyżewski 1938 = Czyżewski, Tytus: „Mój formizm”, *Głos Plastyków*, 8–12 (1938): 11–14.
- Czyżewski 1992 = Czyżewski, Tytus: *Poezje i próby dramatyczne*, Alicja Baluch (oprac. i wstęp), Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
- Dalrymple Henderson 1983 = Dalrymple Henderson, Linda: *The Fourth Dimension and Non – Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey 1983.
- Elderfield 1985 = Elderfield, John: *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson Ltd, London 1985.
- Elger 2005 = Elger, Dietmar: *Dadaizm*, Taschen Köln 2005: 68–69.
- Formiści 1921 = Formiści, 4 (1921); 5, maj (1921); 6 (1921).
- Formiści 1921a = *Formiści. Wystawa IV. Katalog*, Kraków 1921.

³⁵ Schwitters (1921: 3–9). Cyt. za: Saciuk-Gąsowska (2003: 22).

³⁶ Czyżewski (1938: 13).

- Formiści 1921b = *Formiści. Wystawa X. Katalog*, Warszawa 1921.
- Gage 2008 = Gage, John: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008.
- Geron 2011 = Geron, Małgorzata: „Obrazy wielopłaszczyznowe Tytusa Czyżewskiego”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, t. XLII (2011): 547–564.
- Gleizes, Metzinger 1969 = Gleizes, Albert, Metzinger, Jean: „O kubizmie” (1912, E. Grabska [tłum., komentarz]) [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (wybór i oprac.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969: 102–108.
- Grabska 2003 = Grabska, Elżbieta: „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Wydawnictwo Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2003.
- Jakimowicz 1989 = Jakimowicz, Irena (red.): *Formiści*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.
- Kandyński 1996 = Kandyński, Wasył: *O duchowości w sztuce*, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996.
- Karshan 1974 = Karshan, Donald: *Archipenko: the sculpture and graphic art: including a print catalogue raisonné*, Ernst Wasmuth Verl., Tübingen 1974.
- Katalog 1917 = *Katalog I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, [TPSP], Kraków 1917.
- Katalog 1919 = *Katalog I Wystawy Formistów Polskich poprzedzony wstępem objaśniającym*, Polski Klub Artystyczny Hotel Polonia, Warszawa 1919.
- Kotula, Krakowski 1980 = Kotula, Adam, Krakowski, Piotr: *Rzeźba współczesna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Kubaszewska 1993 = Kubaszewska, Hanna: „*Marco-ussis (Markus) Ludwik Kazimierz Władysław*” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, J. Derwojed (red.), t. 5, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993: 361–363.
- Luba 2005 = Luba, Iwona: „«Pierwsze akordy rzeźby»». Guillaume Apollinaire o paryskiej twórczości Aleksandra Archipenki” [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005: 281–284.
- Malinowski 1991 = Malinowski, Jerzy: *Sztuka i Nowa Wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Maski 1918 = *Maski*, 30 (1918).
- Michaelsen, Guralnik 1987 = Michaelsen, Katherine Jąnszky, Guralnik, Nehma: *Alexander Archipenko*, katalog wystawy, National Gallery of Art, The Tel Aviv Museum, Washington–Tel Aviv 1987.
- Milner 1984 = Milner, John: *Vladimir Tatlin and the Russian avant-garde*, Yale University Press, New Haven and London 1984.
- Minich 1965 = Minich, Marian: „Muzeum Sztuki w Łodzi”, *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, 1965: 13–20.
- Nowości Illustrowane 1917 = *Nowości Illustrowane*, 48 (1917).
- Nowości Illustrowane 1919 = *Nowości Illustrowane*, 39 (1919).
- Nowości Illustrowane 1921 = *Nowości Illustrowane*, 12 (1921).
- Pollakówna 1963 = Pollakówna, Joanna: „Tytus Czyżewski – Formista” [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, Ossolineum, Wrocław 1963: 241–308.
- Pollakówna 1971 = Pollakówna, Joanna: „Czyżewski Tytus” [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Jolanta Maurin-Białostocka (red.), Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Pollakówna 1971a = Pollakówna, Joanna: *Tytus Czyżewski*, Wydawnictwo Ruch, Warszawa 1971.
- Pollakówna 1972 = Pollakówna, Joanna: *Formiści*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Ratajczak 1987 = Ratajczak, Józef (wybór tekstów i wstęp): *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.
- Robbin 2006 = Robbin, Tony: *Shadows of reality. The fourth dimension in relativity, cubism and modern thought*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Rottersmann 1921 = Rottersmann, Julius: „Der polnische Formismus”, *Der Ararat*, vol. 2, 11, November (1921): 284–288.
- Saciuk-Gąsowska 2003 = Saciuk-Gąsowska, Anna (oprac.): *Kurt Schwitters*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003.
- Schwitters 1921 = Schwitters, Kurt: „Merz”, *Der Ararat*, 2 (1921): 3–9. [Cyt. za:] Saciuk-Gąsowska (2003: 22).
- Soczyńska 2006 = Soczyńska, Agata: *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2006.
- Śniecikowska 2005 = Śniecikowska, Beata: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2005.

- Wierzbicka 2004 = Wierzbicka, Anna: *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.
- Winkler 1927 = Winkler, Konrad: *Formiści polscy*, M. Treter (red.), Seria: *Monografie artystyczne*, t. XIV, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1927.
- Wystawa ekspresjonistów 1917 = [b.a.]: „Wystawa ekspresjonistów polskich”, *Nowości Illustrowane*, 48 (1917): 7–8.
- Wystawa Formistów 1919 = [b.a.]: „Wystawa Formistów”, *Nowości Illustrowane*, 39 (1919): 7.
- Zdrój 1918 = *Zdrój*, 5 (1918).
- IV Wystawa formistów 1921 = [b.a.]: „IV Wystawa formistów”, *Nowości Illustrowane*, 12 (1921): 10–11.
- Сусак 2010 = Сусак, Віта: *Українські мистці Парижа. 1900–1939*, Київ 2010.

Małgorzata Geron

Multi-plane paintings by Tytus Czyżewski and sculpto-painting of Alexander Archipenko

Taking advantage of the achievements of Cubism, between 1914/15 and 1920 Tytus Czyżewski and Alexander Archipenko, independently of each other, started experiments that overcame the borders between traditionally understood painting and sculpture. The outcome of these activities was the creation of Czyżewski's multi-plane paintings and Archipenko sculpto-paintings. The conception of multi-plane paintings was discussed by the artist himself in his theoretical text, “«Salome». Multi-plane painting” (“Wianki” 1919); Czyżewski stressed the need of replacing traditional paintings with the ones constructed out of several planes. The points of connection of particular planes were to be highlighted by lines that created the rhythm replacing the monotony of the previous works. Initially, the idea carried out only on canvas or cardboard was developed in the further works that literally went beyond one plane. In *The Composition of Forms (Multi-plane painting)* and *The Composition of Forms II (Multi-plane painting)* Czyżewski combined flat elements with the spatial ones he constructed himself, as well as the fragments of various objects. Archipenko's sculpto-paintings, in turn, were marked by the combination of painting and relief. Some fragments were painted on a surface and others were constructed from various materials (wood, metal sheets, glass, cardboard) and went beyond the surface of the painting. Typically, Archipenko's starting point was a simplified and geometrized human figure. Czyżewski was interested with the concept of sculpto-painting; the illustration of this interest was the reproduction Archipenko's *Female nude* (1920) in the “Formiści”, a magazine from 1921 which Czyżewski edited.