ROMANTYZM

Zasięg czasowy epoki .....

Romantyzm powstał jako reakcja na zmiany społeczne i polityczne wywołane rewolucją przemysłową i rewolucją francuską z 1789 roku. Był formą buntu przeciwko ustalonym regułom społecznym, które rządziły społeczeństwami epoki Oświecenia – przeciw sztywnym zasadom życia arystokracji i mieszczaństwa, ustalonym regułom życia politycznego oraz przeciw naukowemu podejściu do natury i człowieka. Naczelne hasło Rewolucji Francuskiej – „wolność, równość, braterstwo" stało się drogowskazem dla nowego kierunku myślenia, który zakwestionował podstawy oświeceniowego, racjonalistycznego pojmowania świata.

Według romantyków świat dzielił się na to, co widzialne (materialne) i poznawalne zmysłowo oraz na to, co niewidzialne (duchowe) – dające się poznać jedynie za pomocą środków pozarozumowych, takich jak wiara i intuicja.

Romantycy zwrócili uwagę na życie wewnętrzne człowieka – duchowość, uczucia, emocje, a również na odrębność jednostki ludzkiej, jej odmienność i indywidualność. Dominacja uczucia nad rozumem była także buntem przeciwko zastanej rzeczywistości i obowiązującym w niej normom społecznym. Metodą poznania świata stać się miał nie empiryzm, ale sztuka. Typowy romantyczny bohater literacki to buntownik motywowany wielkimi namiętnościami, takimi jak miłość lub nienawiść. Bohater ten charakteryzuje się nieprzeciętnością, konfliktowością; samotnie buntuje się przeciw normom społecznym lub walczy w obronie ojczyzny. Najważniejszym uczuciem dla romantyka jest miłość, przeważnie nieszczęśliwa i tragiczna, zawsze jednak wszechogarniająca i potężna.

Z romantyzmem związane było także przeświadczenie o konieczności walki z tyranią, ze zniewoleniem człowieka, z uprzedzeniami społecznymi i rasowymi. Przeświadczenie to zaowocowało wieloma zrywami o charakterze rewolucyjnym lub narodowym, jakie miały miejsce niemal w całej Europie. Zrywy te to m.in. powstanie Greków przeciwko Turkom (1821), powstanie dekabrystów (1825) w Rosji, rewolucja lipcowa (1830) we Francji, powstanie listopadowe (1830–1831) w Polsce, Wiosna Ludów (1848–1849), która ogarnęła szereg europejskich krajów, powstanie styczniowe (1863–1864) w Polsce.

Pojęcia do wyjaśnienia:

Panteizm .....

.....

Reifikacja tłumu .....

.....

Manière lisse .....

.....

Tyrteizm .....

.....

Frenezja .....

.....

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

Był filozofem i poetą jednocześnie, a filozofię uważał raczej za sprawę natchnienia i geniuszu, nie badań i metody. Zajął naczelne miejsce wśród XIX-wiecznych idealistów jako filozof przyrody. Schelling uważał, że:

- Sztuka jest najważniejszym dziełem człowieka, a filozof jest w pewnym sensie artystą.
- Przyroda nie jest jedynie narzędziem w rękach człowieka, jej osnowa jest duchowa. Jest żywą i twórczą siłą.
- Religia zajmuje się tym samym co filozofia, ponieważ dotyczy pierwszej przyczyny, natury i twórczych sił wszechświata.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Tylko on stworzył pełny system idealistyczny. Posłużył się metodą dialektyczną – każdemu prawdziwemu twierdzeniu odpowiada nie mniej prawdziwe przeczenie – każdej tezie odpowiada antyteza, z których potem wyłania się synteza. Myśl nie może unikać sprzeczności, bo to one prowadzą do prawdy. Sprzeczne siły działają nie tylko w ludzkiej duszy, ale w całej rzeczywistości. Z przeciwieństw wytwarza się synteza, która z kolei staje się tezą, a wtedy do niej przyłącza się antyteza i w ten sposób rozwija się świat. Istotą heglizmu było przekonanie, że:

- Każda postać bytu jest niezbędnym warunkiem rozwoju.
- Przyroda i duch to dwie postacie, w jakie przyobleka się byt.
- Pierwotną postacią bytu jest pojęcie, jego antytezą jest przyroda, syntezą idei i przyrody jest duch.
- Państwo jest istotniejsze od jednostki. To obywatele są dla państwa, a nie państwo dla obywateli.
- Historia to stopniowe kształtowanie ducha świata w losach narodów i państw.

Artur Schopenhauer

Ten pochodzący z Gdańska myśliciel głosił poglądy skrajnie pesymistyczne: nieodłączną cząstką ludzkiego życia jest według niego cierpienie, a źródłami tegoż cierpienia są niemożność zaspokojenia pragnień i świadomość śmierci.

Friedrich Schlegel

Autor ciekawej koncepcji jedności sztuki i nauki (dążenie do ukazania świata jako jedności). Przyczyną tworzenia jest natchnienie, pierwiastek boski – Bóg przemawia przez artystę. Sztuka jest wolna od wszelkich ograniczeń.
Kto ma zdolność poznania duchowej części świata?

- Dziecko – jako niewinna czysta istota prawdziwiej interpretuje świat, bez skazy nauki, dlatego widzi więcej.
- Artysta – poeta – posiada moc, talent – dzięki niemu może poznać prawdę. Tylko sztuka może zmienić świat.
- Prosty lud – interpretuje i rozumie świat sercem, uczuciem, bez racjonalizmu.
- Szaleniec. Obłęd dowodzi wielkości duszy.

Cechy malarstwa romantycznego:

- uwydatnienie poetyckiej indywidualności
- poszukiwaniu inspiracji w średniowieczu i Oriencie, w twórczości ludowej
- wątki z literatury (Szekspir, Dante, Wilton)
- przyroda jako na twór potężny i tajemniczy; panteizm
- ukazanie dramatycznych wydarzeń z historii, ukazanie tragizmu uwikłanego w nie człowieka
- postacie malowane są często osamotnione i niepowtarzalne
- bogata kolorystyka, kontrastowy światłocień i miękki modelunek
- podkreślenie wartości fakturalnych
- w tematyce dominowały przedstawienia batalistyczne, pejzaże, sceny wizyjne
- frenetyzm, tyrteizm
- fascynacja ideą korespondencji sztuk
- działalność Nazareńczyków i prerafaelitów

PREROMANTYZM

Johann Heinrich Füssli (1741-1825)

Wstąpił na uniwersytet w Zurychu, gdzie rozpoczął studia teologiczne. Jego nauczycielami byli Johann Jakob Bodmer i Johann Jakob Breitinger. Zainteresowanie jego wzbudziła również literatura angielska. W 1761 roku został ordynowany na księdza. Tęsknota za wolnym rozwojem rodzinnego państwa znalazła w nim swoje odzwierciedlenie i w śmiały sposób razem z przyjacielem Johannem Casparem Lavaterem wystąpili w 1762 roku z publicznym oskarżeniem wójta krajowego, Grebela von Grüningen. Jako autorzy pisma "Niesprawiedliwy wójt krajowy lub skargi patrioty" zostali wezwani przez radę miasta z powodu ich postępowania podlegającego karze, w efekcie czego Fussli musiał w 1763 roku razem z Felixem Hessem, Lavaterem opuścić na rok Szwajcarię, pomimo że wójt okazał się winny. Zamiast w 1764 roku wrócić do Zurychu udał się dzięki poleceniu brytyjskiego dyplomaty do Londynu. W 1765 roku przetłumaczył tam na język angielski dzieło Winckelmanna i tym samym wprowadził teorię sztuki klasycyzmu w Anglii. W 1767 roku poznał Joshuę Reynolds'a pod wpływem, którego postanowił poświęcić się malarstwu.
W latach 1770-78 mieszkał w Rzymie. Studiował tam oprócz antycznych malowideł (np. na wazach) również dzieła Michała Anioła. Nowo nabyte umiejętności wykorzystywał do ilustracji i scen z antycznej i nordyckiej mitologii, dzieł Plutarcha, Dantego i przede wszystkim Shakespeare'a.
W lutym 1778 roku opuścił Rzym już jako znany malarz. W 1788 roku poślubił Sophie Rawlins, która była jego modelką i upamiętniona jest w jego licznych dziełach. W 1790 roku został członkiem Royal Academy of Arts. W dowód uznania jego zasług został dwa razy powołany przez Royal Academy of Arts na profesora malarstwa (1799-1805 i od 1810 do końca życia).

artykuł ze strony: http://biografie-niemieckie.pl/osoba/JohannHeinrich/F%C3%BCssli/225 z dn. 17.08.2018

Nocna mara, 1781

Inkub to ……..

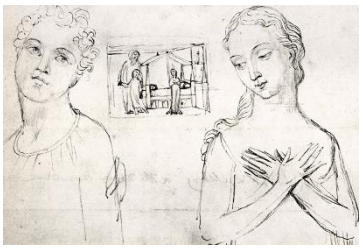
…….

Obraz klasycystyczny w kompozycji, ale romantyczny w wymowie. Auto wprzągł w swoją sztukę zjawiska irracjonalne, naładował ją skrajnymi uczuciami, zagadkowymi wizjami, silną metafizyką. Tej ostatniej nie szukał w kościele. Dla elit intelektualnych i artystycznych z ich czasów religia zamieniła się w nudną dewocję, w formalne praktyki, pozbawione głębszego ładunku emocjonalnego. Preromantycy i romantycy odnajdywali sacrum w naturze, w potędze żywiołów, w wymykających się rozumowi zjawiskach. Przenicowali świat i człowieka na drugą, ciemną stronę. Dla zwolenników romantyzmu ważna stała się kategoria wzniosłości. Jest ona obecna w tym obrazie, nacechowanym egzaltacją.

Według współczesnych krytyków obraz *Nocna mara* miał wpływ m.in. na Mary Shelley, autorkę gotyckiej noweli *Frankenstein*. Również Edgar Allan Poe w noweli *Zagłada domu Usherów* jednoznacznie nawiązywał do obrazu Füssliego.

William Blake (1757-1827)

Blake urodził się w rodzinie niezamożnego londyńskiego kupca tekstylnego. Od najmłodszych lat przejawiał talent rysowniczy, cechowała go także ogromna wrażliwość i wyobraźnia. Już jako dziecko szokował otoczenie, twierdząc, że widuje anioły i rozmawia z duchami. Racjonalizm i materializm epoki Oświecenia, nie sprzyjał uduchowionemu Blake'owi. Nikt nie wierzył w objawienia, mistyczne doznania i wizje, w których miały mu się ukazywać boskie, ale i demoniczne, piekielne istoty. Również zainteresowań Blake'a okultyzmem, alchemią i spirytualizmem nikt nie brał na poważnie. Tymczasem poeta poszukiwał w ten sposób dowodu na istnienie wieczności. Szukał pradawnej mądrości, do której ludzkość straciła dostęp. William Blake był zdania, że każdy człowiek ma zdolności wizyjne, w każdym tkwi ziarenko boskości, ale współczesny człowiek zatracił ten pierwotny instynkt, nie zależy mu na odkryciu w sobie i pielęgnowaniu tego daru.



Wizje Blake'a znalazły odzwierciedlenie w jego twórczości poetyckiej i artystycznej. Pod wpływem mistycznego natchnienia twierdził, że jest tylko narzędziem tworzącym pod boskie dyktando – napisał liryczne proroctwa dla Europy i świata, a także „spotkał się" z dawno nieżyjącymi osobistościami takimi jak: Milton, Voltaire, król Edward III, Święty Józef, Maria oraz Chrystus, co zaowocowało serią portretów pod nazwą ***Wizjonerskie głowy***.

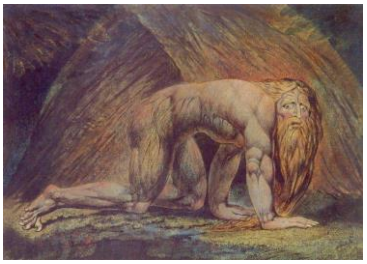
W 1779 roku Blake znalazł się w szacownym gronie studentów Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od początku nie czuł się tam dobrze. Z jednej strony chciał stworzyć własną, oryginalną koncepcję sztuki, z drugiej uważał, że system to więzienie i postulował odrzucenie wszelkich konwencji w sztuce. Mimo studiów dążył do zerwania ze sztywnymi normami akademickimi i atakował estetykę epoki. Nie chciał też podporządkować się oświeceniowym gustom. Wykonywał na zamówienie ilustracje do książek, które niestety nierzadko były przez zleceniodawców odrzucane. Według jednych styl Blake'a był zbyt ekstrawagancki i śmiały, a technika zbyt nowatorska, według innych tworzył dzieła prymitywne o przestarzałym charakterze. Blake uznawał sformalizowane wykształcenie za bezużyteczne, nie odrzucał jednak wartości nauki. Miał tylko odmienne zdanie na temat sposobu dążenia do wiedzy.

Był samoukiem. Studiował języki starożytne i podejmował próby tłumaczenia klasycznych dzieł z greki, łaciny i hebrajskiego. Tworzył natchnione poematy epickie, ale też ballady o regularnym metrum zgodne z wymogami formalnymi gatunku. Uprawiał lirykę, epikę oraz dramat wierszowany. Pisał też dialogi i pieśni. Blake to nie tylko zdolny rzemieślnik i śmiały artysta. Można go równie dobrze nazwać myślicielem, filozofem. Stworzył bowiem wielowymiarową, oryginalną mitologię. Czerpiąc z Biblii, mitologii greckiej, historii powszechnej, a nawet druidyzmu, opracował skomplikowany system mitologiczny oparty na czterech zasadach. Zgodnie z blake'owską mitologią na człowieka składają się cztery tak zwane Zoa: Urizen (mądrość, rozsądek i prawo), Luvah (miłość, namiętność oraz bunt), Tharmas (ciało, zmysły) i Urthona (inspiracja, kreatywność). Cztery Zoa współistniały w prastarym człowieku, Albionie. Kiedy jednak zostały oddzielone od swoich żeńskich odpowiedników – zwanych Emanacjami – doszło do upadku człowieka. Symbolizujące różne pierwiastki Zoa zaczęły toczyć walkę o dominację nad człowiekiem, siejąc chaos i zniszczenie. Mitologia Blake'a to dziesiątki niepowtarzalnych postaci i bóstw. Należy do najoryginalniejszych i najbardziej złożonych kosmogonii.

Monotypia to ……

……

……



Newton, akwarela, 1795

Wpływ fresków ……

Naga postać o nadmiernej muskulaturze ciała ukazana jest na dnie morza, w chwili gdy kreśli za pomocą cyrkla figury geometryczne. Jest to odniesienie do Urizena i ograniczonego tworzenia. Uosabia niszczącą siłę męskiego pierwiastka rozumu.

Urizen stwarzający świat, 1794

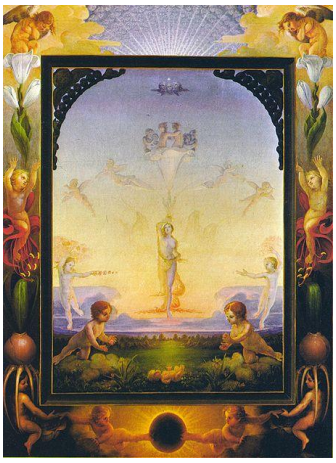
Praca wykonana metodą trawienia reliefowego, czyli poprzez stworzenie woskowego negatywu obrazu na miedzianej płytce i wytrawienie kwasem niezabezpieczonej miedzi. Wykonaną odbitkę taką wypełniał następnie artysta akwarelami. Urizien stwarzający świat budzi jednoznaczne skojarzenia z Jahwe. Urizen jest w „prywatnej mitologii" Blake'a symbolem i ucieleśnieniem rozumu, swoistym demiurgiem, ideą, która według wzorca idei nadaje kształt światu.
Skulony starzec, któremu wicher (od średniowiecza już tradycyjnie towarzyszący podniosłej chwili stworzenia) rozwiewa długie, siwe włosy kształtuje własnoręcznie świat przy pomocy swej boskiej mocy, okolony ognistą sferą, która rozjaśnia kłębiące się wokół mroki. Na obrazie znajdują się greckie znaki – alfa (α) – oznaczająca początek, ukryta w konturach cyrkla, oraz omega (Ω) – oznaczająca koniec, na wspomnianym już rozświetlonym okręgu.

W swej pracowni artystycznej eksperymentował z różnymi technikami. Wśród jego dzieł znajdziemy: akwarele, akwaforty, tempery, rysunki piórkiem, miedzioryty i barwne monotypie. Blake wynalazł także technikę wypukłej akwaforty. Liczył, że zrewolucjonizuje rynek drukarski i zarobi fortunę na swym odkryciu. Tak się nie stało, jednak metoda ta pozwoliła artyście stworzyć iluminowane poematy – dzieła, w których słowa i obrazy przenikają się oraz dopełniają i które stanowią syntezę trzech największych talentów Blake'a: poetyckiego, malarskiego i rytowniczego.

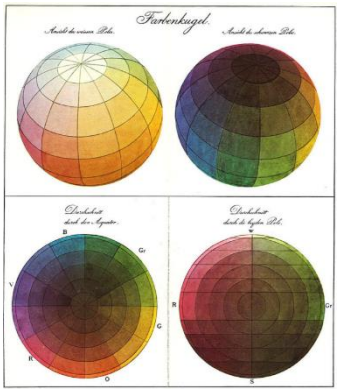
Romantyzm

Zapoznaj się z sylwetką artysty:

Philipp Otto Runge (1777-1810)



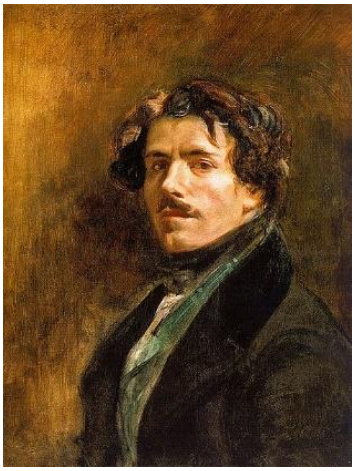
Dla autora *Poranka* sztuka była sposobem przeżywania wielkich lektur i odrzucania przypadkowych obrazów świata na rzecz jego wizji uogólnionej. Artysta, zafascynowany poglądami Blake'a i Carstensa, pojmuje naturę w kategoriach materialnego objawienia Boskiej nieskończoności i wieczności; zadaniem sztuki z kolei jest przełożenie tego objawienia na ludzką, czytelną miarę. Z takiego rozumowania wyrastają idee Erdlebenbild (obraz życia natury) oraz Erdlebenkunst (sztuka obrazująca życie natury), które głoszą, iż przedmiotem sztuki nie musi być wyłącznie motyw, uznany za wzniosły bądź malowniczy, lecz najskromniejszy fragment natury, gdyż nawet w nim, i szczególnie w nim, przejawia się boski duch i wyższa, kosmogoniczna rzeczywistość. Pogląd ten, zakorzeniony w estetycznie i religijnie zabarwionej filozofii Schellinga, w której odrębne zagadnienia wiedzy przyrodniczej i sztuki nie zostały ściśle rozgraniczone, lecz dopełniały się nawzajem, kontynuował i rozwijał po śmierci Rungego inny drezdeńczyk, Carl Gustav Carus (1789-1869).



W życiu wychowanego w protestanckiej tradycji artysty, wiara odgrywała rolę kluczową. Swemu stosunkowi do Boga i boskości dawał Runge wyraz w licznych pismach i rozprawach.
Nie przesiąknięta Boskim pierwiastkiem, sztuka, jest w przekonaniu artysty całkowicie pozbawiona znaczenia, jedynie odczucie Najwyższego i Jego nieograniczona miłość, dzięki której „dusza rozbrzmiewa radością i wzlatuje krążąc w niezmierzoną przestrzeń", stwarzają warunki, niezbędne do rozpoczęcia właściwego procesu twórczego. Każde dzieło sztuki musi spełniać ściśle określone wymagania, które Runge wymienia „tak jak one po sobie następują nie tylko pod względem ważności, ale i kolejności, w jakiej powinny być spełniane". Listę otwiera „nasze przeczucie Boga" oraz „odczucie nas samych w związku z całością". Za nimi podążają religia oraz sztuka, „to znaczy wyrażanie naszych najwznioślejszych odczuć w słowach, dźwiękach lub obrazach". Zagadnienia czysto malarskie w postaci barw, pespektywy, kolorytu i tonu zajmują dalekie miejsca listy. Program znajduje kulminację w słowach: „Moim zdaniem żadną miarą nie może powstać dzieło sztuki, jeżeli artysta nie wyszedł od tych pierwszych momentów; bez nich żadne dzieło sztuki nie będzie też wieczne; bo wieczność dzieła sztuki to przecież nic innego, jak związek z duszą artysty – i poprzez ten związek jest ono obrazem wiecznego pochodzenia jego duszy".
W osobistej filozofii, jakiej hołdował Runge, obraz utracił oświeceniową rangę przedstawienia natury (*mimesis*) na rzecz czystego przeżycia i subiektywnego doświadczenia, które z twórcą na równi dzielił także widz. Odbiorca, zmuszony stanąć twarzą w twarz z niejasnymi przeczuciami i podświadomością artysty, stawał się kimś w rodzaju „jasnowidza", usiłującego stworzyć własną, wewnętrzną wizję obrazu, tak, by to opatrzone prywatną, wymagającą odrębnego komentarza symboliką, objawienie, mogło być w pełni czytelne. „Wyższa sztuka wije wieńce z kwiatów i ozdabia nimi posągi bogów – pisał Görres o *Porach dnia* - Dlatego nazwijmy je raczej hieroglifiką sztuki, plastyczną symboliką!"
W oświeceniowym kulcie rozumu dostrzegał Philipp Otto Runge ogromne zagrożenie nie tylko dla samej istoty Boga, ale i dla sztuki, której cykliczny rozwój bezpośrednio wiązał artysta z religią. Niebezpieczna ekspansja racjonalizmu, przybliżająca ten dzień, w którym „pełzający zimny rozsądek i rozum zechcą osłabić wiecznie żywe iskry Boga", przyczyniła się zdaniem mistrza do schyłku chrześcijańskiej sztuki figuralnej i narracyjnej. Twórca był głęboko przekonany, iż nowy, trudny czas, w jakim mu przyszło żyć, wymaga nowej sztuki, nie korzystającej z minionych, dawno przeżytych form. Idei tej wtórowali inni romantycy, wśród nich niespożyty Görres: „Czas wcześniejszy stworzył własną sztukę i ją spotrzebował – nawoływał – jeżeli inne pokolenia chcą również żyć, obcując z pięknem i sztuką, to muszą zgodnie z własnym geniuszem ukształtować to, co odpowiada im swoistym potrzebom (…) dawnych energii nie da się przechować jak mumii; one pozostają wiecznie młode, lecz starzeją się ich dzieła".

Nośnikiem nowych, radykalnych treści miał się stać pejzaż, nie będący wyłącznie pustym odzwierciedleniem natury i nie mający wiele wspólnego z tradycyjnym malarstwem krajobrazowym. Pejzaż romantyczny w swej uduchowionej i symbolicznej postaci przypominał nieustannie o wszechobecności Stwórcy i niekończącym się akcie kreacji, oraz o nieskażonym początku świata i upadku człowieka, niweczącym ten rajski czas. Był również ilustracją wyobrażenia o uniwersalnym związku przyrody z historią i mistycznego przekonania, że „we wszystkich kwiatach i drzewach tkwi ludzkie czucie", jako „najczystsze, co jest jeszcze w świecie i w czym możemy rozpoznać Boga lub jego obraz".
W przeciwieństwie do Caspara Davida Friedricha, Runge rezygnuje z wiernego odtwarzania rzeczywistego krajobrazu. Artysta nie chce malować gór, rzek, wybrzeży, zagubionych w lesie cmentarzy czy zachodów słońca, by napełniać te dobrze znane motywy nowymi, subtelnymi znaczeniami, lecz pierwotne, elementarne siły przyrody, tworzące bezpośrednie analogie z ludzkim życiem. Wprawdzie obaj twórcy wychodzą z tego samego źródła i kierują się tym samym panteistycznym uwielbieniem natury, jednak ich środki są kompletnie odmienne. W liście do matki, datowanym na 18 grudnia 1802, Runge pisał: „Przychodzą chwile, w których zdaje mi się, że widzę świat rozpadający się na swoje elementy, jakby ziemia i woda i kwiaty, chmury, księżyc i skały prowadziły rozmowy, jakbym widział te kształty przede mną … Gdy znów wychodzę na zewnątrz, rozumiem wszystko lepiej". Krajobraz, którego koncepcję najpełniej uzewnętrznił Runge w sztychach do *Pór dnia*, a nade wszystko w malarskiej wersji *Poranka*, wypełniają czyste, niewinne dzieci oraz „żyjące kształty, stworzone z kwiatów, chmur, księżyca i skał", wiodące ze sobą nie kończącą się eteryczną dyskusję. Cykl, którego pierwotny zamysł istniał już w 1802 roku, miał się stać *opus vitae* artysty: alegoryczną wykładnią natury, obrazującą wewnętrzne pokrewieństwo człowieka i przyrody oraz stałą obecność boskiego pierwiastka we Wszechświecie, mistycznym objawieniem, „abstrakcyjnym malarskim, fantastyczno-muzycznym poematem z chórami, kompozycją wszystkich sztuk razem, łącznie ze sztuką budownictwa". W liście do Christopha Perthesa z 6 września 1802, Runge wyraził pragnienie umieszczenia swoich „arabesek" w jednym, odrębnym pomieszczeniu, które zamierzał nazwać „pokojem przeżyć", jednoczącym elementy wszystkich sztuk, „tak, aby w tym ozdobionym pokoju panowała cisza i miłość". Konsekwencja, z jaką artysta przez kolejne osiem lat, aż do przedwczesnej śmierci usiłował wprowadzić w życie te, wywodzące się z koncepcji kompleksowego dzieła sztuki (niem. Gesamtkunstwerk), idee, była zdumiewająca i świadczyła o pewnego rodzaju monomanii. „To niemożliwe – pisał – aby w czasach, w których tak mało jest możliwości stworzenia czegoś, jak w naszych, gdy siła idei jest tak wielka, nie móc zdziałać nieporównanie więcej, jeśli stworzymy jedno dzieło w ciągu naszego życia, które z jasnością i wyrazistością rozszerzy nowe i zadowalające widoki na siły przyrody, niż gdybyśmy starali się stworzyć wiele obrazów, tylko po to, aby uzyskać praktykę w naszej sile". W dziele tym pragnął zobrazować Runge nurtujące go przemyślenia i rozważania na temat rytmicznego odnawiania się życia ludzkiego, przyrody i epok w historii świata, a także „zbadać, czy na naszej religii nie możemy zbudować nowej sztuki", gdyż „piękna i z pewnością lepsza sztuka leży przed nami, możemy ją znaleźć i w tym kierunku idą wszystkie moje siły". Ważnym treściom eschatologicznym towarzyszyć miał szczególny program malarski, będący praktycznym odzwierciedleniem teorii koloru, stworzonej przez artystę i opublikowanej pośmiertnie w pracy *Farbenkugel*. Kładła ona szczególny nacisk na istotę światła w obrazie, które Runge odczytywał w kontekście filozofii neoplatońskiej i któremu przypisywał ściśle określoną symbolikę: „Światło albo biel i ciemność albo czerń – pisał – nie są barwami; światło jest dobrem, a ciemność złem Światła nie możemy, a ciemności nie powinniśmy pojąć, gdyż człowiekowi dane zostało objawienie, a barwy przyszły na świat, to znaczy: niebieska, czerwona i żółta. Światło jest słońcem, którego nie możemy oglądać (…) Błękit utrzymuje nas w głębokiej czci, to jest Ojciec; czerwień to pośredniczka między niebem a ziemią; gdy obie znikają, pojawia się w nocy ogień, to jest żółcień i pocieszyciel, który nam został zesłany…" Twórca marzył, aby cztery, ponadnaturalnych rozmiarów malowidła, zatytułowane kolejno *Poranek*, *Wieczór*, *Dzień* i *Noc*, zdobiły ściany specjalnie w tym celu wzniesionej kaplicy lub świątyni w formie rotundy o gotyckich kształtach, oświetlonej od góry. Nietrudno stwierdzić, iż romantyczna sztuka obrazowa nie przedsięwzięła w swej historii koncepcji poważniejszej od *Pór dnia*, w których miały się przenikać wszelkie prądy myślowe nowej epoki i miały zostać spełnione wszystkie formalne życzenia tego czasu oraz oczekiwania duchowe ich twórców. „Jeśli więc duch tworzy prawdziwie i w uniesieniu – pisał, oceniając koncepcję Rungego, Görres – w jego dziele możecie czytać historię świata (…) w obrazie możecie jak w zaczarowanej kuli kryształowej, patrząc głębiej lub bliżej, widzieć wstępowanie rzeczy w górę i ich schodzenie ku wyznaczonemu dniowi, i zmienną grę pór roku, albo obroty waszego własnego życia od dzieciństwa do starości, albo też możecie w niej zobaczyć życie Ziemi i przyrody i wszystkich rzeczy". Jednak już w kilka lat po śmierci Rungego, jego ambitne zamiary i nieliczne dzieła popadły w niemal całkowite zapomnienie.

Eugene Delacroix [ełżen delakrua] **(1798-1863)**



Ojciec artysty głosował w czasie procesu Ludwika XVI za karą śmierci dla króla. Podczas Dyrektoriatu w latach 1795 - 1797 był ministrem spraw zagranicznych. Jego matka, Victoire była córką ebenisty króla Ludwika XV. Młody Delacroix rozwijał liczne talenty, a w sposób szczególny interesowała go muzyka. Wykazywał w tej dziedzinie tak ogromne zdolności, ze nauczyciel przepowiadał mu błyskotliwa karierę. W 1805 roku zmarł jego ojciec. Eugene miał wówczas zaledwie siedem lat. Liczne zapiski w dzienniku wskazują na to, że przez całe życie zachował podziw i szacunek dla nieżyjącego rodzica. Z Bordeaux rodzina przeprowadziła się do Paryża, gdzie Eugene podjął naukę w Liceum Cesarskim. W tej elitarnej szkole zdobył staranne, klasyczne wykształcenie, które było dla niego cennym bagażem na całe życie. Homer, Werginiusz, Dante, Wolter, Byron, Aristo, Diderot, Monteskiusz, Montaigne...dostarczą w przyszłości tematów do jego licznych płócien. Eugene uprawiał również szermierkę oraz kontynuował naukę muzyki. Swoje zeszyty zapełniał szkicami i rysunkami. W 1814 roku stracił matkę. W wieku szesnastu lat przeprowadził się do swojej siostry i jej męża. W kolejnym roku podjął decyzję o oddaniu się malarstwu. Na decyzję wpłynął Henri Riesener, portrecista, krewny matki malarza. Riesener, dawny uczeń Davida. Przedstawił Eugene'a baronowi Gerard, malarzowi wielkich osobistości cesarstwa. Baron prowadził salon przy ulicy Bonaparte w Paryżu. Delacroix poznał również Pierre'a Narcisse'a Guerin, który kierował renomowaną pracownią wierną "zasadom malarskim" Davida. W 1815 roku Delacroix zapisał się do jego pracowni. Tam też poznał Theodore'a Gericault, którego malarstwo go zachwyciło.

Na początku lat dwudziestych Delacroix nie był w stanie utrzymać się z malarstwa. Podjął więc pracę karykaturzysty, która stała się głównym źródłem dochodów, a zapotrzebowanie na rozwijającą się w prasie litografię było duże. Wkrótce schlebiał mu cały paryski, artystyczny światek, bywał w wielu salonach, między innymi u barona Gerarda. Dzięki Wiktorowi Hugo zawarł znajomości z pisarzami: Alfredem de Vigny, Charlesem Augustinem Sainte-Beuve, Stendhalem, Aleksandrem Dumasem, Teofilem Gautier i Alfonsem de Lamartine. Poznał też malarza Achille Deveria i kompozytora Hektora Berlioza.

Jak wielu współczesnych mu artystów Delacroix marzył o podróży do Włoch. Było to trudne do zrealizowania ze względu na problemy finansowe. W 1825 roku udało mu się odwiedzić Anglię, którą szanuje za dorobek malarski i literacki. Od najmłodszych lat fascynował go również Orient, tak więc gdy hrabia Charles de Motnay zaproponował mu podróż do Maroka nie wahał się ani chwili. Był oczarowany nowym światem jaki miał możliwość poznać dzięki tej podróży. Na gorąco, z zeszytem w ręku łapał wrażenia z marokańskiej rzeczywistości. Szkicował, malował robił notatki utrwalając w ten sposób fascynujące go otoczenie.

Po powrocie do Francji porzucił salonowe życie. Coraz częściej wybierał samotność jako sposób na zachowanie niezależności niezbędnej do pracy twórczej. Delacroix coraz częściej otrzymywał oficjalne zamówienia. Głównie dzięki poparciu polityka Adolpha Thiresa, dawnego krytyka sztuki. W latach 1833 - 1861 pracował nad dekoracją biblioteki w Pałacu Burbonów (ówczesna siedziba Organu Ustawodawczego, później - Izby Deputowanych), galerii Apollina w Luwrze czy też *Salonu Pokoju* ratuszu w Paryżu. Do tych pracochłonnych zamówień wybierał pomocników spośród przyjaciół. Przyuczał ich i kierował pracami.

Mimo ogromnej ilości zamówień artysta wykonywał również inne, liczne obrazy. Spotykały się one często ze złym przyjęciem ze strony publiczności. Ale Delacroix nie przywiązywał zbytniej wagi ani do krytyki - ani do zaszczytów. Duże znaczenie miała dla niego przyroda. Często odwiedzał przyjaciół mieszkających na wsi. Szczególnie cenił pisarkę George Sand i Fryderyka Chopina, których odwiedzał w Nohant, w środkowej Francji .

Tam właśnie pracował nad studiami pejzaży i kwiatów. Zafascynowany był również morzem, lubił spędzać czas na wybrzeżach Normandii. Od 1844 roku wynajmował dom w Champrosay, na południu od Paryża. Mieszkał tam samotnie. Wiosną 1863 roku przykuła malarza do łóżka wysoka gorączka. Już od jakiegoś czasu cierpiał na zapalenie gardła i chroniczną gorączkę, najprawdopodobniej o pochodzeniu gruźliczym. Zmarł 13 sierpnia 1863 roku.

Przyjrzyj się reprodukcji i wykonaj polecenia

a) Podaj tytuł obrazu i nazwę kierunku, do którego się to dzieło zalicza.

……

b) Wskaż miasto, w którym tworzył jego autor. ……..

c) Wymień trzy cechy dzieła charakterystyczne dla kierunku, który ono reprezentuje.

……

……

……

d) Omów krótko temat dzieła, wskazując jego pochodzenie.

……

……

……

……

Obraz nawiązuje też do tragedii Byrona Po skandalu obyczajowym wywołanym przez obraz, z kół rządowych padło ostrzeżenie nakazujące zmianę środków wyrazu. Zmysłowość ciał obok namiętności żywiołowych kolorów zbytnio szokowały. Odpowiedzią malarza była intensywna praca nad kilkoma obrazami historycznymi, scenami animalistycznymi, a także działalność publicystyczna.

e) Podkreśl właściwą odpowiedź. Twórca tego obrazu inspirował się

Botticellim Rubensem Ingresem Matejką

Wolność wiodąca lud na barykady, 1830

Obraz jest malarskim ujęciem wydarzeń rewolucji lipcowej w 1830 r. Przyczyną jej wybuchu było dążenie króla Francji Karola X do sprawowania władzy absolutnej. Czara goryczy przelała się, gdy władca rozwiązał jedną z izb parlamentu, czyli Izbę Deputowanych, zmienił prawo wyborcze, wprowadził cenzurę. Od 27 do 29 lipca na ulicach Paryża trwały zamieszki. Buntownikom przewodził La Fayette, bohater rewolucji francuskiej 1789 r. Na skutek walk Karol X ustąpił z tronu. Jego miejsce zajął Ludwik Filip I. Doprowadził do przywrócenia wolności obywatelskich, a także ogłosił konstytucję.

Eugène Delacroix nie walczył na ulicach, lecz opowiadał się za rewolucjonistami, czuł związek emocjonalny z wydarzeniami lipcowymi. Obraz namalował jeszcze w 1830 r. Połączył w nim elementy realistyczne i symboliczne, tworząc właściwe dla swojej sztuki dzieło narracyjne, czyli opowiadające pewną historię.

Wymień i krótko scharakteryzuj 4 dowolnie wybranych bohaterów obrazu:

……

……

……

……

……

……

……

……

Za manifestację nowego malarstwa Delacroix uznano *Masakrę na Chios*, której malowanie poprzedziły długie przygotowania. Dzieło upamiętnia rzeź greckiej ludności przez Turków w marcu i kwietniu 1822 roku na wyspie Chios. Malarz zrezygnował z przytłumionych kolorów zastępując je intensywnymi kobaltami, czerwieniami i żółcieniami. W obrazie widoczna jest paleta Rubensa, Constable'a. Artysta studiował relacje naocznych świadków i artykuły w gazetach. W procesie powstawania obrazu miały nawet udział perskie miniatury, analizowane wówczas przez malarza oraz studia koni, wykonywane pod wpływem Géricault.

Tytuł pracy ……

W obrazie Delacroix zastosował kontrast symultaniczny i melanż optyczny (plamek żółtych i niebieskich dających w rezultacie delikatną zieleń) i to właśnie przede wszystkim zauważył Signac, gdyż na tych zjawiskach opierała się teoria dywizjonizmu. Natomiast w całej teoretycznej obudowie wokół impresjonizmu i dywizjonizmu nie ma mowy o zaobserwowanym przez Delacroix zjawisku barwnej indukcji. Tego terminu naukowego artysta oczywiście nie używał, jednak z przytoczonego wyżej fragmentu wynika niewątpliwie, że zauważył samo zjawisko („tam gdzie dwa tony się stykają, okradają się wzajemnie") i uważał je za równie ważne jak zjawisko kontrastu.

Źródło: Maria Rzepińska, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1983, s. 472

Polowanie na lwy, 1860

***Dzienniki*, 1857**

(…) Położenie koloru. Wielu mistrzów pragnęło uczynić je niewidocznym w przekonaniu, że w ten sposób zbliżą się do przyrody, w której rzeczywiście plamy nie ma. Plama jest jednak środkiem wyrażenia myśli w malarstwie, równie dobrym jak każdy inny. Obraz może być bez wątpienia bardzo piękny, choć nie widać w nim położenia koloru, ale dziecinnie jest myśleć, że przybliża to malarza do przyrody: mógłby więc pokrywać płótno prawdziwymi barwnymi wypukłościami pod pretekstem, że ciała są trójwymiarowe! Każda sztuka ma swoje sposoby wykonania przyjęte i ustalone, i tylko niedoskonały znawca nie potrafi odczytać tych znaków myśli; dowodem, że człowiek pospolity woli nade wszystko obrazy gładkie, gdzie położenie koloru jest najmniej widoczne, i woli je właśnie dlatego. Wszystko zależy zresztą od odległości, z jakiej ogląda się obraz prawdziwego mistrza. Z pewnego oddalenia plama roztapia się w całości obrazu, ale nadaje mu akcent, z którego nie wywoła samo stopienie tonów.

Na odwrót, jeśli patrzeć z bardzo bliska na dzieło najdoskonalej skończone, wciąż jeszcze odnaleźć w nim można ślady pędzla, akcenty itd. Wynikałoby stąd, że bardzo rozmalowany szkic nie może dać tej przyjemności co obraz skończony, powinien powiedzieć: gdzie nie widać plam koloru; wiele jest bowiem obrazów, w których nie znajdziesz plamy, a przecież nie są one bynajmniej skończone (…)

Szkoła Davida niesłusznie uznała się za szkołę z gruntu klasyczną, choć założeniem jej było naśladowanie antyku. Właśnie naśladownictwo, często mało inteligentne, a ponadto wyłączne, pozbawia tę szkołę zasadniczej cechy szkół klasycznych, to znaczy trwałości. Zamiast przeniknąć ducha antyku i jego poznanie dopełnić poznaniem natury itd., była ona tylko echem epoki, która miała słabość do starożytności. Jakkolwiek w określeniu klasyczny zawiera się

piękno bardzo wysokiego rzędu, można przecież powiedzieć, że istnieje mnóstwo pięknych dzieł, do których to określenie nie da się odnieść. Wielu ludzi nie potrafi oddzielić pojęcia chłodu od pojęcia klasyczności. Co prawda niejeden artysta wyobraża sobie, że jest klasyczny, ponieważ jest zimny. Dla podobnej przyczyny inni uważają się za płomiennych, ponieważ nazywa się ich romantykami. Ale prawdziwy płomień to ten, który potrafi rozpalić widza. Podobnie jest z malarstwem: prosta kreska wyraża mniej i mniej się podoba niż rysunek oddający cienie i światła. Rysunek z kolei mniej mówi niż obraz: mam wciąż na myśli obraz doprowadzony do tego stopnia harmonii, kiedy rysunek i kolor łączą się w jedną całość (…). Któregoś tu ranka, stojąc w słońcu na mojej galerii, zauważyłem, że światło rozkłada się jak w pryzmacie na włoskach mojej szarej kurtki. Lśniły wszystkimi kolorami tęczy niby kryształ czy diament. Ponieważ każdy z tych włosków był gładki, odbijał najżywsze kolory, które zmieniały się z każdym moim ruchem; takiego efektu nie zauważymy, gdy nie świeci słońce.

Czy Delacroix można nazwać kolorystą? Odpowiedź uzasadnij.

……

……

……

……

……

……

……

Théodore Géricault [żeriko] **(1791-1824)**

Géricault od młodzieńczych lat wykazywał zdolności malarskie. W wieku 17 lat został uczniem Carle'a Verneta, który specjalizował się w malowaniu koni, następnie Pierre'a Guérina, uczącego według zasad neoklasycystycznych. Duży wpływ na młodego malarza wywarło także malarstwo batalistyczne obrazów Antoine'a Grosa. W wyniku wielu inspiracji Géricault tworzył we własnym stylu – ekspresyjnym, opartym na kontrastach światłocieniowych, cechującym się bogatą kolorystyką i dynamiką. Twórczość malarza wymyka się klasyfikacji do konkretnego nurtu – żywiołowość jego dzieł nie odpowiada sztywnemu klasycyzmowi, a bliższa jest raczej romantykom. W początkowym okresie twórczości widoczne były wpływy Verneta. Jako malarz koni stworzył wiele dzieł łączących ten temat ze scenami batalistycznymi i tradycjami napoleońskimi oraz studia koni, tematy wyścigów konnych. Podczas pobytu w Anglii i poznaniu twórczości pejzażystów – Johna Constable'a i Williama Turnera, Géricault zmienia styl malarski, artysta większą uwagę przywiązuje do studium pejzażu, stanowiącego tło jego obrazów.

Tratwa Meduzy, 1819

Po klęsce Napoleona dokonano ponownego podziału zdobytych przez niego terytoriów. Na jego mocy Francja otrzymała Senegal. Statek *Meduza* należał do floty, która miała za zadanie przetransportować do niego między innymi przyszłych administratorów tego obszaru. Jednostki pływające oddaliły się od siebie wskutek silnych wiatrów i ciemności. *Meduza* natrafiła na mieliznę, tonęła, lecz na łodzie ratunkowe udało się wsiąść wyłącznie elicie urzędniczo-oficerskiej. Dla pozostałych pasażerów powstała tratwa, do budowy której zastosowano elementy statku. Planowano załadować na nią prowiant dla wszystkich czterystu rozbitków. Zamierzenie nie powiodło się, ponieważ dostało się na nią zbyt wielu ludzi, w liczbie stu czterdziestu dziewięciu. Pechowym pasażerom nie służył ani los, ani pomoc innych. Wiał zbyt słaby wiatr na to, żeby tratwa płynęła samodzielnie. Holowały ją więc łodzie, dopóki kierujący nimi nie ucięli lin łączących obiektów, czyli nie pozostawili tamtych pasażerów samym sobie. Na pokładzie tratwy co rusz wybuchały awantury między pijanymi marynarzami a żołnierzami. Przeradzały się one w bitwy. Do picia dostępne było jedynie wino. Żeby je zaoszczędzić, silniejsi mordowali słabszych, zmożonych chorobami, rannych. Prowiant skończył się szybko, a wtedy ocaleni zaczęli zaspokajać głód ludzkim mięsem. Suszyli je na linach, które były więzią masztu. Deski tratwy regularnie spływały krwią, a każda chwila na niej była chwilą walki o przeżycie. Trwało to czternaście dni, po upływie których na nieszczęśników trafił okręt wojenny *Argus*. Ocalało piętnastu rozbitków.

Wiadomości prasowe o tych wydarzeniach spowodowały wstrząs we Francji, szok opinii publicznej, zarzuty wobec władzy. Wytykano niekompetencję kapitanowi *Meduzy*, mianowanemu w ramach czystki wśród dawnych bonapartystów i zastępowania ich przez zwolenników monarchii burbońskiej. Dwóch mężczyzn spośród tych, którzy przeżyli makabrę, spisało swoje wspomnienia. Trafiły one do druku. Pod ich wpływem Géricault stworzył pierwsze szkice do obrazu.

Warunki malowania analizowanego płótna były szczególne. Géricault zgolił włosy i upodobnił się do pustelnika. Na osiem miesięcy pracy odizolował się od ludzi, co dla człowieka tak towarzyskiego jak on było niemałym wyrzeczeniem. Spotykał się tylko z modelami i z najbliższymi przyjaciółmi. Wśród tych pierwszych znaleźli się mężczyźni, którzy wyszli cało z katastrofy. Jednego z nich malarz poprosił nawet o zrobienie makiety tratwy. Géricault wybierał do obrazu osoby o wyglądzie budzącym grozę, ale pozowali mu także renomowani modele. Artysta zdecydował się na wynajęcie pracowni blisko szpitala, żeby móc do niego często zaglądać, robić na miejscu szkice pacjentów umierających i martwych. Otrzymywał od szpitalnej obsługi kończyny nieboszczyków. Jego pracownia tak cuchnęła ze względu na rozkładające się szczątki, że nikt poza nim nie chciał tam przebywać. Wszystko to w imię podniesienia realizmu do jak najwyższej potęgi. Poza tym malarz uważnie przyglądał się portowym krajobrazom okolic Hawru, ruchom fal, niebu. Malarz pragnął, żeby zaznaczone przez niego cienie były przejrzyste. Stąd pokrył powierzchnię płótna dużymi ilościami asfaltu, a dokładniej bitumenu. Ten laserunek (warstwa farby służąca zmianie tonu) złośliwe nazywano brązowym sosem. Cechuje się on tym, że jest smolisty i nigdy nie wysycha do końca. Obszar obrazu, na którym widnieje, niestety reaguje na zmiany temperatury pęcherzami, pęknięciami, ciemnieje, traci przejrzystość. Dlatego niektóre sylwetki na obrazie są zbyt mocno zaciemnione.

Géricault wystawił *Tratwę Meduzy* na Salonie w 1819 r. pod innym tytułem, *Scena katastrofy morskiej*. Oficjalnie pragnął bowiem ukryć powiązania z rzeczywistymi wydarzeniami, żeby nie mieć kłopotów z władzą. Paryżanie i tak zrozumieli aluzje do prawdziwych zdarzeń, a obraz potraktowali jako antyrządowy. Zawisł pośród kompozycji religijnych i historycznych związanych z dynastią Burbonów. Géricault mógł sobie pozwolić na oderwanie się od dominujących motywów, ponieważ jego majątek uniezależniał go od mecenasów. Dlatego bez wahania podjął wątek aktualny. Owszem, połączył go z różnymi elementami historii malarstwa, ale jednocześnie podszedł do niego z zacięciem godnym dokumentatora, realisty. Jego podejście obce było manierze, która święciła triumfy w ówczesnych pracowniach. Mianowicie malowaniu nie zgodnie z naturą czy intuicją, lecz obowiązującymi regułami. *Tratwa Meduzy* różniła się od wypacykowanych obrazów odwagą, oryginalnością, wstrząsającą mocą. Niestety płótno nie wzbudziło na Salonie takiego podziwu, na jaki liczył autor. Wywołało falę krytyki wobec piramidy martwych ciał. Wytykano błędy kompozycyjne, anatomiczne, nie podobał się koloryt. Malarz przekazał obraz do Luwru. Kiedy dowiedział się, że wrzucono go na strych, czym prędzej odebrał stamtąd dzieło. Zabrał je ze sobą do Londynu, gdzie wystawione wywołało istną ekstazę. Po śmierci Géricault'a jego przyjaciel zadbał, by kompozycja ponownie trafiła do Luwru.

W 1822 roku Géricault otrzymał zlecenie od Etienne-Jeana Georgeta, zaprzyjaźnionego lekarza, specjalisty chorób umysłowych, który opracował teorię monomanii, czyli obłąkania z jedną obsesją. Malarz wykonał pełne wyrazu i ładunku emocjonalnego portrety przedstawiające ludzi upośledzonych umysłowo. Seria obrazów została opatrzona wspólnym tytułem *Monomani*.

Cele malarstwa krajobrazowego

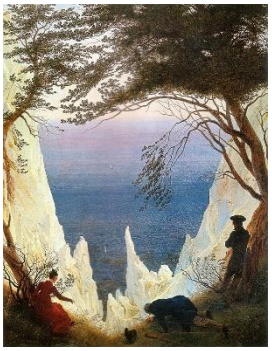
Malarz krajobrazów powinien zawsze mieć na oku dwa wielkie a różne cele: po pierwsze wlać w duszę widza dokładne pojęcie jakiegoś przedmiotu natury; po wtóre, prowadzić umysł widza ku przedmiotom najgłówniejszym kontemplacji – i informować go o myślach i uczuciach, z jakimi artysta sam oglądał ten przedmiot. Co się tyczy pierwszego końca – to malarz wprost stawia widza tam, gdzie sam stoi: przedstawia mu krajobraz i opuszcza go. Widz jest sam. Może on iść własnymi myślami, jakie w nim obudzi samotność natury; albo też pozostanie niewzruszony, bezmyślny i bezoki, jeżeli takie są skłonności jego umysłu; albo nowe idee, nieznane uczucia – wykwitną z jego uwagi czy wzruszenia; tu artysta jest nie towarzyszem widza, lecz jego środkiem transportowym; jego koniem, nie przyjacielem.

Co się zaś tyczy drugiego celu, to artysta nie tylko stawia widza na swoim miejscu, ale też z nim rozmawia; przyjmuje udział w kształtowaniu jego myśli i uczuć; podnieca w nim jego własny entuzjazm; prowadzi go ku wszystkiemu, co piękne; odrywa go od wszystkiego, co niskie, pozostawia mu tylko rzeczy jasne, uszlachetnione, uduchowione, w takim nastroju, aby widz czuł się nie tylko wobec nowej sceny, ale też wobec związku z nową duszą, przy pomocy której czuje się obdarzonym na czas jakiś ostrzejszą percepcją i gwałtowniejszym wzruszeniem – pod wpływem szlachetniejszej i wnikliwszej inteligencji…

John Ruskin, fragment *z Moderm painters*

Caspar David Friedrich (1774-1840)

Friedrich w wieku 7 lat stracił matkę, a jako 14-letni chłopiec przeżył kolejną traumę – podczas jazdy na łyżwach jego starszy brat, ratując go spod pękającego lodu, zmarł. W wieku 16 lat podjął naukę na Uniwersytecie w Greifswaldzie pod okiem Johanna Gotfrieda Quistorpa, profesora Akademii Sztuk Pięknych. Za jego namową, 20-letni Caspar jako obywatel Szwecji, wyjechał do Kopenhagi, by studiować na Akademii Sztuk Pięknych. Pod okiem znakomitych pejzażystów kopiował obrazy, a wyjeżdżając na prowincję tworzył własne kompozycje. Tu rozpoczęła się jego fascynacja przyrodą i architekturą. Powstały pierwsze pejzaże i weduty. Po 4 latach kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. W 1801 roku na Friedrich spotkał pejzażystę, Philippa Otto Runge'a, którego dzieła stały się inspiracją. Wyjechał na Rugię, gdzie rozwinął swój styl. Od tego czasu Rugia była częstą inspiracją jego dzieł. Po powrocie do Drezna fascynował się niemiecką filozofią przyrody Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga. W jego pracach czuć duch romantyzmu jak i boskość chwili. Stał się jednym z najważniejszych malarzy krajobrazu. Sztuka stała się dla niego środkiem zespalającym człowieka z Bogiem. Jego wierne przedstawienia przyrody mają często cechy religijne.



Tytuł pracy i czas powstania ……

Osoby na obrazie to: …….

W obrazie zastosowano następujące środki kompozycyjne (zaznacz trzy właściwe odpowiedzi):

- perspektywę kulisową
- perspektywę hieratyczną
- wysoki punkt widzenia
- podział na strefy światła i cienia współtworzące wrażenie głębi
- perspektywę linearną z jednym punktem zbiegu na linii horyzontu
- ujęcie *da sotto in su* (z dołu do góry)

W obrazie zastosowano następujące środki artystyczne (zaznacz trzy właściwe odpowiedzi):

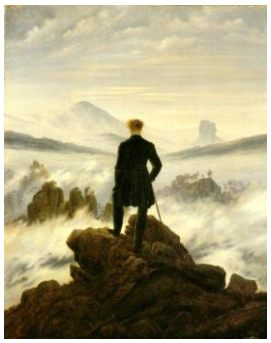
- technikę *alla prima*
- tonację *en grisaille*
- ujęcie elementów pierwszego planu pod światło
- silne oświetlenie środkowego planu
- efekty *trompe l'oeil*
- stonowaną kolorystykę

Obraz przedstawia (zaznacz właściwą odpowiedź):

- realistyczny widok konkretnego miejsca
- widok całkowicie fantastyczny, wyimaginowany
- widok łączący elementy realistyczne dostosowane do potrzeb malarskiej kompozycji

Obraz reprezentuje styl (zaznacz właściwą odpowiedź):

- protoromantyczny
- romantyczny
- neoklasyczny



Tytuł pracy ……

Wędrowiec z przedstawienia Friedricha wydaje się jednak być bliższy dojrzalszej koncepcji wzniosłości u Kanta, kiedy podmiotowi towarzyszy już poczucie pewnego dystansu wobec potęgi natury, która w żaden sposób nie może mu zagrozić. Chciałabym krótko wspomnieć tu jeszcze o motywie postaci odwróconych tyłem do widza na wielu obrazach artysty. To sprawa chyba najbardziej intrygująca i tajemnicza w twórczości Friedricha. Na każdym niemal obrazie przedstawiającym jakieś postacie są one bądź zupełnie odwrócone tyłem, bądź spoglądają przed siebie, jakby chciały widzowi wskazać właściwy kierunek, w którym powinien patrzeć, a właściwie podążać za ich wzrokiem. Zabieg ten jest ciekawy także z tego powodu, że nie pozwala na identyfikację z postacią; widz nie widzi ani twarzy, ani oczu, a więc tego, co indywidualizuje bohatera. Friedrich czyni tak znowu po to, byśmy nie za-trzymywali się na bohaterze. Postać wędrowca stoi na urwistej skale, które została w taki sposób namalowana, abyśmy nie kontemplowali jej realizmu. Postać stoi niby na granicy realnego i nierealnego. To co niewidzialne staje się paradoksalnie przedmiotem widzenia kontemplujących postaci; Friedrich wizualizuje doświadczenie wzniosłości będące ich udziałem.

Źródło: Krystyna Demkowicz-Dobrzańska, Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha, Uniwersytet Gdański, Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych, Kwartalnik 3/201399, s. 114

Caspar Dawid Friedrich w swoich obrazach dokonuje **sakralizacji natury**. Wyraźny jest jego pełen podziwu i respektu stosunek dla przyrody. Wprowadza odbiorcę dzieła w nowy wymiar transcendentnych doznań oraz nadaje nowy sens pejzażowi. Krajobraz przestaje być tłem dla pewnych wydarzeń, ale urasta do rangi samodzielnego tematu. To człowiek staje się tu dodatkiem, elementem drugorzędnym.

Tytuł pracy ……

Inspiracja ……

Pośród tych śladów umarłego świata widzimy korowód ludzki —może pielgrzymka, a może żałobny pochód? To też motyw bliski artyście, powracał do niego kilkakrotnie w obrazach olejnych, grafikach i akwarelach. Element ruin symbolizuje martwy świat, jest swoistym memento mori, ale z drugiej strony oznacza także przejście ze świata doczesnego do wiecznego. Podobnie jak okno, które widzimy tutaj w ocalałej ścianie, będące również znakiem przejścia (okno, brama, próg —to częste motywy Friedricha symbolizujące istnienie na granicy dwóch światów). Ruina poprzez swoją formę nie końca zintegrowaną ze światem materii symbolizuje transgresję. Była kiedyś budowlą, jej szczątki, które potrafimy myślowo zrekonstruować, świadczą o tym. Jest elementem świata widzialnego, materialnym śladem czegoś, czego już nie ma, ale było. Okno w niej natomiast jest ewidentnym znakiem przejścia do innego wymiaru. Poza nim rozpościera się szeroka łuna prześwitującego, jaśniejącego ponad suchymi konarami nieba. Owe suche konary, jakby wyciągające swoje gałęzie do nieba, są znakiem nadziei ponad pochmurnym cmentarzyskiem —padołem ziemskim.

Źródło: Krystyna Demkowicz-Dobrzańska, Kategoria wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha, Uniwersytet Gdański, Colloquium Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych, Kwartalnik 3/201399, s. 114

Tytuł pracy ……

Bohaterowie obrazów Friedricha na ogół pojawiają się samotnie lub też wraz z innymi kontemplują naturę, jednak zachowując między sobą dystans. Poszukują oni samotności i miejsc odludnych, by móc odkrywać tajemnice natury. Malarz przedstawia zjawiska przyrody w porach przesilenia dziennego bądź nocnego, grę promieni słonecznych lub blask księżyca. Postaci zawsze namalowane są tak, że odbiorca nie widzi ich twarzy – skierowane są ku obiektowi kontemplacji, którym może być (zgodnie z romantycznymi kategoriami) nieskończony i wzniosły krajobraz lub konkretny przedmiot. Zabieg odwrócenia figur ludzkich sprawia, że tracą one swój indywidualizm i stają się postaciami uniwersalnymi. Człowiek, by dotrzeć do tajemnic natury, musi podjąć wysiłek fizyczny oraz duchowy, musi być gotowy na odkrywanie boskich prawd. W miejscu, gdzie kończy się fizyczna wędrówka, należy podjąć umysłową podróż ku nieskończoności, która w rzeczywistości jest podróżą w głąb siebie, a obserwowany pejzaż – zgodnie z założeniami filozoficznymi epoki – jest w istocie wewnętrznym pejzażem duszy. Zaś przeżycie natury jest równoznaczne z przeżyciem Boga, który znajduje się w niej i stanowi z nią jedność ujawniającą się w koegzystencji elementów.

Źródło: Patrycja Kumięga, Malarstwo Caspara Davida Friedricha – modelowy przykład epoki romantyzmu, Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne, Numer 13 (2/2016), s. 45-46

Pejzaż jako niezależny gatunek

Usamodzielnienie pejzażu jako niezależnego gatunku, który był celem samym w sobie a nie tłem dla postaci ludzkiej nastąpiło ostatecznie w XIX wieku, chociaż już wcześniej zaznaczył się wzrost roli krajobrazu. Mimo wszystko w poprzednich wiekach krajobraz pozbawiony zupełnie człowieka był zjawiskiem niezwykle rzadkim, a prawie nigdy nie malowano pejzażu „z natury", od razu, pod wpływem impulsu odebranego w danej chwili, w plenerze. Zmienia się to powszechnie dopiero w XIX wieku. Zanim jednak tak się stało, co zbiegło się też z romantycznym zainteresowaniem malowniczością krajobrazu i pejzażem, w Anglii już od połowy XVIII wieku kwitło malarstwo krajobrazowe, czerpiąc motywy z naturalnego otoczenia człowieka. Romantyczny zwrot ku naturze tutaj wystąpił najwcześniej i zaznaczył się w wielu dziedzinach życia, myśli i artystycznej twórczości. Angielscy filozofowie, literaci i artyści jako pierwsi docenili takie wartości estetyczne jak malownicze piękno i wzniosłość tkwiące w przyrodzie.

W sztuce ogrodowej zaowocowało to wykształceniem się nowego typu ogrodu, zrywającego z rygorami ogrodów barokowych. Parki, zwane angielskimi, których koncepcja szybko rozprzestrzeniła się po całej Europie, są doskonałym świadectwem tej nowej wrażliwości na piękno przyrody. Wrażliwość ta powodowała również rosnące zapotrzebowanie na różnego rodzaju widoki.

Zapotrzebowanie to starali się zaspokoić liczni, często prowincjonalni, artyści, a także amatorzy hobbystycznie zajmujący się sztuką. Powstał nawet podręcznik dla adeptów tej dziedziny artystycznej, z całym repertuarem motywów takich jak zarysy horyzontu, górskie szczyty, widoki nieba, formacje chmur. Techniką, jaką najczęściej posługiwali się pejzażyści była akwarela, gwasz i tusz. W przeciwieństwie do technik malarskich stosowanych uprzednio pozwalała ona na przenoszenie na papier wrażenia szybko i „na miejscu". Popularność akwareli – techniki uważanej do tej pory za pomocniczą, warsztatową – była tak duża, że w 1804 roku powołano nawet do życia Stowarzyszenie akwarelistów (*Old Watercolour Society*). Akwarela, w dużym stopniu operująca plamą, dająca wrażenie lekkości, przejrzystości pastelowych barw, ale też mglistego rozmycia szczególnie dobrze sprawdzała się w oddawaniu mglistego wyspiarskiego klimatu. Na takim gruncie na początku XIX pojawiły się w Anglii dwie wielkie osobowości artystyczne: John Constable i William Turner.

William Turner (1775-1851)

W swoim rozumieniu idei pejzażu Turner opierał się na teorii francuskiego malarza Pierre'a-Henri'ego de Valenciennes (1750–1819), który jako pierwszy zalecał malowanie widoków wprost z natury. Jego teoria, zwana „portretem krajobrazu", odbiła się szerokim echem w kręgach artystycznych, zachęcając artystów do malowania konkretnych miejsc zamiast wyimaginowanych kompozycji krajobrazowych. Malował plamami intensywnych barw, wydawałoby się - niedbale, gdzieniegdzie kładzionymi tak cienko, że przebija przez nie faktura i kolor gruntowania – podobnie jak ma to miejsce w akwareli. Taki sposób traktowania koloru i taka technika nie mają precedensu w historii malarstwa. Turnera podziwiali impresjoniści, gdyż jego malarstwo zdradza wiele podobieństw do tego nurtu. Jest to jednak analogia powierzchowna gdyż cel sztuki Turnera oraz cele impresjonistów były bowiem odmienne. Podczas gdy impresjoniści dążyli do oddania zjawisk widzialnego i materialnego świata, obrazy Turnera w swoim wizjonerstwie i odrealnieniu stanowią kumulację emocji towarzyszących obserwacji pejzażu i żywiołów.

Dydona wznosi Kartaginę (Powstanie imperium kartagińskiego)

Tytuł pracy i czas powstania ……

Tematem obrazu jest praktykowane w XIX w. pozbywanie się chorych i umierających niewolników poprzez wrzucanie ich w odmęty oceanu, by móc otrzymać należne kwoty od ubezpieczyciela po przybiciu do brzegów Ameryki. Ubezpieczyciel płacił za niewolników, którzy „zaginęli na morzu". Inspiracją był przypadek z 29 listopada 1781, nazywany w brytyjskiej historiografii *Zong Massacre*. Inspiracją był też poemat Jamesa Thomsona *The Seasons*. Wybór tematu był świadomym przyczynkiem do kampanii na rzecz walki z niewolnictwem w Imperium Brytyjskim.

Deszcz, para, szybkość, 1844

Elementy utrwalone na obrazie: ……

……

……

……

Ostatnia droga Temeraire'a , 1838

Turner miał 64 lata, za sobą sukcesy, liczne wystawy, był członkiem Królewskiej Akademii Sztuki i tamtejszym profesorem malarstwa. Rok przed namalowaniem dzieła zrezygnował z posady i odizolował się. Uważał, że jego miejsce zajmują już młodsi twórcy. Obraz może być więc także smutną refleksją artysty na temat kończenia się jego kariery, zmniejszania się jego znaczenia.

John Constable (1776-1837)

Malował przede wszystkim krajobrazy angielskie (rodzinne hrabstwo Suffolk), był znany z doskonałego ukazywania zjawisk przyrody. Reprezentował wzorce holenderskiego, tzw. realizmu melancholijnego (pozostawał pod wpływem Jacoba Ruisdaela). Constable nadał malarstwu pejzażowemu nowy wymiar. Nigdy nie wyjeżdżał za granicę, przez całe życie malował swoje rodzinne strony. Malarstwo studiował w Londynie w Królewskiej Akademii i wkrótce zaczął odnosić sukcesy. W 1821 r. za obraz *Wóz z sianem* zdobył złoty medal na paryskim Salonie, a w 1829 r. został przyjęty w poczet członków Akademii, co było niewątpliwym wyrazem uznania. John Constable zawsze widział naturę jako dynamiczny układ. Jako pierwszy zaczął malować w plenerze. Twierdził, że malarz powinien pamiętać o tym, iż każdy dzień, a nawet godzina, jest niepowtarzalna: zmienia się kształt chmur, drzew, a przede wszystkim światło. To właśnie zjawiska atmosferyczne: siła wiatru, zachmurzenie, wilgotność powietrza, deszcz czy burza nadają krajobrazowi dynamiczny charakter. Choć swoje obrazy olejne kończył w pracowni, to podstawowe szkice wykonywał bezpośrednio w plenerze. Często odnotowywał dzień, godzinę i pogodę, przy których namalował konkretną akwarelę.

Studium chmur, 1822, Victoria and Albert Museum, Londyn

Widok na Stour niedaleko Dedham

Wóz z sianem

W czasach, gdy malował Constable, przedstawianie pejzażu podlegało regułom. Zalecały one ukazanie na pierwszym planie drzewa i skontrastowanie go z drugoplanowym widokiem w części środkowej. Inne porady dla malarzy zalecały określoną tonację barwną. Według nich ciepłe kolory, brązy i złota powinny znaleźć się na pierwszym planie, zaś tło mieć zimne, bladobłękitne odcienie. Constable z kolei dowodził, że w przyrodzie naturalnie występuje zieleń. Kiedy lord Beaumont rozpływał się w jego obecności nad tonacją widoków spod pędzla dawnych mistrzów, artysta wziął skrzypce i ułożył je na trawniku. W ten sposób wskazał, że te pierwszoplanowe brązy wcale nie odpowiadają rzeczywistości, pełnią raczej funkcje dekoracyjne. *Wóz siana* namalował w formacie właściwym dziełom historycznym. Constable różnił się od Friedricha i Turnera, choć miał do krajobrazu romantyczne podejście. Wzbudzał on w nim wzruszenie, wrażenie piękna. W liście do biskupa Salisbury, Johna Fishera, przyznawał, że malowanie jest dla niego tylko innym słowem na odczuwanie. W jego dziełach nie ma górnolotności ani metafizyki. Do namalowania *Wozu siana* przygotował cykl studiów z natury i szkic w skali 1:1. Płótno zostało wystawione po raz pierwszy w 1821 r. w Royal Academy. Jego pierwotnym tytułem był *Pejzaż: południe*.

Francisco Goya (1746-1828)

Francisco José de Goya y Lucientes - hiszpański malarz, grafik i rysownik, nadworny malarz Karola III Burbona, Karola IV Burbona i Ferdynanda VII Burbona, wybitny portrecista i malarz scen rodzajowych.
Kształcony za młodu na malarza klasycystycznego był jednocześnie kontynuatorem tradycji weneckiej i barokowej, co zawdzięczał kontaktowi z Giovannim Tiepolo, a jeszcze bardziej z twórczością Velázqueza. Stał się źródłem inspiracji dla malarzy XIX w.: Delacroix, Maneta, Daumiera i XX w. Muncha, Otto Dixa, oraz Pabla Picassa i Francisca Bacona. Inspirował też impresjonistów, symbolistów, ekspresjonistów, fowistów i surrealistów.
Urodził się w niewielkiej wsi Fuendetodos w prowincji Aragonia na północy Hiszpanii. Ojciec był malarzem złotnikiem pochodzenia baskijskiego, pokrywającym złoceniami ramy obrazów i meble, matka pochodziła ze zubożałej hiszpańskiej rodziny szlacheckiej. Dzieciństwo spędził w rodzinnej wsi, następnie rodzina artysty przeniosła się do Saragossy, gdzie mieszkała jeszcze przed jego narodzinami. W wieku zaledwie 13 lat wstąpił do pracowni miejscowego malarza José Luzana y Martineza (1710-1785), gdzie poznał zasady rysunku i techniki malarskiej. Dużą rolę w życiu Goi odegrała rodzina Bayeu: trzech braci malarzy, również uczniów Luzana. Najstarszy z ich, Francisco, był jego nauczycielem, współpracownikiem i protektorem. Do jego pracowni wstąpił w 1766. W wieku 27 lat Goya poślubił jedną z ich sióstr - Josefę Bayeu. W 1770 roku młody Goya wyjechał do Włoch. Najprawdopodobniej najpierw zwiedził Mediolan, Bolonię i Neapol, aby zatrzymać się na dłużej w Rzymie. Tam studiował u polskiego malarza, Tadeusza Kuntze-Konicza, zwanego Taddeo Pollacco. W 1777 po raz pierwszy zapadł na ciężką chorobę i był bliski śmierci. Szybko jednak odzyskał zdrowie. W 1785 został mianowany wicedyrektorem Akademii, w 1795 dyrektorem wydziału malarstwa (z funkcji tej zrezygnował w 1797 ze względu na stan zdrowia). W 1783 roku Goya wyjechał do Arenas de San Pedro, gdzie na zlecenie Ludwika (młodszego brata Karola III) portretował jego rodzinę. Uznanie członków rodziny królewskiej stało się początkiem kariery Goi, w 1786 roku oficjalnie został mianowany malarzem królewskim. W 1789 uzyskał tytuł malarza nadwornego nowej pary królewskiej Karola IV i Marii Luizy. Jesienią 1792, będąc w Kadyksie u swojego przyjaciela Sebastiana Martineza nagle poważnie zachorował. Prawie rok walczył ze śmiercią, paraliżem i ślepotą. Doszedł do zdrowia tylko częściowo - pozostał głuchy do końca życia. Ok. 1795 poznał żonę markiza de Villafranca – księżną Alba. Po śmierci jej męża w 1796, malarz spędził wiele miesięcy w ich andaluzyjskiej rezydencji w Sancular w towarzystwie księżnej. Zmarła w 1802 w wieku 40 lat, przyznając część spadku na dożywotnią rentę dla syna Goi – Francisca Javiera. Po wojnie z Francją Goya portretował Ferdynanda VII, ale stosunki z hiszpańskim królem były bardzo chłodne. Goyę podejrzewano o współpracę z byłym okupantem; namalował bowiem w 1812 roku portret Wellingtona. W atmosferze nieufności i podejrzeń, w roku 1819, Goya opuścił Madryt i nabył Dom Głuchego (poprzedni właściciel domu również był głuchy). Tam zamieszkał wraz z młodą Leokadią Zorillą oraz ich córką Marią del Rosario. Pod koniec 1819 roku Goya zapadł na kolejną poważną chorobę - żółtaczkę, ale i tym razem wyszedł z niej obronną ręką. Stworzył wówczas najbardziej tajemniczy i pesymistyczny cykl fresków malowanych olejno bezpośrednio na tynku, tzw. czarnych obrazów (1821-23).

W 1824 roku 78-letni Goya uzyskał pozwolenie na opuszczenie Hiszpanii i udał się do wód w Plombières, „aby leczyć swoje dolegliwości". Następnie leczył się na reumatyzm w Bagnères. W końcu osiedlił się w Bordeaux, wraz z 36-letnią wówczas Leokadią i dwojgiem jej dzieci: Guilleramo i 10-letnią Marią del Rosario. W tym samym roku krótko przebywał w Paryżu, gdzie zetknął się z Horace Vernetem i odwiedził Salon. W 1826 wrócił na dwa miesiące do Madrytu, rezygnując ze stanowiska malarza nadwornego i otrzymując pełną emeryturę. Zmarł w Bordeaux w wieku 82 lat. Pochowany został w Bordeaux. W 1901 jego prochy zostały przewiezione do Madrytu, w 1929 złożone w krypcie kościoła San Antonio de la Florida.

Twórczość
Tworzył w okresie neoklasycyzmu, ale jego twórczość ewoluowała od późnobarokowych form malarstwa religijnego (freski w kościołach), poprzez pogodne kompozycje rokokowe (projekty tapiserii), po mroczne fantasmagorie w duchu romantyzmu. Głównym środkiem artystycznego wyrazu dla Goi był kolor. Jego paleta kolorystyczna nie była zbyt rozbudowana. Składała się z ok. 10 kolorów, z czasem ograniczona została do trzech, czterech. Po chorobie w 1792 jego rejestr kolorystyczny staje się stopniowo coraz niższy i ciemniejszy. Był pierwszym malarzem, który emocje (np. strach, okrucieństwo) wyrażał nie poprzez rysy twarzy, gestykulację czy mimikę, ale poprzez ekspresję samych elementów formalnych: gwałtowność kontrastów, zwłaszcza czerni i bieli, zderzenie kierunków napięcia lub kształt plamy. W latach 1775-92 wykonał kilka serii wzorów gobelinów dla Królewskiej Manufaktury Tapiserii Santa Barbara w Madrycie. Były to malowidła olejne na płótnie wykonane w skali 1:1 (w ściśle określonym formacie), w oparciu o które tkano gobeliny (niektóre w kilku wersjach), przeznaczone do konkretnych pomieszczeń pałaców Escorial i El Pardo. Zachowały się nieomal wszystkie projekty (63 wzory) oraz dokumentacja, pozwalająca ustalić dokładne daty

ich powstania i lokalizację każdego z nich. Były to przeważnie sielskie sceny rodzajowe w stylu rokoka, przedstawiające życie prostych ludzi, oddających się zabawom pod gołym niebem, sceny myśliwskie, zabawy dziecięce, cykl pór roku. Do arcydzieł należą jego portrety grupowe. W 1784 powstaje Portret rodzinny infanta Don Luisa, brata króla Karola III. Artysta sportretował rodzinę i służbę w porze wieczornej (pan domu gra w karty, służący rozczesuje włosy jego żonie). Scenę cechuje klimat familijnej intymności oraz niezwykłe efekty kolorystyczne. W 1788 powstaje utrzymany w niebieskawo-szarej tonacji portret Książę i księżna Osuna wraz z dziećmi. Artysta wnika w duszę modeli, uwydatniając dobrotliwość księcia, głęboką inteligencję księżnej oraz wdzięk czworga ich dzieci. Książę Osuna był najbardziej wpływowym i hojnym protektorem Goi. Artysta namalował dla jego rodziny 30 płócien. W 1800-1801 powstał wielkoformatowy monarszy portret reprezentacyjny Rodzina Karola IV, który bezlitośnie obnażał całą moralną nędzę dostojnych osób, wyzierającą spoza powierzchownego przepychu i oficjalnej pompatyczności. Skontrastowanie rzeczywistości z pozorami otarło się wręcz o karykaturę. Wykonanie obrazu zostało poprzedzone studiami wstępnymi wszystkich osób (pięć z nich przechowywanych jest w muzeum Prado).

Po upadku Napoleona w 1814 Rada Regencyjna zleciła Goi namalowanie "najbardziej szlachetnych i heroicznych czynów lub scen z chlubnego powstania przeciw tyranowi Europy". Artysta namalował dwa duże płótna, ilustrujące powstanie obywateli Madrytu przeciw oddziałom Napoleona, które wybuchło 2 maja 1808 i zostało krwawo stłumione: Rozstrzelanie powstańców madryckich oraz Szarża mameluków. Płótna te zainspirowały m.in. Edouarda Maneta (Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana w Meksyku – 1867-68), Wasilija Wierieszczagina (Rozstrzelanie podpalaczy Moskwy – 1897-98) oraz Pabla Picassa (Masakra w Korei - 1951).

Myśli o sztuce:

W malarstwie nie obowiązują żadne reguły i normy.
W naturze nie ma linii ani koloru, jest tam tylko słońce i są cienie. Kawałkiem węgla mogę zrobić obraz.
Gdyby artyści chcieli pracować tylko pod sprawiedliwymi rządami, to kiedy w ogóle mogliby pracować?
Najlepszy portret to ten, który maluje się z natury.
Miałem trzech mistrzów: Velazqueza, Rembrandta i Naturę.

Stwórz notatki o prezentowanych poniżej obrazach Francisca Goi:

Autoportrety:

Ciuciubabka - obraz Goi przedstawiający tę scenę został namalowany w latach 1788-1789 na zlecenie króla Karola IV i jego żony. Miał to być projekt tapiserii, ale najprawdopodobniej zleceniodawcy zorientowali się, że obraz ten nie pokazuje tylko zabawy, ale ma zupełnie inny sens. Patrząc na dzieło widzimy przede wszystkim grupę dworzan, którzy beztrosko bawią się nad brzegiem rzeki Manzanares. Interpretatorom obraz ten przypomina twórczość Watteau, który często malował sceny zw. Fête galante. Dworzanie bawią się trzymając się za ręce, a w tle postaci widać idylliczny pejzaż. Obraz jednak można zinterpretować zupełnie inaczej. To nie tylko zabawa. To nawiązanie do dance macabre a pierwsza osoba, którą zidentyfikuje ciuciubabka (symbolizująca śmierć) zostanie zabrana z tego świata. Obok postaci artysta namalował usychające drzewo. Być może Goya w ten sposób skrytykował arystokrację, która była ślepa na biedę kraju.

Portret …….

Napisy na obrazach mówią: …….

Tytuł pracy i miejsce ekspozycji …….

Źródła inspiracji ……

……

Bohaterowie ……

……

……

Rozstrzelanie powstańców madryckich3 maja 1808, 1814, Prado
Sytuacja polityczna: Goya nawiązał do tragicznych wydarzeń mających miejsce po wkroczeniu wojsk Napoleona do Hiszpanii. Doprowadziła do tego zarówno sytuacja międzynarodowa, jak i wewnętrzna państwa. Napoleon wydał rozkaz o blokadzie kontynentalnej wobec Anglii i zakazie importu z niej towarów. Do jego wytycznych nie zastosowała się między innymi Portugalia, sprzymierzeniec Anglii. Stąd Napoleon postanowił zablokować porty na Półwyspie Iberyjskim. W zamian za współpracę z Francją Hiszpania miała otrzymać część terytorium sąsiedniego kraju. Wbrew temu układowi wojska napoleońskie nie poprzestały na okupacji Portugalii i wkroczyły na obszar Hiszpanii. Napoleon przestał udawać jej sojusznika. Z właściwym sobie sprytem wykorzystał też konflikty na tamtejszym dworze. Karol IV, na skutek zamachu stanu, oddał tron synowi, Ferdynandowi VII. Na polecenie Napoleona nie uznał tego Joachim Murat, marszałek Francji. Karol IV rozmyślił się, zaś cesarz miał rozstrzygnąć spór między nim a Ferdynandem VII, który nie chciał zrzec się tronu. Strateg zaproponował, żeby wszyscy zainteresowani spotkali się w połowie drogi między swymi krajami, po czym odciął rodzinie królewskiej drogę powrotu do ojczyzny. Wykupił od Ferdynanda VII prawo do korony i pozostawił Burbonów na wygnaniu. Początkowo niektórzy Hiszpanie, pragnący demokratycznych przemian w kraju, witali Francuzów z otwartymi rękoma. Z czasem entuzjazm osłabł, przerodził się w sprzeciw. W kunsztownym planie Napoleona istniała luka. W Madrycie pozostali inni członkowie dynastii królewskiej, w tym najmłodszy syn Karola IV. Przypuszczalnie krewni Burbonów mogliby zachęcić naród do protestu wymierzonego w, jakby nie patrzeć, okupantów. 2 maja 1808 r. w Madrycie podniósł się krzyk, że Francuzi wywożą z miasta członków rodziny królewskiej. Lud bezładnie atakował oddziały napoleońskie, mimo, że układ sił był bardzo niewyrównany. Buntownicy natknęli się m.in. na oddział żołnierzy chroniący Murata, złożony z egipskich najemników, mameluków (brutalne starcie z nimi Goya także uwiecznił na obrazie). Kolejnego dnia żołnierze Napoleona zorganizowali obławę przeciw patriotom. Podejrzanych skazywano na śmierć. Egzekucje miały miejsce m.in. na wzgórzu księcia Pio, gdzie akcję płótna 3 maja 1808… umieścił artysta, choć zmienił krajobraz na potrzeby kompozycji. Wówczas rozpoczęła się wojna totalna między napoleońskimi oddziałami a ludnością cywilną. Walki powstańcze trwały blisko sześć lat.

Goya prawdopodobnie zainspirował się ryciną autorstwa nieznanego artysty, który ukazał stracenie przez żołnierzy Napoleona pięciu mnichów z Walencji w Murviedro w 1812 r.

Maja desnuda, Maja vestida (Maja naga, Maja ubrana)

Miejsce ekspozycji ……

Modelka ……

Pendant to ……

……

Maniére lisse ……

……

W 1814 roku król Ferdynand VII po pięcioletniej wojnie domowej powrócił na tron i przywrócił inkwizycję, a skutkiem jej były ciężkie czasy w historii kraju. Starano się wyeliminować zwolenników idei Voltaire'a i Rousseau, tłamszono zbytni liberalizm, a Goya był malarzem, który od liberalnych Francuzów, niedawnych okupantów, otrzymał order za zasługi w zakresie kultury. Kiedy 28 listopada 1814 roku w domu byłego premiera Manuela de Godoya, odkryto dwa obrazy Goi przedstawiające tę samą kobietę, nagą i ubraną, inkwizycja zdecydowała o uwięzieniu i przesłuchaniu artysty. Nie zachowały się dokumenty z przesłuchania malarza. Nie wiadomo także, czy w ogóle do niego doszło, faktem jest jednak, że Goya nie został uwięziony. Pozostaje więc tajemnicą, dlaczego, pomimo szczegółowych wytycznych w katolickiej Hiszpanii, artysta pozostał wolny. Namalowanie tych obrazów z pewnością zlecił ktoś o dużej władzy. Zachowały się relacje mówiące o tym, że już w 1800 roku malowidła znajdowały się w posiadaniu Manuela de Godoya, który kolekcjonował erotyczne dzieła sztuki w swoim tajemnym gabinecie. Plotki o tym, jakoby na płótnie została sportretowana księżna Alba, pojawiły się natychmiast po ujawnieniu obrazów. Księżna była kobietą pełną temperamentu, lubiła się ubierać według ludowej mody majas (tradycyjny strój hiszpańskiej kobiety składał się z mantylki okrywającej głowę i ramiona oraz z szerokiej szarfy wiązanej wokół bioder) – stąd też tytuły dzieł. Miała także wielu francuskich wielbicieli.

Rozpoznaj dzieło i podaj:

Tytuł dzieła: .....

Czas powstania (z dokładnością do 10 lat) .....

Technikę wykonania .....

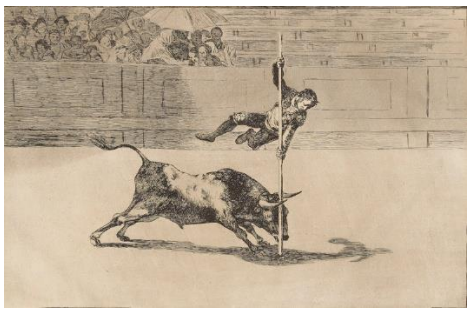
Tytuł cyklu, do którego należy praca .....

Artysta dopisał na omawianej grafice ołówkiem: „Autor śni. Stawia sobie tylko jeden cel: wykorzenić szkodliwe, szeroko rozpowszechnione poglądy i utrwalić dzięki tym *Kaprysom* oparte na rozsądku świadectwo prawdy" (cyt. za książką *Goya. Artysta i jego czas* Roberta Hughesa*).* Poprzez ironiczne ryciny twórca piętnował wady hiszpańskiego społeczeństwa. Odnosił się przede wszystkim do religii i obyczajów. Ukazywał grzechy mnichów i księży, nieludzkie okrucieństwo Świętej Inkwizycji, naiwność wiernych, zaślepienie przesądami. Nie potępiał konkretnych osób, lecz ogólne cechy. W krzywym zwierciadle grafik Goi odbijały się elementy obrzydliwe, przerażające, humorystyczne.

Okropności wojny

Szaleństwa

Tauromachia



Wyjaśnij pojęcia:

Litografia ……

……

……

Akwaforta ……

……

……

Akwatinta ……

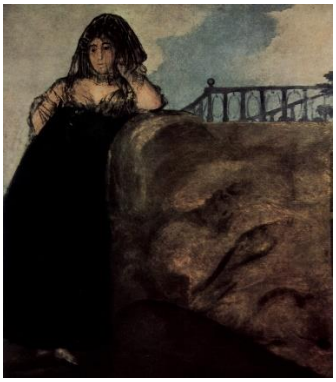
……

……

Do jakiego dzieła nawiązuje podany obraz? Podaj tytuł i nazwisko autora.

……

Praca domowa: opisz malowidła zaliczane do „czarnych obrazów” w Domu Głuchego.



……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

Romantyzm na ziemiach polskich kształtowała głównie rodzima sytuacja polityczno-społeczna. W epoce tej na pierwszy plan wysunęła się walka o niepodległość. Na Zachodzie mieszczanie i chłopi byli wolni, natomiast w Polsce nadal panował ustrój feudalny. Dopiero rok 1864 miał przynieść zniesienie poddaństwa. W krótkim, bo tylko 40-letnim przedziale czasu wystąpiło wyjątkowe nasilenie ruchów rewolucyjnych:

- 1830 - powstanie listopadowe;
- 1846 - powstanie krakowskie;
- 1848 - powstanie wielkopolskie;
- 1863 - powstanie styczniowe.

Malarstwo okresu romantyzmu jest niejednolite. Największym natchnieniem dla malarzy romantycznych była natura, jej tajemniczość, potęga i żywiołowość. Znacznemu rozszerzeniu uległa paleta barw. Zmieniły się również zasady kompozycji, wielkiego znaczenia nabrał kontrast. Tematem wielu dzieł stały się również zjawiska fantastyczne. Duże znaczenie miał również wydźwięk symboliczny powstających wówczas dzieł. Wszystkie te cechy świadczą o tym, że malarstwo romantyczne było w opozycji do klasycznych kanonów popularnych w XVIII wieku. Poza przyrodą dużym zainteresowaniem malarzy romantycznych cieszył się człowiek i jego uczuciowość oraz patriotyczne (dramatyczne) wydarzenia historyczne.

Walenty Wańkowicz (1799-1842)

Mickiewicz na Judahu Skale, 1827-28

Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,
Jak spienione bałwany to w czarne szeregi
Ścisnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi
W milijonowych tęczach kołują wspaniale.

A. Mickiewicz,* Sonety krymskie*, 1826

Artur Grottger (1837-1867)

Dzięki inicjatywie ojca, będącego wykształconym malarzem, Grottger szybko zaczął naukę malarstwa we Lwowie. Już jako młodzieniec znalazł możnego arystokratycznego protektora i otrzymał stypendium cesarza Franciszka Józefa I, które dało mu możliwość nauki w Krakowie i Wiedniu oraz utrzymanie niemal do końca krótkiego życia. W twórczości Grottgera obecne są zarówno portrety, jak i malowane dla zarobku sceny rodzajowe. Jednak szczególną uwagę zwracają obrazy o tematyce historycznej. Przykładem tego typu twórczości jest olej na płótnie *Ucieczka Henryka Walezego z Polski*, z 1860 r. Obraz przedstawia scenę potajemnej ucieczki Henryka Walezego, który w czerwcu 1574 roku, kilka miesięcy po koronacji na króla Polski, zbiegł do Francji, by tam objąć tron po swoim zmarłym bracie Karolu IX.

Największe uznanie i sławę odpowiednika wieszczów w plastyce przyniosło Grottgerowi pięć poświęconych zrywowi narodowego przeciw caratowi cykli rysunkowych, wykonanych kredką na kartonie. Są to odpowiednio „Warszawa I" z 1861, „Warszawa II" z 1862 r., „Polonia" z 1863 r., „Lithuania" z lat 1864-1866 i wreszcie „Wojna" wykonana w latach 1866-1867.

Tytuł pracy ……

Nazwa cyklu ……

Opis ……

……

……

……

Tytuł pracy i czas powstania ……

Nazwa cyklu ……

Opis ……

……

……

Piotr Michałowski (1800-1850)

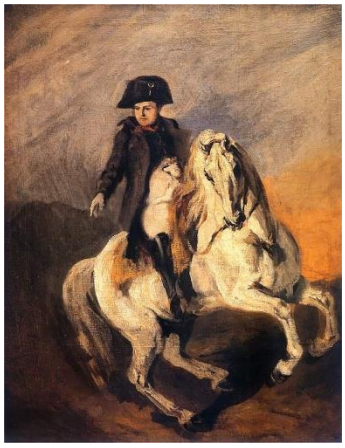
Rodzina Michałowskich miała długie tradycje szlacheckie i wielkie zasługi dla kraju. Piotr wychowany były w duchu patriotycznym i już jako dziecko podziwiał Napoleona i Dąbrowskiego. Ciągnęło go do wojska. Był też wybitnym uczniem, wszechstronnie utalentowanym. Miał piękny głos, zdolności plastyczne, ale wyróżniał się też w naukach ścisłych. Swoje najmłodsze lata Michałowski spędził w Krakowie i Krzysztoforzycach. Malować uczył się m.in. u Michała Stachowicza, Józefa Brodowskiego oraz Franciszka Lampiego. Na Uniwersytecie Jagiellońskim studiował matematykę, chemię, fizykę, a także literaturę łacińską. Ciągnęło go też do historii i greki. Był bardzo pracowity. Ojciec musiał go wręcz zmuszać do odpoczynku. Nie przepadał za tańcami i zabawami. Po sześciu latach studiów, zrobił sobie przerwę, aby z wujem odwiedzić Wiedeń. Następnie, w 1821 podjął studia na prestiżowym uniwersytecie w Getyndze. Przez dwa lata uczył się tam perskiego i arabskiego, zgłębiał swoją wiedzę z zakresu prawa, literatury angielskiej oraz nauk politycznych. Nie zapominał przy tym o muzyce, malarstwie, a także szermierce i jeździe konnej. Mimo ogromu talentów pozostawał człowiekiem skromnym.

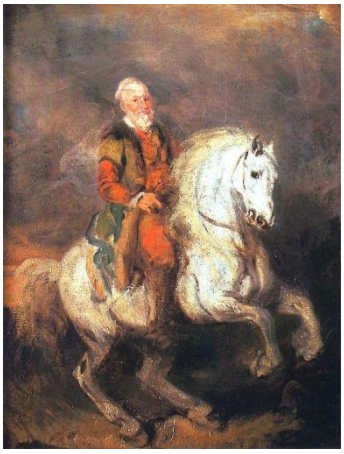
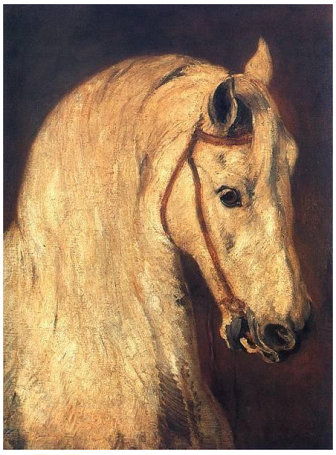
Do Polski wrócił, aby objąć ważne stanowisko w jednej z rządowych komisji. Pracę musiał przerwać z powodów zdrowotnych. Lekarz zalecił mu wypoczynek we Włoszech i Szwajcarii. Michałowski dużo tam rysował. Po powrocie otrzymał stały etat, a następnie awansował na naczelnika Wydziału Hutniczego.

W 1830 udał się w sprawach służbowych do Francji. W listopadzie tego samego roku wybuchło powstanie. Na te niespokojne czasy przypadają pierwsze lata małżeństwa Michałowskiego z Julią Ostrowską. W 1832 razem z żoną i teściem (uczestnikiem powstania) wyemigrował do Paryża. We francuskiej stolicy poświecił się w końcu całkowicie malarstwu. Uczył się u Nicolas-Toussaint Charleta, spędzał też dużo czasu w Luwrze. Jego ulubionym tematem stał się Napoleon i konie. Gdy tworzył, interesowało go przedstawienie sylwetki ludzkiej bądź zwierzęcej, pejzaż odgrywał u niego marginalną rolę. Szybko zyskał sławę, uznawano go za następcę Théodore'a Géricault. Odnosił też niezwykłe sukcesy finansowe, jego obrazy sprzedawano za niebotyczne sumy do Anglii i Stanów Zjednoczonych. Nigdy jednak nie żył wystawnie, zawsze cenił sobie prostotę i skromność.

Po śmierci ojca w 1837 objął po nim majątek w Krzysztoforzycach, ale już w 1840 przeniósł się do Bolestraszyc, koło Przemyśla do majątku teścia, który nadal przebywał we Francji. Był świetnym zarządcą, głową rodziny oraz ojcem sześciorga dzieci. Dużo też podróżował. Po Wiośnie Ludów powrócił do Krakowa, gdzie został Prezesem Rady Administracyjnej miasta. Angażował się też społecznie, np. po pożarze Krakowa organizował pomoc dla ludzi, którzy stracili domy.

W ostatnich latach życia bardzo dużo tworzył. Zmarł w wieku 55 lat na atak serca. Zachowało się 130 obrazów olejnych jego autorstwa. Tworzył też akwarele i rysunki. Uważany jest za pierwszego malarza koni w Europie oraz za jednego z najwybitniejszych malarzy okresu romantyzmu.

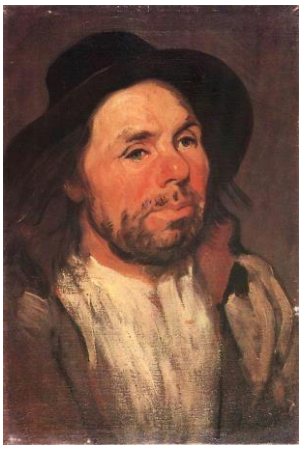


Tytuł pracy i miejsce ekspozycji …….

…….

Podczas hiszpańskiej wyprawy Napoleona w 1808 roku, na czele czterdziestotysięcznej armii cesarz szedł na zbuntowany Madryt. Droga wiodła przez przełęcz Somosierra w łańcuchu górskim Sierra de Guadarrama w Starej Kastylii. Hiszpanie zgromadzili tam swe siły. Gdy pierwsze ataki francuskiej piechoty obrońcy z łatwością odparli, Napoleon wydał rozkaz, aby szarżował dyżurny trzeci szwadron Pierwszego Pułku Polskich Szwoleżerów Gwardii – 125 kawalerzystów, w tym dniu pod wodzą Jana Hipolita Kozietulskiego. Szalony atak przeprowadzony w pełnym galopie, morderczy dla ludzi i zwierząt, trwał zaledwie 8 minut, poległo lub odniosło rany blisko sześćdziesięciu szwoleżerów. Droga na Madryt została otwarta. Somosierra stała się wkrótce w tradycji polskiej symbolem woli walki za ojczyznę, straceńczej odwagi, kawaleryjskiej brawury.

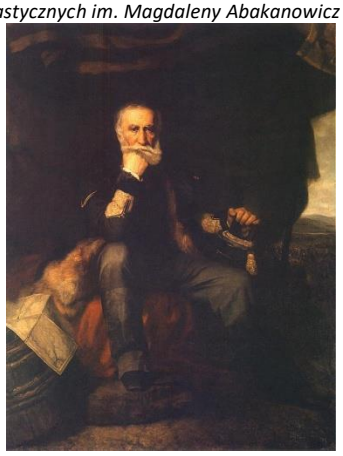


Henryk Rodakowski (1823-1894)

Henryk Hipolit Rodakowski wcale nie miał zostać malarzem. I to słynnym na całą Europę. Mało tego – nie powinien nawet zostać mężem własnej żony. Gdyby położył uszy po sobie i podporządkował się woli ojca, zostałby adwokatem albo dobrze opłacanym urzędnikiem. Czekałoby go życie wygodne i nudne jak flaki z olejem. Los jednak chciał inaczej. Zamiast ślęczeć przy biurku, Rodakowski tryumfował na paryskim Salonie.
Odbierał hołdy od samego Eugene Delacroix, a w wolnych chwilach wydawał pieniądze zarobione przez pierwszego męża swojej połowicy, baronówny von Salzgeber. Oczywiście te dobrodziejstwa nie spadły z nieba. W ich osiągnięciu dopomogły Henrykowi talent, silna wola i kilka zbiegów okoliczności. Początki były trudne. Jego ojciec, wzięty lwowski adwokat, ciężko pracował na swój sukces.
Zaczynał od zera, by po latach dorobić się małej fortuny. Udało mu się nawet wystarać o odpowiednią (bogatą) żonę. Malutka, pulchna i wesolutka Maria z Singerów była przeciwieństwem męża, jednak bez problemu się dogadywali, na co najlepszym dowodem była szóstka potomstwa. Rodakowski senior starannie zaplanował życie każdego z dzieci. Zgodnie z tym planem w 1833 roku dziesięcioletni Henryk został umieszczony (jak jego dwaj starsi bracia) w Theresianum, wiedeńskiej szkole-zakładzie wychowawczym kształcącym przyszłych urzędników i mężów stanu. Nikogo nie obchodziło, że czuł się tam źle. Szkoła cieszyła się doskonałą opinią, panowała w niej żelazna dyscyplina, a na dodatek patronatem objął ją sam cesarz! Cóż przy takich rekomendacjach znaczą fanaberie dzieciaka?
Henryk jednak nie dawał za wygraną. Dwa razy próbował uciec. Bezskutecznie. Wreszcie, osłabiony stresem, poważnie się rozchorował. Po jakimś czasie doszedł do siebie, ale od tamtej pory uskarżał się na słabą pamięć. Jednak miesiące spędzone w łóżku na coś się przydały – Henryk zaczął rysować i odkrył w sobie pasję oraz talent, które miały zmienić jego życie. W 1841 roku Rodakowski zdał maturę i zapisał się na studia prawnicze. A potem jeszcze grzeczniej poprosił ojca o zgodę na… równoczesne studiowanie malarstwa. Do prośby dołączył kilka malowanych olejami studiów głów, na dowód, że potrafi posługiwać się pędzlem! Prośba została rozpatrzona

pozytywnie i Henryk mógł uczyć się u wziętych wiedeńskich artystów. Dla przyjemności, rzecz jasna, bo miał być prawnikiem i już. Tyle że sztuka już dawno wygrała wojnę o jego serce.
Studia prawnicze dociągnął do końca, ale potem uznał, że już dosyć podporządkowywania się. Wyjechał do Paryża, do pracowni Leona Cognieta – malarza cenionego wówczas wyżej od Ingresa i Delacroix – który skupił wokół siebie grupę polskich uczniów. Rodakowski wsiąkł w życie polskiej emigracji, a każdą wolną chwilę spędzał przy sztalugach. Tatuś nie był zachwycony. Z „fanaberiami" syna pogodził się dopiero, kiedy w 1850 roku Henryk odwiedził rodzinny Lwów. Okazało się, że całe miasto pragnie poznać „młodego malarza z Paryża" i rozpływa się z zachwytu nad jego obrazami. Ten sukces towarzyski oraz namalowany wówczas „Portret ojca" przekonały surowego rodzica, że Henryk ma większą szansę odnieść sukces jako artysta niż jako urzędnik. Z ojcowskim błogosławieństwem Rodakowski ruszył na podbój Europy. Zgłosił obraz na Salon i odniósł spektakularny sukces. Za „Portret generała Henryka Dembińskiego" otrzymał złoty medal I klasy (był pierwszym i jedynym obcokrajowcem tak wyróżnionym na Salonie). Wniosek o przyznanie mu nagrody złożył sam Eugene Delacroix. Rok później furorę zrobił „Portret matki". Krytyka piała z zachwytu, a Delacroix oświadczył wszem i wobec, że obraz jest „prawdziwym arcydziełem", które jako jedyne rekompensuje „smętne" wypociny reszty uczestniczących w Salonie artystów.
Po takiej rekomendacji kariera Rodakowskiego ruszyła z kopyta. Zdarzały mu się oczywiście niepowodzenia, jak nieprzyjęcie na Wystawę Światową obrazu przedstawiającego bitwę pod Chocimiem. Ta porażka tak dopiekła malarzowi, że własnoręcznie posiekał dzieło na kawałki! Nigdy nie pogodził się z tym, że choć był wybitnym portrecistą, nie radził sobie z malowaniem scen wielopostaciowych. Jego obrazom o tematyce historycznej zarzucano „brak złudzenia prawdy". Ukazane na nich osoby trwają w teatralnych pozach, sztywne niczym manekiny. Biedny Rodakowski bolał nad tym mankamentem swojej twórczości, ale zaszczyty oraz niezliczone pochwały skutecznie poprawiały mu humor i umacniały wiarę we własny talent.
Zaprzyjaźnił się serdecznie z wielkim Delacroix i Juliuszem Kossakiem, który w 1855 roku stawił się we francuskiej stolicy ze świeżo poślubioną żoną. Rodakowski na pewno zazdrościł przyjacielowi szczęścia w uczuciach. Sam miał na koncie bolesny zawód miłosny – na początku studiów prawniczych zakochał się w Kamili von Salzgeber, lecz bez wzajemności. Nie wiadomo, czy to pannie nie spodobał się adorator, czy rodzice wyperswadowali jej związek z niezbyt zamożnym studenciną.
W każdym razie Kamila wyszła za mąż za bankiera Blühdorna, a Rodakowski przez kilkanaście lat leczył złamane serce przelotnymi związkami i pogonią za sławą. A jednak los dopisał do tej smutnej historii niespodziewany „happy end". W 1859 roku Kamila owdowiała i przeprowadziła się do Paryża. Podobno pierwszą osobą, jaką tam spotkała, był Henryk. I zaiskrzyło! To, co nie udało się studentowi i młodziutkiej baronównie, poszło rozchwytywanemu malarzowi i bogatej wdowie jak z płatka. Wyprawili huczne wesele, urodziła się dwójka dzieci, a Henryk i Kamila do końca życia byli w sobie zakochani jak para nastolatków. „Bądź mądra, nie gryź się zbytnio, pomyśl, że jesteś kochana tak, jak żadna inna kobieta" – pisał Rodakowski po latach. Fortuna zmarłego bankiera Blühdorna sprawiła, że Henryk nie musiał zarabiać malowaniem. Mógł podróżować po Italii, przeprowadzać się dokąd tylko zapragnął. Wrócił do Lwowa, potem kupił majątek Bortniki, gdzie kilka lat pędził spokojny żywot, a gdy zatęsknił za miejskim gwarem, przeniósł się do Wiednia, by pod koniec życia osiąść w Krakowie. Malował rzadko, ale jego obrazy wciąż wzbudzały zachwyt.
Gdy w 1872 roku wystawił na Salonie portret swojej pasierbicy Leonii Blühdorn, publiczność i krytycy zakochali się w widniejącej na płótnie pełnej powabu młodej kobiecie. Sęk w tym, że panna Leonia w rzeczywistości była kompletnie pozbawiona uroku, którym na obrazie obdarzył ją kochający ojczym. Jeszcze w roku 1891 na wpół oślepłego Rodakowskiego stać było na namalowanie arcydzieła. „Portret córki" to ostatni i jeden z najlepszych olejów artysty. Brak możliwości malowania Henryk rekompensował sobie życiem towarzyskim i społecznym.
W Krakowie cieszył się sławą wielkiego autorytetu – został dyrektorem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i przewodniczącym Komitetu Muzeum Narodowego, aż wreszcie powierzono mu misję zreformowania Szkoły Sztuk Pięknych. Niestety, życzliwy zazwyczaj los spłatał Henrykowi brzydkiego psikusa. Nominację doręczono mu w Wigilię 1894 roku, a cztery dniu później pan dyrektor zmarł nagle, o drugiej w nocy… ślęcząc nad swoją mową rektorską.

biografia ze strony https://www.weranda.pl/sztuak-new/slawni-artysci/henryk-rodakowski-ulubieniec-delacroix



Wykonaj polecenia związane z prezentowaną pracą:

François Rude (1784 - 1855), *Wymarsz ochotników* (1833)

a) Technika wykonania ……

b) Miejsce ekspozycji dzieła ……

c) Nazwa wydarzenia, do którego nawiązuje praca ……

d) Czym jest Marsylianka ……

e) Kim jest kobieta prowadząca ludzi do walki ……

f) 2 cechy typowe dla romantyzmu ……

……

g) Tytuł innej pracy tego artysty ……

Spośród podanych określeń podkreśl cztery, które odnoszą się do malarstwa romantycznego.

- *wyrazista faktura dzieła*
- *najważniejszy jest doskonały rysunek, a kolor jest jedynie dopełnieniem*
- *częsta perspektywa żabia*
- *gloryfikacja postaci Napoleona*
- *geometryzacja formy*
- *szerokie wykorzystanie techniki akwareli*
- *motywy ukazujące samotność człowieka*
- *podstawowym środkiem wyrazu jest płaska palma barwna obwiedziona konturem*

Porównaj obrazy według wskazanych punktów:

A: David, *Portret pani Raymond de Verninac*

B: *Gericault, Monoman kradzieży*

kompozycja		
ekspresja		

Połącz tytuły obrazów wymienionych twórców z podanymi wydarzeniami historycznymi.

powstanie Hiszpanów przeciwko wojskom Napoleona ● Wielka Rewolucja Francuska 1789 r ● Wiosna Ludów powstanie styczniowe 1863r. ● szarża Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej ● rewolucja lipcowa 1830 r.

A. Eugene Delacroix, *Wolność wiodąca lud na barykady* .....

B. Francisco Goya, *Rozstrzelanie powstańców madryckich* .....

C. Artur Grottger, *Bój* .....

D. Jacques Louis David, *Śmierć Marata* .....

E. P. Michałowski P. - *Bitwa pod Somosierrą* .....

Wypracowanie:

Zmagania człowieka z naturą i motyw żywiołów. Omów zagadnienie na podstawie trzech wybranych dzieł malarzy romantycznych.

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……