SZKOŁA Z BARBIZON

Barbizończycy, **Szkoła z Barbizon** – grupa francuskich malarzy, działająca w latach 1830-1860 w okolicach Barbizon (stąd nazwa) i tworząca głównie pejzaże.

Grupa malarzy, pod przewodnictwem Theodora Rousseau, uciekła od ekspansywnego miasta na wieś, aby uniknąć związanej nieodłącznie z cywilizacją dehumanizacji. Jako swoje miejsce odosobnienia wybrali wioskę Barbizon w okolicach Fontainebleau, gdzie mogli bez skrępowania szukać natchnienia w naturze podczas spacerów po tamtejszych lasach. Większość Barbizończyków przeprowadziła się do wioski w latach 40. XIX wieku.

Pejzażyści z Barbizon posługują się spokojną paletą ziemistych barw, a za pomocą cierpliwego kładzenia barwnych plam i smug uzyskują efekt migotania światła między gałęziami drzew. Rysują z natury, później dopracowując płótno w pracowni. Płótna są zwykle niewielkie (do metra szerokości). Trudno właściwie mówić o wyraźnej indywidualności poszczególnych twórców. Jedni malarze preferowali czysty pejzaż, inni decydowali się na portretowanie zwierząt, np. krów lub zwierząt leśnych. Inni kierują się w stronę naturalizmu, przedstawiając sceny z życia tamtejszych wieśniaków.

Constant Troyon, *Droga na targ*, 1859

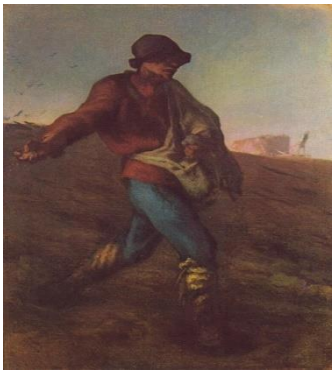
Theodore Rousseau (1812-1867)

Charles-François Daubigny (1817-1878)

Śluza w dolinie Optevoz

Jean-François Millet (1814-1875)

Pochodził z zamożnej rodziny chłopskiej z okolic Cherbourga. Miało to ogromne znacznie dla całej jego twórczości poświęconej tematyce wsi i związkom człowieka z naturą, a szczególnie pracy na roli. Zdolności przyszłego artysty spotkały uznanie, akceptację rodziców oraz pomoc pierwszych nauczycieli, czego wynikiem było stypendium w Paryżu, gdzie został przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych, uczył się u Paula Delaroche'a. Nie podzielał akademizmu swoich nauczycieli. Zarabiał na życie malowaniem portretów. W 1841 roku żeni się z Pauline-Virgienie Ono i wyjeżdża z nią do Paryża. Po niepowodzeniach na Salonie i śmierci żony w 1844r. wraca na krótko do Cherbourga. Już w następnym roku opuści go ostatecznie wyjeżdżając wraz z Catherine Lemaire, jego służąca, która zostanie jego towarzyszką do końca życia. Nadchodzi rok 1849 a wraz z nim epidemia cholery. Millet i Catherine z trójką dzieci wraz z rodziną Charles'a Jacque'a szukają schronienia na skraju lasu Fontainebleau w wiosce Chailly. Leży ona nieopodal Barbizon, gdzie malarze przybywają już od lat by malować „z natury". Millet zamierza spędzić tam kilka tygodni a pozostaje na stałe i tam powstają jego największe dzieła. Znajduje wreszcie miejsce dożycia i pracy, pejzaż, przyjaciół, wioskę, która przypominałam jego rodzinne strony. Co chyba najważniejsze, to znalezienie się w gronie malarzy, którzy – tak jak on – chcieli zaznaczyć swoją obecność w nowym nurcie sztuki. Po latach zostaną nazwani Szkołą z Barbizon. Z końcem 1840 r. Millet kieruje swoje zainteresowania ku tematyce wiejskiej. Temat ten, przewodni w jego twórczości, uwzględnia przede wszystkim biedę rolników i ciężką ich dolę. Ukazywał w ten sposób etos pracy ludzi na wsi oraz akcentował więź człowieka z naturą.



Tytuł pracy, czas powstania ……

Opis ……

……

……

……

……

Tytuł pracy, czas powstania ……

Wystawiony na Salonie w 1857 r. obraz został bardzo skrytykowany za naturalizm postaci i odwagę w pokazywaniu nędzy na wsi. Widać na nich, jaką relację ma człowiek z naturą, jak walczy o przetrwanie. Kobiecie po prawej stronie z wyraźnym mozołem przychodzi schylić się ponownie. W tle są żniwa, jednak to nie dla kobiet z przodu są zbiory. Dla nich pozostały resztki. Ukazuje w ten sposób rozbieżność społeczną w warstwie chłopskiej.

Millet pracuje na cienko zagruntowanym na biało płótnie. W ostatnim okresie zastosuje kolorowe grunty, które jego malarstwu nadadzą świetlistą tonację. Podstawowy rysunek szkicuje węglem lub czarną kredką, następnie wzmacnia kontury i kładzie niezbędne cienie delikatnym pociągnięciem tuszu. W swym malarstwie posługuje się metodą klasyczną - mocnym światłem i grubą warstwą farby. Bryłę ciała wydobywa za pomocą kontrastu światłocieni. Stosowanie cienkiej warstwy farby pozwala dostrzegać prześwitującą jasną warstwę gruntową, co potęguje głębię obrazu.

Źródło: *Wielcy Malarze, ich życie, inspiracje, dzieło.* Nr 26, s. 12.

Tytuł pracy, czas powstania ……

Obraz jest uznawany za arcydzieło. Jest świadectwem pobożności wieśniaków w tamtych czasach. Malarz w bardzo umiejętny sposób daje wyraz aury krajobrazu jednocześnie, pokazując relację chłopa do ziemi oraz w jak wielkiej pokorze i dziękczynieniu w stosunku do przyrody i Boga żyli ludzie. Zachód słońca jest bardzo sugestywny, skupienie postaci zaraża widza podniosłą atmosferą.
Powstał na zamówienie amerykańskiego malarza Thomasa G. Appletona i - nigdy nie odebrany - dwa lata przeleżał w pracowni. Sprzedany w 1860 roku, przechodził później z rąk do rąk, przy każdej kolejnej transakcji uzyskując wyższą cenę. Po ośmiu latach, w czasie wyprzedaży kolekcji Sacretana, który jako ostatni posiadał obraz, o kupno ubiegają się American Art. Association i Antoine Proust, reprezentujący grupę francuskich mecenasów dążących do wzbogacenia tym płótnem kolekcji Luwru. Po zaciekłej licytacji Proust zwycięża, kładąc na szalę 553 tysiące franków! Cóż z tego - Izba Deputowanych nie uchwala budżetu na uzupełnienie dotychczas zebranej kwoty, nie przynosi też pożądanego rezultatu rozpisanie subskrypcji. Anioł Pański, ku rozczarowaniu Francuzów, przechodzi w ręce Amerykanów. Jednak po kilku miesiącach, w roku 1890 Alfredowi Chauchard, dyrektorowi magazynów Luwru, udaje się odkupić płótno za cenę 800 tysięcy franków, co opinia publiczna uzna jednogłośnie za gest patriotyczny. Ostatecznie obraz przekazany testamentem Chaucharda, zawiśnie w Luwrze w roku 1909.
Pomysł dzieła wyjaśnił Millet w liście z roku 1865: „Obraz ten malowałem wspominając, jak to niegdyś, przy pracy w polu, na dźwięk dzwonów babka moja nigdy nie omieszkała nakazać nam przerwania zajęć i odmówienia modlitwy Anioł Pański za tych nieszczęsnych zmarłych, i to bardzo pobożnie, trzymając czapkę w ręku”.

Prządka

W 1866 Millet wyjeżdża z żoną do Vichy na kurację i z zapałem maluje. *Prządka* jest wynikiem jego pracy na nowym dla niego terenie. Postać ujęta jest z żabiej perspektywy, a spojrzenie obserwatora przyciąga wspaniałe niebo zajmujące całą górną połowę płótna, na której ciepłe, rozmigotane kolory obłoków odcinają się od bladego błękitu. Efekt ten uzyskuje nakładaniem przejrzystych plam bieli obłoków na gęstą niebieskość firmamentu. Bardzo zręcznie operuje światłem. Malarz modeluje postać prządki tak plastycznie, iż staje się ona niemal namacalna. Millet przez całą swą twórczość podejmował tematy codziennej pracy na roli i relacji człowiek-przyroda.

Jak rozumiesz pojęcia: *sakralizacja chłopów* i *etos pracy*?

……
……

……
……

REALIZM

Zasięg czasowy .....

W 1848 we Francji dokonała się rewolucja, która doprowadziła do powstania II Republiki, a stary porządek oparty na rządach starej burżuazji został zmieniony na bardziej demokratyczne rządy. Cele i ideały demokracji i socjalizmu były żywo dyskutowane przez grupy pisarzy, artystów oraz intelektualistów w paryskiej kawiarni ,,Andler Keller". Z tych spotkań Gustav Courbet czerpał inspiracje dla twórczości artystycznej. Przeciwstawiając się akademizmowi i romantyzmowi twórcy tego kierunku dążyli przede wszystkim do wiernego, obiektywnego przedstawiania typowych przejawów rodzimego, codziennego życia współczesnego. Często wyrażali też krytyczny stosunek wobec aktualnej sytuacji społecznej, nadając niekiedy swym dziełom moralno-obyczajową wymowę anegdotyczną. Zrywając z akademicką hierarchią tematów realiści najczęściej przedstawiali sceny rodzajowe (zwłaszcza życie chłopów i niższych warstw społecznych), a także pejzaże i portrety.

Pierwsza wystawa malarstwa odbyła się w ..... roku i była związana z wcześniejszym odrzuceniem przez jury Wystawy Powszechnej obrazu Courbeta pt. .....

Co mówił Courbet:

- *Umieć wyrazić obyczaje, idee, epokę wedle swego uznania; być nie tylko malarzem, ale człowiekiem; słowem, stworzyć sztukę żywą – oto mój cel… Uważam również, że malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących. Jest to język fizyczny, którego słowami są wszystkie przedmioty widoczne; przedmiot abstrakcyjny, niewidoczny, nie istniejący, nie należy do dziedziny malarstwa. Wyobraźnia w sztuce polega na umiejętności znalezienia najpełniejszego wyrazu dla rzeczy istniejącej; ale nigdy na stworzeniu tej rzeczy.*
- ***Nie maluję aniołów, bo ich nigdy nie widziałem.***
- *Żadna epoka nie może być odzwierciedlona przez nikogo innego jak przez swych własnych artystów, to jest artystów, którzy w niej żyli… W tym właśnie rozumieniu odrzucam sztukę historyczną stosowaną do przeszłości. Sztuka historyczna jest z samej swej istoty współczesna. Każda epoka powinna posiadać swoich artystów, którzy by ją wyrażali i odzwierciedlali dla przyszłości.*

Realizm jest tendencją występującą w sztuce różnych epok, polegającą na odtwarzaniu rzeczywistości w sposób obiektywny, zgodny z bezpośrednią obserwacją natury.
Realizm był ruchem, który wywodził się z Francji, a w niedługim czasie rozpowszechnił się w całej Europie oraz w Ameryce. Ruch ten powstał w odpowiedzi na romantyzm — na jego subiektywizm, indywidualizm oraz obsesje historyczne. Realizm miał być bardziej zbliżony do natury. Główny motyw tematyczny romantyzmu, bohaterstwo, zastąpiono problemami życia codziennego, a emocjonalizm romantyczny porzucono na rzecz obiektywnej, niezależnej obserwacji.
Pojęcie realizmu odnosi się zarówno do stylu, jak i głównego tematu dzieła sztuki. Z reguły realiści unikali jaskrawego, wyrazistego i dramatycznego malarstwa, w rodzaju np. Delacroix, uważając, że malarstwo powinno być wyraźne i dokładne, tak jak i temat obrazu. Ich motto brzmiało: „*Trzeba należeć do własnej epoki*".
W zakresie środków wyrazu realizm upowszechnił:

- malowanie z natury,
- swobodniejsze operowanie kolorem i fakturą
- zdynamizował kompozycję.

Głównymi przedstawicielami realizmu w malarstwie byli: we Francji - Gustave Courbet, J.-F. Millet, J. Breton, a także, w przeważającej części swej twórczości, E. Manet i H. Daumier. Pierwszą znaczącą manifestacją realizmu była ekspozycja prac Gustava Courbeta, zorganizowana przez samego artystę w osobnym pawilonie, opatrzonym napisem „Le Realisme" , w czasie trwania Wystawy Światowej w Paryżu w 1855.

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875)

Wspomnienie z Mortefontaine [mortefontę], 1864

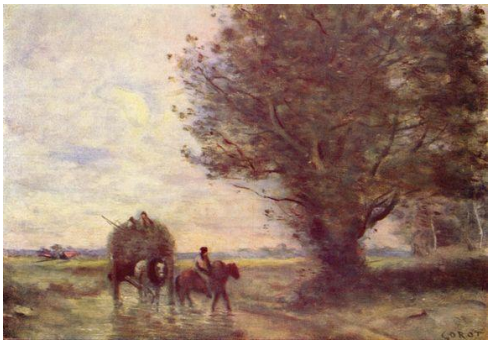
Specyfika koloru u artysty polega na …….

…….

…….

…….

…….



Analiza dzieł:

Wskaż na podobieństwa obu prac:

……
……
……
……

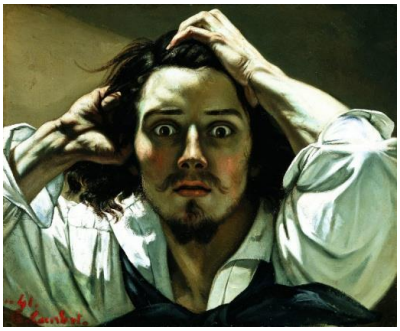
Wskaż na różnice w obu pracach:

……
……
……
……

Gustave Jean Desire Courbet (1819-1877)

Obrazy Courbeta charakteryzują się swobodną techniką, szerokimi pociągnięciami pędzla, gęstą materią malarską, często kształtowaną szpachlą i dającą ciekawe efekty faktury. Stopniowo Courbet zmieniał tematykę, w której zaczęły dominować sceny z polowań. W latach sześćdziesiątych powstały liczne pejzaże. Twórczość Courbeta, w której obecny jest zarówno program społeczny, jak śmiałe akty i obrazy sytuujące się na krawędzi kiczu, jest trudna do zaklasyfikowania. Courbet, prowadzący bezkompromisowy dialog z rzeczywistością i sztuką swojej epoki, był niewątpliwie jedną z najważniejszych postaci w sztuce 2. poł. XIX w.
Nowatorstwo Courbeta polega na doborze tematów oraz, co najważniejsze, na całkowitej rezygnacji z archetypicznego piękna, które miało tworzyć idealny świat na marginesie życia. Nadeszła bowiem moda na opisywanie świata w sposób naukowy (eksperymentalny), naturalistyczny, antyklasyczny i antyakademicki. Praca i człowiek pracy stali się zwykłymi „bohaterami", co wiązało się z pewnym kompromisem społecznym i politycznym. Do ulubionych motywów należały pejzaże nadmorskie (plaża), pikniki, miasto (ulice, kawiarnie, bale), rodzina, światowa dama i wreszcie śmierć, jako trywialne przeciwstawienie temu, co zwykło się ukazywać jako chwalebny koniec.
Courbet był w swych artystycznych poglądach zdecydowanym indywidualistą: malarstwo oznaczało dla niego przede wszystkim ukazywanie tego, co twórca oglądał własnymi oczami. Mawiał żartobliwie: „Pokażcie mi anioła, a namaluję go". Sądził, że znaczenie wyobraźni polega na jej zdolności ujawniania piękna, ukrytego w naturze, a piękno utożsamiał z prawdą. Naturę zaś stawiał wyżej od sztuki, nie biorąc bynajmniej pod uwagę, iż chodzi tu o dwie odrębne kategorie.

Źródło: M. Ałpatow, Historia sztuki t. 4, Arkady, Warszawa 1964, s. 101



Spotkanie (*Dzień Dobry, panie Courbet*), 1854

Kompozycja będąca przedstawieniem spotkania z mecenasem artysty Séte, który wraz ze służącym i towarzyszącym im psem wychodzi artyście – ubranemu w codzienny strój – na powitanie. Sposób rozmieszczenia postaci nawiązuje do słynnego ówcześnie drzeworytu ludowego Żyd Wieczny Tułacz. Courbet stworzył obraz uważany za sprawiający wrażenie obiektywnego, prawie fotograficznego zapisu sytuacji rzeczywistej.

Tytuł pracy ……

Czas powstania ……

Cechy typowe dla malarstwa realistycznego ……

……

……

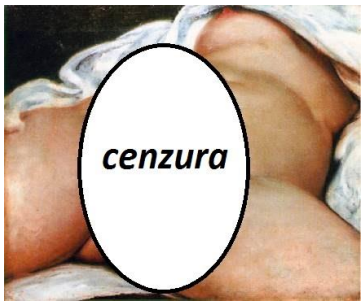
Tytuły prac …….

Postacie kobiece w malarstwie Courberta przedstawiane były często z dużą zmysłowością lub w celu opowiedzenia jakiejś satyry. *Kąpiące się*, wystawione na Salonie w 1853 r., zostały uznane za dzieło szokujące w swym naturalizmie, zdradzające brak wszelkiej idealizacji i klasycznego wysubtelnienia proporcji. Delacroix najlepiej opisał to dzieło w swoim dzienniku: *Gruba mieszczka widziana od tyłu, całkiem naga prócz kawałka namalowanej niedbale ścierki, okrywającej dół pośladków, wychodzi z płytkiej wody, której byłoby nie dość nawet do kąpieli nóg. Jej gest nie wyraża nic. Druga kobieta, prawdopodobnie służąca, siedzi na ziemi zajęta zdejmowaniem trzewików. (...) Między tymi postaciami jest jakaś wymiana myśli, której niepodobna zrozumieć*. Mimo wyjątkowej mocy pejzażu Courbertowi nie udało się połączyć postaci z tym, co je otacza. Największą jego wadą – podkreśla Delacroix – jest *prostackość form*, którą uważa za *wstrętną*. Obraz był ostentacyjnie niestosowny w znaczeniu decorum, niegodne osoby niskiego stanu wykonują gesty, które Erwin Panofsky bez problemu odsyła do Bachusa i Ariadny Tycjana. Gest boga stwarzającego konstelacje (gwiazdozbiór Korony jest symbolem korony Ariadny) jest tu upadły, świadczy o tym jak wiele znaczeń z antycznej tradycji w połowie XIX wieku nic nie znaczą. Jak pisał Delacroix gest chłopki jest gestem, który "nic nie wyraża". Z drugiej strony skandal jaki wywołał ten obraz na Salonie (policja po kilku dniach zakazała jego pokazywania) jest przykładem niezrozumienia *nowej* sztuki nawet przez tak światły i niezależny od akademii umysł jak Delacroix.

Coubert zajmował się również malarstwem pejzażowym. ... Zaczął malować – podczas podróży i bez żadnego z góry powziętego planu – pejzaże, widoki morza, kwiaty, zwierzęta, portrety, sceny myśliwskie, wszystko co znajdowało się w zasięgu jego wspaniałego oka – pisał Castagnary w biografii o Coubercie. **Fala** (1869) i **Wybrzeże w Étretat po burzy** (1869) należą do grupy dzieł ukazujących morze, które zostały wykonane podczas pobytu w Normandii. Wystawione na Salonie w 1870 r. spotkały się pozytywną opinią krytyki. Wielkoformatowe dzieła o niezwykle bogatej kolorystyce, pozbawione sztafażu są jednymi z najlepszych dzieł malarza. Tematyka morska w takim ujęciu stała się inspiracją dla wielu późniejszych malarzy.

Burzliwe morskie pejzaże Courbeta urzekają widza wyrazem nieokiełzanej siły natury, brak im jednak patosu sztuki romantycznej. Gdy zaś porównamy je z filigranową, dekoracyjną falą Hokusai, stwierdzimy, jak uchwytnie i materialnie zachodni malarz umiał ukazywać żywioły. Owa atakująca brzeg fala wprawdzie pośrednio, lecz nie mniej efektownie niż figuralne kompozycje Courbeta, uzmysławia energię, odwagę i zmagania człowieka, bohatera nowej ery, któremu sam widok rozszalałej przyrody przysparza radości. W pejzażach marynistycznych podziwiamy doskonałość malarskiego warsztatu Courbeta. Kładł farbę na płótno grudkami, rozmazując ją na powierzchni płótna nożem. Silną ręką rzucane farby przekształcały się już to w ołowiane chmury, już to w śnieżnobiałe grzywy fal, zachowując przy tym swą konkretną materialność. Jego farba ma zapach zboża — mówi) o Courbecie Cézanne. Wszelkie przedmioty odtwarzał Courbet znakomicie: góry, morze, fale, chmury, ziemię, owoce lub drzewa. Nie uwzględniał tez wcale powietrza ani światła. Courbet był ostatnim wielkim malarzem zachodnioeuropejskim, który w malarstwie swoim opierał się na barwach lokalnych poszczególnych przedmiotów, łącząc je następnie w jasny, to znów ciemny, jednolity koloryt. Dla widoków morza wynajdywał wielką mnogość odcieni zielonych i błękitnych. Niestety, aby ową harmonię barw osiągnąć, stosował nader często farbę asfaltową w przyjemnym, złotożółtym kolorze, który później jednak ciemniał tak, że niektóre jego obrazy zmieniły się po pewnym czasie w czarne plamy. Światło barw osłabiał tez malarz modelując — za przykładem zwolenników Caravaggia — bryły na czarnym tle, które w całokształcie malarskiego efektu odgrywało zasadniczą rolę.

Źródło: M. Ałpatow, Historia sztuki t. 4, Arkady, Warszawa 1964, s. 103-104



Pochodzenie świata, 1866

Opisz historię modelki pozującej do obrazu

……

……

……

Kobieta z papugą, 1866
Dzieło, którego w 1864 r. – jak mówiono – *z szacunku dla obyczajów paryskich*, nie wystawiono na Salonie. *(…) to uwodzicielski sensualizm zbytku, zacierający w sercu Ewy ślad wszelkich uczuć, cnót, obowiązków, odbierający kobiecie jej uświęconą rolę żony i matki, by uczynić z niej przedmiot rozpusty i narzędzie rozkoszy. Kobieta z papugą to tajemnica poczęcia Dziewicy diabelskiej; zamiast Ducha w postaci gołębicy zstępuje Głupota w postaci papugi. Dlatego głupie stworzenia z rodziny dreptających, mocnego w gębie i bogatego w pióra, szalona Ewa rozpuściła wspaniale włosy, odsłoniła swe wdzięki, dla niego są jej uśmiech i pieszczoty.*

Jaskrawym przykładem na to, że artyści nie powinni zajmować się polityką, a już na pewno nie działać w żadnych ruchach na wskroś rewolucyjnych, jest Gustave Courbet. Za udział w Komunie Paryskiej został skazany na więzienie, konfiskatę majątku i wysoką grzywnę.
Ta kara została mu nałożona przede wszystkim dlatego, że uznano go winnym namawiania uczestników Komuny do zburzenia kolumny Vendôme. Malarza nie było stać na jej opłacenie. Musiał uciekać z Francji. Ostatnie lata życia spędził jako emigrant w Szwajcarii.

Tytuł pracy ……

Wszystkie tradycyjne pojęcia związane ze śmiercią zostały przez autora odrzucone, skupił on uwagę wyłącznie na czysto świeckim sensie tego obrządku, na jego znaczeniu dla ziemskiej społeczności, pozbawiając chrześcijańskich idei. Kompozycja charakteryzuje się przypadkowym, niedbałym układem całości, pozbawionej początku, partii centralnej i końcowej, tym samym świadomie zrezygnowano z czynnika hierarchizującego, przez jednostajne nasycenie i jednolite traktowanie detali, które każe uznać je wszystkie za równie ważne. Ważne staje się tu miejsce i czas zdarzenia. Proudhon, bronił tego dzieła przed zarzutami, twierdząc, że jest on zwyczajnym odzwierciedleniem ówczesnej rzeczywistości, mówił: *Nie istnieje już dla nas religijny stosunek do zmarłych (...).*

Atelier (Pracownia / Alegoria realna określająca siedmioletnią fazę mojego życia artystycznego), 1855

Zdaniem wielu badaczy jest to alegoria różnych okresów życia człowieka, a zarazem klas społecznych, rodzaj autoportretu poszerzonego o obraz społeczeństwa i będącego odzwierciedleniem własnych poglądów artysty. Courbet występuje tutaj w roli bezstronnego kronikarza współczesnego życia, sam zajęty malowaniem krajobrazu, który w prawdziwszej i czystszej formie odtwarza rzeczywistość niż temat własnego obrazu. Eugène Delacroix uznał ten obraz za mistrzowski, uważał tę jego „dwoistość" za błąd, jak gdyby niebo nie istniało rzeczywiście, a reszta była tylko obrazem.

1	Żyd	11	grabarz	22	Urbain Cuénot
2	kapłan	12/13	robotnicy	23	Max Buchon
3	republikanin	14	manekin	24	Champfleury
4	kłusownik (Napoleon III)	15	Irlandka z synem	25/26	kochankowie
5	strzelec	16	dziecko, syn artysty	27	dziecko
6	człowiek w czapce	17	malarz, Gustave Courbet	28/29	para z towarzystwa
7	kosynier	18	modelka	30	Baudelaire
8	handlarz odzieżą	19	Alphonse Promayet	31	Jeanne Duval
9	siłacz	20	Alfred Bruyas		
10	Chińczyk	21	Pierre-Joseph Proudhon		

Symbolika przedmitów na obrazie:

1. Czaszka .....
2. Krucyfiks .....
3. Płaszcz i sztylet .....
4. Ledwo widoczne obrazy w tle .....

Równie zamiłowany myśliwy jak malarz, (...). Te myśliwskie przygody ukazuje cykl arcydzieł, (...). Łania ścigana na śniegu, Jeleń w wodzie, Kłusownicy, Odprawa dla sfory, Dogrywający jeleń (1867 *), (...) panoramiczny pejzaż w śniegu, gdzie potężne uderzenie bata ucisza wyjącą sforę, stanowiąc dominujący akcent sceny. (...) Szedł tropem sarn i poprzez listowie, wstrzymując oddech, oglądał nieznaną kryjówkę, gdzie chronią się te czarujące zwierzęta i gdzie mieszkają ich małe: to temat obrazu* ***Kryjówka saren****, którego pojawienie się na Salonie* 1866 *wywołało powszechny zachwyt*.

Coubert w swoim dorobku posiada niewielką ilość martwych natur, powstałych głównie podczas pobytu w więzieniu. Wtedy powstaje m.in. *Jabłka i granaty w pucharze* (1871 -72) czy ***Pstrąg*** (1872), mający symboliczny wymiar przedstawienie artysty więźnia – krwawiąca, z otwartym pyskiem, dusząca się ryba. Dzieła tego typu zazwyczaj malował seriami

Honoré Victorin Daumier (1808-1879)

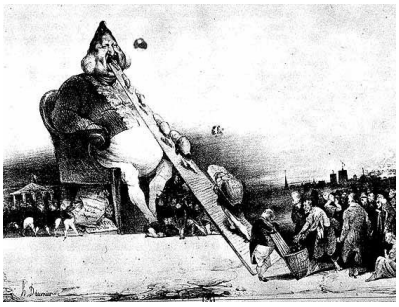
Był utrzymywany przez Corota. Należał do artystów, wykorzystujących z jak największą swobodą najróżniejsze techniki. Z jednakowym mistrzostwem wypowiadał się w litografii, rzeźbie i rysunku. Zaangażowany w walce politycznej Wiosny Ludów i Komuny Paryskiej, krytyk rządów reakcyjnych, piętnował tyranię, wykpiwał obyczaje i mentalność społeczeństwa burżuazyjnego. W indywidualnym stylu łączył pierwiastki romantyczne z realizmem formy.

W latach dwudziestych Daumier wykonał swoje pierwsze litografie. W ten sposób zaczął zarabiać na życie. Otrzymał pracę w wydawnictwie specjalizującym się w grafice i dzięki temu uzyskał gruntowną wiedzę na ten temat. Wkrótce rozpoczął współpracę z wydawnictwami czasopism satyrycznych takich jak np. „La Silhouette". W 1831 roku otrzymał zatrudnienie w najsłynniejszym tygodniku satyrycznym tamtych czasów „La Caricature". Należy pamiętać, że był to czas po abdykacji króla Karola, pod rządami Ludwika Filipa, kiedy to nastroje polityczne i społeczne wrzały. Daumier dołączył do tych karykaturzystów, którzy tępili króla. Jego litografie przyniosły mu wielką popularność i dostrzeżono jego wielki talent. Po serii karykatur króla, Daumier został skazany na sześć miesięcy więzienia oraz 500 franków grzywny. Po odbyciu kary w Sainte-Pelagie, a następnie w zakładzie dla umysłowo chorych – Daumier, niewzruszony szybko powrócił do swojej działalności karykaturzysty. Zamieszkał w proletariackiej dzielnicy Saint-Denis w Paryżu. Większość swojego czasu poświęcał litografii, ale również rzeźbił i malował. W 1835 roku tytuł „La Caricature" dostał się na indeks zakazanej prasy w związku z przyjętymi uchwałami ograniczającymi wolność słowa. Daumier otrzymał zatrudnienie w „La Charivari", ale ponieważ karykatura polityczna była wówczas niemożliwa jego nowym obiektem satyry stały się obyczaje epoki.

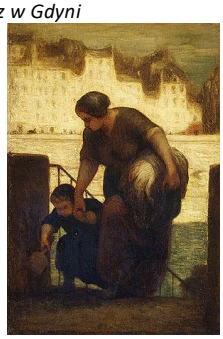
Karykatura polityczna z 1832. Nawiązanie do konferencji w Londynie, prowadzonej przez francuskiego ambasadora Talleyranda, podczas której zdecydowano o granicach Belgii, Luksemburga i Holandii. Poszczególne postaci reprezentują państwa: koń – Prusy, niedźwiedź polarny – Rosja, małpa – Austria, lis – Wielka Brytania, zając – Francja, indyk w tle – Belgia, pies w tle – Holandia, trup kobiety na podłodze – Polska.

Ulica Transnonain [transnonę], *1834*

Powstanie tkaczy w Lyonie z 13.04.1834



Gargantua i Pantagruel to powieść napisana przez ..... w XVI wieku. Opowiada o przygodach ……..
.....



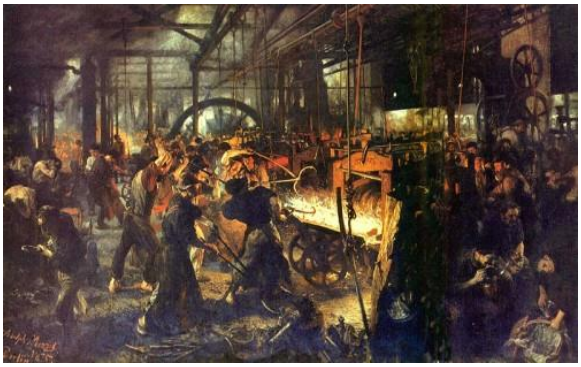
Pierwszymi rzeźbami jakie przyniosły mu rozgłos, były popiersia-karykatury jakie wykonał na prośbę Charlesa Philipona. Popiersia znanych polityków, wykonane w glinie, wystawione były w witrynie gazety *La Caricature*.

Między marcem 1850 a grudniem 1851 roku w *Le Charivari* Daumier opublikował około trzydziestu litografii ilustrujących postać przedstawiającą „podejrzanego agenta, niestrudzonego przedstawiciela propagandy napoleońskiej". W ten sposób Daumier, republikanin, zaatakował propagandę, głoszoną przez niektórych agentów wyborczych pracujących dla Ludwika Napoleona Bonapartego. Zagrożenie imperialną restauracją płynące ze strony Napoleona nabierało kształtu. Przydomek Rastapoil (Szczurzy ogon) pojawił się 12 sierpnia, ponownie w Le Charivari i stało się synonimem zwolennika imperializmu napoleońskiego.
Wraz z przesadnie wygiętą sylwetką, pogniecionymi spodniami i surdutem, jako ostatni element, Daumier dodaje postaci diabelskiego wyrazu twarzy. Chociaż cechy Ratapoil nie są bezpośrednią karykaturą cech Napoleona, wąsy cesarskie pozostają natychmiast rozpoznawalnym symbolem wroga. Niesamowicie nowoczesna rzeźba oderwała się od wszystkich kategorii rzeźbiarskich, które istniały w 1850 roku i zmierzała już w stronę ekspresjonizmu.

8 lutego w 1870 roku wraz Corotem, Manetem i Courbetem podpisał petycję, protestująca przeciw surowości Salonu. Odmówił, podobnie jak Courbet, przyjęcia Legii Honorowej. Od 1867 roku zaczął mieć problemy ze wzrokiem, który się sukcesywnie pogarszał. W 1872 roku był już prawie niewidomy i właśnie wówczas zrealizował swoje ostatnie litografie i obrazy.

Litografia to ……
……
……

Adolf von Menzel (1815-1905)



Niemiecki malarz i grafik. Ilustrował 400 rysunkami *Historię Fryderyka Wielkiego* (1840) pióra F. Kuglera. Część twórczości stanowią sceny z życia dworu berlińskiego, niektóre prace mają charakter preimpresjonistyczny, np. *Córka artysty ze świecą* (1847), zasłynął także jako odtwórca pracy robotników.

Walcownia z Königshütte (dzisiejszy Chorzów), 1875

Wilhelm Leibl (1844-1900)

Trzy kobiety w kościele. 1878-1882. Kunsthalle. Hamburg.

Realizm w Niemczech przejawiał się w dwóch różnych nurtach. Równolegle z malarstwem naturalistycznym Menzla - niezależnym od francuskiego, ale nowatorskim w dziedzinie techniki i kompozycji — rozwijała się sztuka Leibla i jego grupy kontynuującej tradycję Courbeta. Każdy element tego obrazu namalowany jest z niezwykłą werystyczną precyzją i fotograficzną dokładnością. Obsesja na punkcie detalu — w tym wypadku odległa od Courbeta — ma na celu podniesienie zwyczajnego tematu do rangi artystycznej i uszlachetnienia jego prostoty. Można powiedzieć, że Leibl osiągnął ideał perfekcji, za pomocą której wyrażał treści swoich czasów.

Constantin Meunier (1831-1905)

Jeden z najważniejszych artystów belgijskich II połowy XIX stulecia, był zarówno malarzem jak i rzeźbiarzem. Swą artystyczną edukację rozpoczął zachęcony przez starszego brata. Kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli, następnie zaś kontynuował edukację w prywatnym studio Charlesa-Auguste'a Fraikina. Po 1880 roku, przekroczywszy pięćdziesiątkę, Meunier powrócił bowiem do aktywności, na której był skoncentrowany w czasie studiów. Co więcej, zaczął tworzyć dzieła doskonale odpowiadające potrzebom epoki, jak też celnie ją definiujące. W latach 80. zaczęły powstawać różnej wielkości, odlewane głównie w brązie, przedstawienia robotników, ukazywanych realistycznie, z pietyzmem, jednocześnie zaś z wyraźnie dostrzegalnym pierwiastkiem idealizacji, heroizacji.

Hutnik, 1886

Rzeźba ukazuje przedstawiciela jednej z tych klas społecznych, które zdefiniowały XIX wiek, były jego symbolem. To właśnie klasa robotnicza, niezbędny element oraz wypadkowa rozwoju przemysłu, masowej wytwórczości, techniki, w sposób szczególny kształtowała relacje społeczne w poszczególnych krajach, coraz wyraźniej wpływała na bieżącą politykę, w końcu zaś stanowiła przedmiot zainteresowania artystów, zwłaszcza pisarzy, którzy w losach jej przedstawicieli widzieli odbicie najważniejszych zjawisk swego czasu. Rzeźba przedstawia przysadzistego, mocnego mężczyznę o masywnych dłoniach, odzianego w ochronny strój hutnika, robotnika podpierającego się prawą ręką o potężne, metalowe cęgi sięgające niemal jego prawego biodra. Lewą dłoń opiera na lewym biodrze. Mężczyzna jest lekko pochylony, jego prawa noga, lekko zgięta w kolanie, jest wysunięta do przodu. Meunier wykorzystał również zabieg wywodzący się z tradycji rzeźby klasycznej, mianowicie kontrapost. Mężczyzna został przez Meuniera ukazany w pełni realistycznie, postura robotnika wskazuje, że wykonuje on ciężką, fizyczną pracę, strój zaś całkowicie odpowiada jej realiom oraz wymogom. Te ostatnie były zresztą rzeźbiarzowi doskonale znane z racji na fakt, iż pracę robotników obserwował osobiście, w odlewni stali Cockerill w Seraing. Jednocześnie artysta dokonał swoistej heroizacji modela. Robotnik jest zamyślony, skupiony, jego twarz, o prostych, chciałoby się nawet powiedzieć – plebejskich rysach – emanuje szlachetnością. Obie tendencje – realizm oraz idealizacja – mają za cel podkreślenie przekonania artysty, iż herosami oraz symbolami czasów mu współczesnych są ludzie z niższych warstw społecznych, między innymi robotnicy, których ciężka praca zapewnia rozwój ekonomiczny i, szerzej, cywilizacyjny. Warto dodać, że *Hutnik* powstał w ważnym dla Belgii momencie historycznym. W marcu 1886 roku przez Walonię przetoczyła się fala strajków robotniczych. Ich przebieg był brutalny, do tłumienia robotniczej rewolty wykorzystano wojsko. Nie obyło się bez licznych ofiar śmiertelnych. Przyjmuje się, że wydarzenia z 1886 roku były pierwszymi w dziejach Belgii, które wymusiły na rządzie ustępstwa wobec rosnącej w siłę klasy pracującej.

Doker z portu w Antwerpii. 1885. Musee d'Orsay. Paryż.

Postaci Meuniera są świadectwem oddziaływania realizmu na rzeźbę. Zdają się być gloryfikacją pracy, są przy tym wolne od proletariackiego patosu. Wyrażają pewien kompromis ideologiczny i w przeciwieństwie np. do chłopów Jeana Francois Milleta nie naruszają zasad poetyki. Brak typowych wyznaczników eklektyzmu, takich jak anegdotyczność tematu, idealizacja postaci, dokładność wykończenia czy piedestał, zapowiadał być może jeszcze nie w pełni świadomie, nowe widzenie bryły i przestrzeni.

Pieriedwiżnicy to .....

.....

.....

Autor .....

Tytuł .....

Autor .....

Tytuł .....

Autor .....

Tytuł .....

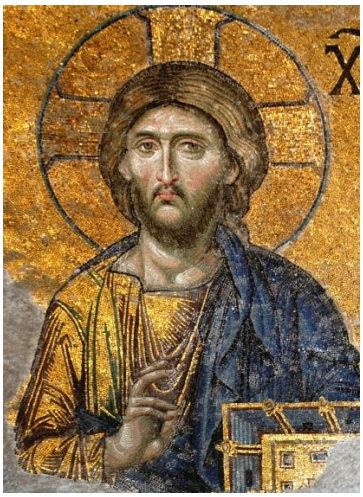
Autor .....

Tytuł .....

Autor Wasilij Pierow

Tytuł *Wiejski pogrzeb*, 1865

Analiza porównawcza dzieł:



Pantokrator, Hagia Sophia, XIII w.

Iwan Kramskoj, *Chrystus na pustyni*, 1872

Opisz kompozycję i relacje przestrzenne

A	B

Opisz światło i modelunek światłocieniowy

A	B

Uzasadnij przynależność dzieł do określonych epok / kierunków. Wskaż na różnice w sposobie obrazowania.

REALIZM W POLSCE

Pierwszą fazę realizmu w Polsce nazywa się realizmem chłopskim. Kierunek ten wykształcił się z malarstwa pejzażowego i rodzajowego, które z czasem ewoluowało ku realizmowi społecznemu. Przykładem mogą być prace Józefa Szermentowskiego i Wojciecha Gersona. Obaj artyści malowali widoki wsi polskiej, życie i obyczaje jej mieszkańców. Wysoką pozycję wśród realistów zajmował Aleksander Kotsis – z pochodzenia podhalański chłop, opisujący własny świat z dystansem i obiektywizmem. Druga, późniejsza, faza realizmu w malarstwie polskim XIX wieku nastąpiła po klęsce powstania styczniowego, w okresie zaostrzonego carskiego reżimu, ale także przyspieszenia rozwoju kapitalizmu. W tym czasie radykalizowała się ideologia pozytywizmu, co w sztuce oznaczało aprobatę estetyki realizmu. Popularność zdobyło przekonanie, że nadrzędnym celem sztuki jest wierne, a nawet dokumentalne odtwarzanie rzeczywistości. W tym kontekście tematykę wiejską kontynuował Józef Chełmoński – mistrz nastrojowych pejzaży, doskonałych ujęć pędzących cwałem koni i pełnych dbałości o realia scen rodzajowych. Miasto również zaczęło inspirować polskich artystów. Najlepszym tego przykładem jest wczesna twórczość Aleksandra Gierymskiego, który był najbliższy problematyce francuskiego realizmu. Artysta tworzył wizerunki warszawskiej biedoty, pracujących robotników, rejestrował współczesne mu zwyczaje i obrzędy. Specyficzną cechą polskiego realizmu był jego charakter polityczno-narodowy. Znakomitymi przedstawicielami tej odmiany kierunku byli: Maksymilian Gierymski (starszy brat Aleksandra), twórca m.in. dzieł poświęconych powstaniu styczniowemu.

Józef Chełmoński (1850-1914)

Studiował w Warszawie u Wojciecha Gersona i w Klasie Rysunkowej. W 1871-75 przebywał w Monachium, gdzie związał się z polską kolonią artystyczną, skupioną wokół Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego. W 1875-87 w Paryżu. Powrócił do Polski i w 1889 r. osiadł we wsi Kuklówka. Realizm i wrażliwość na piękno rodzimego pejzażu znalazły odbicie w krajobrazach, a żywiołowy temperament i wirtuozeria formy przejawiły się w przedstawieniach pędzących zaprzęgów konnych i w scenach rodzajowych o tematyce wiejskiej. Oryginalność i egzotyka obrazów Chełmońskiego zapewniły mu popularność oraz liczne zamówienia, które obniżyły poziom artystyczny wykonywanych płócien. Po powrocie do kraju ponowne zetknięcie Chełmońskiego z przyrodą (liczne podróże po Ukrainie i Podolu) wpłynęło na odrodzenie jego malarstwa. Do tego okresu należą nastrojowe, liryczne pejzaże ożywione niekiedy motywem dzikiego ptactwa i sceny podkreślające związek człowieka z naturą.

Tytuł i czas powstania .....
Miejsce ekspozycji .....
Cechy kompozycji .....
.....
.....
.....
.....

Babie lato, 1875, Muzeum Narodowe w Warszawie

Obraz namalowany w pracowni w Warszawie, jako efekt podróży Chełmońskiego na Ukrainę w 1874 roku. Na pastwisku o rudo-zielonej trawie, leży na ziemi na wznak młoda dziewczyna w stroju ukraińskiej wieśniaczki, z głową po prawej, przyglądając się nitce babiego lata schwytanej prawą ręką; stopy ma bose. W tle rozpościera się bezkresna równina z zaznaczonymi po lewej sylwetkami wieśniaków i stadem krów; nieco bliżej waruje mały czarny piesek pasterski. Jasnoniebieskie niebo z zarysami białych obłoków wypełnia połowę płaszczyzny kompozycji.

Bociany, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

Obraz powstał w okresie, kiedy Chełmoński po powrocie z Monachium zamieszkał w mazowieckiej wsi Kuklówka, i malował szereg obrazów o tematyce wiejskiej, głównie krajobrazy pól, dzikiego ptactwa, pracujących w polu ludzi. Krytyka chwaliła obraz za uchwycenie specyficznie polskiego charakteru przyrody, typów ludzkich oraz za niepowtarzalny nastrój.

Chełmoński pokazuje tu wieś od strony nieefektownej, codziennej, dla niektórych nawet brzydkiej. Z wielkim talentem łączy uchwycony charakter chwili, lot ptaków czy zapatrzenie grupy postaci z detalem krajobrazu, jego matowymi barwami i statycznością.

Szkoła monachijska

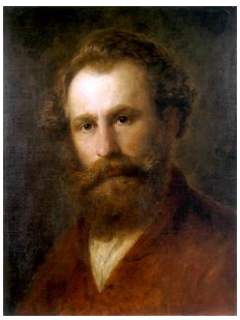
Monachijczycy, czyli malarze należący do tak zwanej Szkoły Monachijskiej działali na bawarskich terytoriach od połowy XIX w. do 1914 w. Nie tworzyli jednej sformalizowanej szkoły ani ugrupowania artystów. Malarze Ci pochodzili z ziem polskich i zazwyczaj po ukończeniu swojej edukacji na warszawskiej lub krakowskiej akademii, przyjeżdżali do stolicy Bawarii by rozwijać swój kunszt malarski, czy to na tamtejszych uczelniach, czy w warsztatach prywatnych. Z uwagi na ciężkie warunki polityczne na ziemiach polskich, artyści byli praktycznie zmuszani do kontynuacji nauczania poza granicami kraju. Pomimo braku jako takiej strukturyzacji stanowili oni odrębną grupę w monachijskim świecie artystycznym z uwagi na szczególną treść poruszaną na ich sztalugach. Niezwykle wyróżniali się swoim programem, który obejmował przede wszystkim szeroko pojętą tematykę narodową. Czerpano z polskiej poezji, historii, folkloru a także ze scenerii jaką oferuje ojczyzna, jaką każdy z malarzy zapamiętał i zabrał ze sobą do Bawarii. Obrazy przedstawiały sytuację polityczną, sceny batalistyczne. Sztuka była pełna dramaturgii, istniało powszechne zafascynowanie naturą i nadawanie jej drugiego dna. W późniejszym okresie istnienia szkoły monachijskiej nastąpiły zmiany, których następstwem było zerwanie z romantyzmem na rzecz przyćmiewającego go realizmu. Nurt ten pociągnął za sobą znaczne uproszczenie kompozycji i stonowanie barw. Na płótnie zamiast postaci przepełnionych dumą zaczęły pojawiać się życie i problemy związane z codziennością przeciętnego człowieka. Obrazowana scena miała być jak najbardziej bliska rzeczywistości i prawdzie. Nierzadko przedstawiano sceny polowań, portrety jeźdźców czy bardzo stonowane pejzaże.

Dokładnie obserwowano naturę, bawiono się porami dnia. Wszystko to, choć malowane w Bawarii, było osadzone w rodzinnym krajobrazie. To właśnie z ojczyzny i z artystów takich jak Jan Matejko, Monachijczycy czerpali swoją inspirację. Niemniej jednak bogata kultura monachijska, nie mogła nie wpłynąć na tamtejszych artystów, stąd widzimy w obrazach ten specyficzny melancholijny nastrój, który określany był niemieckim słowem *stimmug*. Nastrój ten był uzyskiwany za pomocą tak zwanych *sosów monachijskich* czyli kolorystyki zdominowanej przez brązy, żółcienie i szarości. Obrazy artystów polskich ze szkoły monachijskiej były niezwykle cenione w świecie malarskim i bardzo chętnie kupowane. Wielkim powodzeniem cieszyły *polnische Landschaften,* czyli *polskie pejzaże*.

Za prekursora Szkoły Monachijskiej uważa się Karola Ceptowskiego, rzeźbiarza z Poznania. Wielu artystów wybierało Königliche Akademie der Bildenden Künste by dalej kształcić swoje umiejętności, jednym z jej podopiecznych był umowny przywódca polskiego ruchu w Monachium Józef Brandt. Przybył on do Akademii w 1863 roku a po ugruntowaniu swojej pozycji w tamtejszym społeczeństwie, postanowił na stałe osiedlić się w Monachium. W 1870 roku otworzył on tam swoją pracownię, w której kształcił między innymi wielu młodych malarzy z Polski. Protektorem Monachijczyków był mecenas sztuki i antyków hrabia Ignacy Korwin Milewski. Większa część z ponad 200 płócien posiadanej przez niego kolekcji znajduje się teraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

W latach 1836 – 1918 kolonia polska liczyła około 650 osób. Ulubionym miejscem spotkań Monachijczyków była kawiarnia *Café Tambosi*. Szkołę Monachijską tworzyli między innymi: Józef Chełmoński, Aleksander Gierymski, Jan Matejko, Juliusz Kossak, Wojciech Kossak, Olga Boznańska.

Aleksander Kotsis (1836-1877)



Dzieciństwo spędził w Ludwinowie, gdzie jego rodzice mieli niewielkie gospodarstwo, które po roku 1846 sprzedali przenosząc się do Podgórza (dziś dzielnicy Krakowa). W roku 1850 rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował z przerwami. W 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na dalsze studia w Wiedniu. W roku 1862 z powodu trudnej sytuacji rodzinnej wrócił do Krakowa. Malował przede wszystkim codzienne sceny z życia małopolskiego ludu - chłopów, górali, wiejskich dzieci, pejzaże podkrakowskie i górskie. Tworzył też portrety i liczne studia głów wieśniaków i górali. Rozróżnia się 3 fazy jego twórczości: od kompozycji patriotycznych w duchu Artura Grottgera, poprzez przedstawienie niedoli chłopskiej do bardziej pogodnego obrazu wsi.

chudoba – przestarzale drobny dobytek, skromne i ubogie gospodarstwo; pochodzi od czeskiego słowa "chudoba" oznaczającego biedę

Giewont I, ok. 1870, MN w Warszawie

.....*Giewont II,* ok. 1870, MN w Krakowie

Józef Simmler (1823-1868)

Wywodził się ze sfer warszawskiego ewangelickiego zamożnego mieszczaństwa niemieckiego, gorąco przywiązanego do swego miasta i polskiej ojczyzny. Z czasem został portrecistą tego środowiska. Wykształcenie malarskie zdobył w Dreźnie, Monachium i Paryżu. Malował obrazy religijne, kompozycje historyczno-rodzajowe, sceny z *Marii* A. Malczewskiego (pracował nad ilustracjami do tego poematu). Był w środowisku warszawskim przedstawicielem mieszczańskiego realizmu o akademickim i pseudoromantycznym charakterze.

Portret Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy)
1855. Olej na płótnie. 210 x 141 cm.
Lwowska Galeria Obrazów, Lwów

Portret Julii z Hoegenstallerów Simmlerowej
1863. Olej na płótnie. 135 x 95 cm.
Muzeum Narodowe, Warszawa

Maksymilian Gierymski (1846-1874)

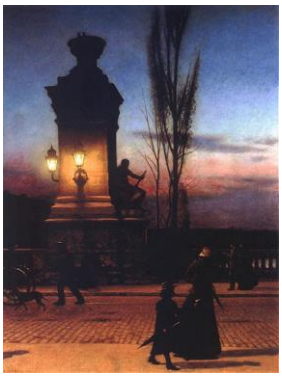
Studiował w Warszawie w Klasie Rysunkowej i u Juliusza Kossaka oraz w Monachium (w akademii sztuk pięknych i w atelier F. Adama), gdzie przebywał od 1867. Był tam czołową postacią polskiego środowiska artystycznego. Malował typowo polskie pejzaże oraz sceny figuralne w tle pejzażowym, sceny wojskowe (m.in. powstańcze), kostiumowe (z polowań w strojach z XVIII wieku) i obyczajowe z życia małych miasteczek polskich. Ważną grupę stanowią obrazy związane z tematyką powstania styczniowego, w których Gierymski (uczestnik walk) stworzył inną, niż Artur Grottger, wizję artystyczną, opartą na realnych przeżyciach i obserwacji. Maksymilian Gierymski zdobył szybko uznanie krytyki zagranicznej. Wywarł wpływ na kierunek rozwoju malarstwa polskiego, zwłaszcza na twórczość Józefa Chełmońskiego i Stanisława Witkiewicza (także na poglądy estetyczne) oraz brata, Aleksandra.

Aleksander Gierymski (1850-1901)

Brat Maksymiliana. 1867-68 studia artystyczne w warszawskiej Klasie Rysunkowej i 1868-73 w akademii sztuk pięknych w Monachium. Następnie przebywał głównie we Włoszech, Wiedniu, powtórnie w Monachium oraz w Paryżu. Z pobytu w kraju szczególnie ważne są dwa okresy twórczości Aleksandra Gierymskiego: warszawski (1879-84), w ciągu którego współpracował z grupą "Wędrowca", głównie ze Stanisławem Witkiewiczem i Antonim Sygietyńskim i okres krakowski (1893-94), w którym tworzył obrazy o tematyce chłopskiej i pejzaże z okolic Bronowic. Aleksander Gierymski podejmował skomplikowane problemy malarskie, wypracowując własną formę wypowiedzi artystycznej. Od zainteresowań i studiów nad malarstwem muzealnym, głównie holenderskim XVII wieku i włoskiego renesansu przez realistyczne studia z natury i studia światła i barwy, pejzaże wieczorne, doszedł samodzielnie do rezultatów bliskich impresjonizmowi. Od 1868 jako ilustrator współpracował z czasopismami warszawskimi, głównie z "Kłosami" i "Wędrowcem", a także zagranicznymi.

Gra w mora

MORA - włoska gra towarzyska dla dwóch osób (istnieją warianty wieloosobowe), znana już w starożytnym Rzymie. W morę gra się używając dłoni graczy. Gra składa się z kolejnych tur. W każdej turze obydwaj gracze, na umówiony sygnał, szybko wystawiają przed siebie po jednej dłoni, pokazującej od zera do pięciu palców. W tym samym czasie gracze głośno mówią liczbę od zera do dziesięciu. Jeżeli jeden gracz odgadł liczbę będącą sumą liczb pokazanych palcami, otrzymuje jeden punkt. Gracz, który pierwszy uzyska dziesięć punktów, wygrywa partię.

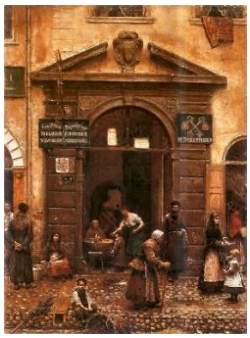


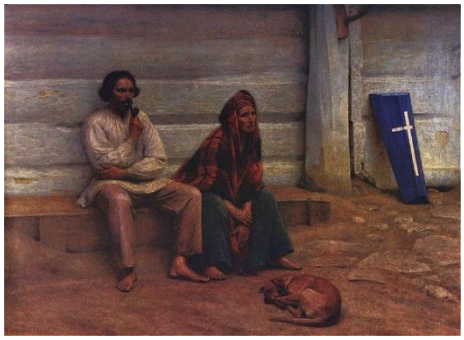
Nokturn to …….

…….

Żydówka z cytrynami Żydówka z pomarańczami

Inspiracją dla kilku obrazów Gierymskiego, w tym także wizerunków żydowskiej handlarki, były prace znanego fotografa Konrada Brandla (1838–1920), który w 1879 roku stworzył cykl ukazujący miejskie widoki i charakterystyczne warszawskie typy. Kilka lat później Brandel skonstruował migawkowy aparat, nie wymagający użycia statywu, dzięki czemu jego zdjęcia wykonywane w plenerze zyskały charakter reportażowy. Wśród wielu prac warszawskiego fotografa znalazły się również studyjne wizerunki kobiety z koszami owoców.

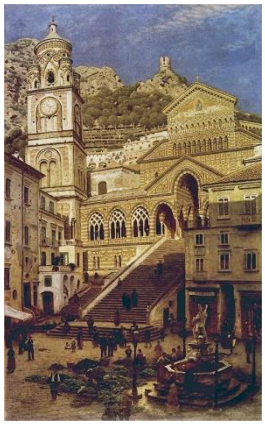


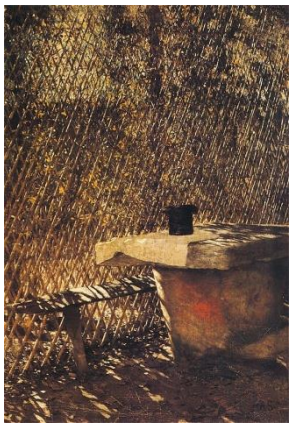


Tytuł pracy, miejsce ekspozycji ……

Podczas pobytu w Krakowie w latach 1893-1894 artysta odwiedzał Włodzimierza Tetmajera, mieszkającego w Bronowicach Małych. Wtedy zrodził się pomysł i powstały pierwsze szkice do obrazu *Trumna chłopska*. Była to jedna z ostatnich kompozycji figuralnych malarza, który malował później tylko pejzaże i architekturę

Percepcja impresjonizmu u malarza:





Realizm nigdy nie uzyskał wielkiej popularności, ponieważ przez środowiska opiniotwórcze Paryża zostały szybko obwołane prowokacjami (głównie za sprawą bezkompromisowego i nieco egocentrycznego Gustawa Courbeta). Poza Francją natomiast realizm nie rozwinął się w jakiś szczególnie interesujący i charakterystyczny sposób. Dobre technicznie malarstwo realistyczne zostało szybko skrytykowane za nijakość i powtarzalność, a świat malarski szybko został pochłonięty przez wielkie rewolucje artystyczne, z których pierwszą było pojawienie się impresjonizmu.

Wojciech Gerson (1831-1901)

W latach 1844-1851 kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Feliksa Piwarskiego, Christiana Breslauera i Marcina Zaleskiego, a w latach 1853-1855 w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W 1856 wyjechał do Paryża, gdzie uczył się jeszcze w pracowni Leona Cognieta i samodzielnie studiował w muzeach. W 1858 po powrocie do Warszawy, rozwinął szeroką działalność artystyczną i publiczną. W 1860 był jednym z założycieli warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Uczył malarstwa i rysunku w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz we własnej pracowni, kształcąc kilka pokoleń malarzy. Jego uczniami byli, m.in. Chełmoński, Wyczółkowski, Stanisławski, Podkowiński, Pankiewicz. W 1878 otrzymał tytuł profesora Akademii petersburskiej. Jeździł za granicę - do Berlina, Włoch, Wiednia, Pragi i kilkakrotnie do Paryża. Dużo podróżował po kraju, a szczególnie często i chętnie jeździł w Tatry. Malował rodzajowe sceny wiejskie, portrety, obrazy historyczne i religijne oraz pejzaże - w tym wiele krajobrazów tatrzańskich.

Wojciech Gerson, *Cmentarz w górach*, 1894

Muzeum Narodowe w Warszawie

Opisz kolorystykę obrazu:

……

……

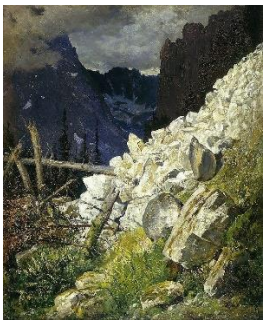
……

Opisz relacje przestrzenne uwzględnione w obrazie:

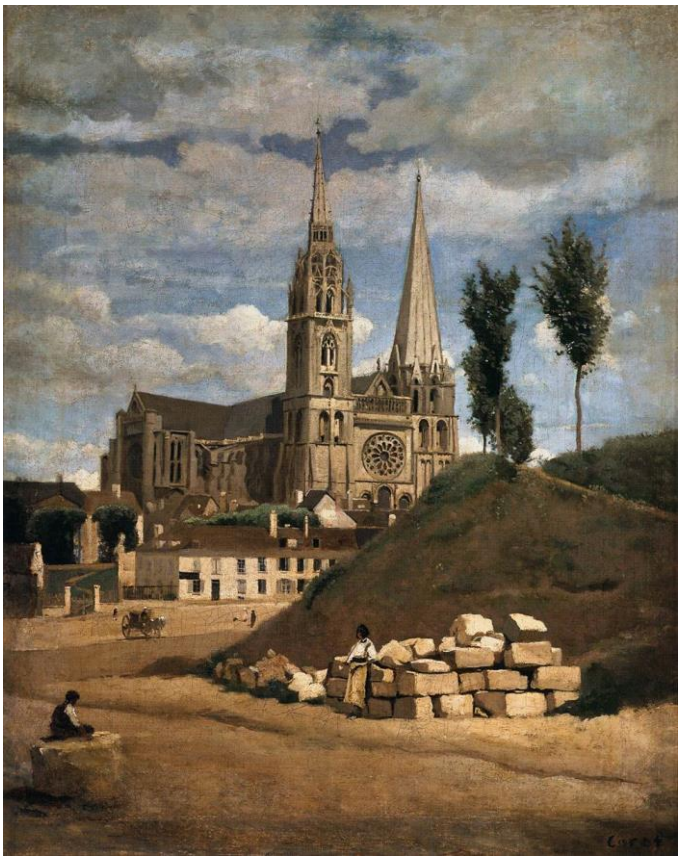
……

……

……



Analiza dzieła: Jean-Baptiste Camille Corot, *Katedra w Chartres*, 1830, olej na płótnie, Luwr, Paryż



Opisz:

a) Kompozycję i relacje przestrzenne

……

……

……

b) Kolorystykę

……

……

……

c) Światło i modelunek światłocieniowy

……

……

……

d) Sposób malowania i dominujące środki wyrazu artystycznego

……

……

……

e) Sposób obrazowania – stosunek artysty do rzeczywistości

……

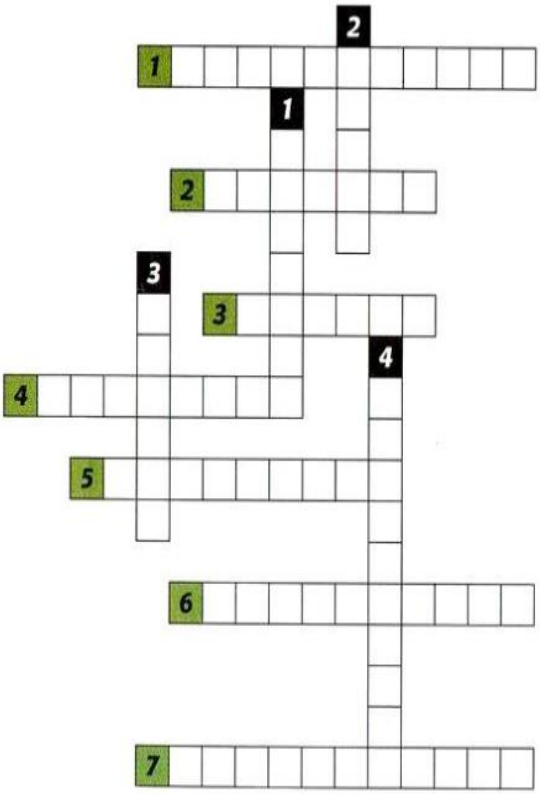
……

……

ĆWICZENIA UTRWALAJĄCE WIEDZĘ Z REALIZMU

Do jakich dzieł nawiązują obrazy Jerzego Dudy-Gracza?

Rozwiąż krzyżówkę



POZIOMO:

1. Robotnicy z obrazu Courbeta
2. Bohaterka obrazu Daumiera
3. Malarz francuski przedstawiający sceny z życia chłopów
4. Twórca cyklu rysunkowego związanego z powstaniem styczniowym
5. Tytuł słynnego obrazu Aleksandra Gierymskiego
6. Znakomity portrecista polski XIX wieku
7. Wybitny malarz, starszy z braci Gierymskich

PIONOWO:

1. Francuski realista posługujący się w swej sztuce karykaturą
2. Główny temat obrazów Aleksandra Kotsisa
3. Bohater posągu wyrzeźbionego przez Constantina Meuniera
4. Najbardziej „polski” malarz, twórca „Babiego lata”