RENESANS NIDERLANDZKI

Sztuka w Niderlandach zawdzięcza swój gwałtowny progres korzystnym dla tego regionu przemianom gospodarczym, politycznym i kulturalnym. Dzięki wczesnemu pojawieniu się kapitalizmu i spotęgowaniu się roli politycznej i gospodarczej mieszczaństwa, które stało się silną potęgą społeczną, rywalizującą z dworem, sztuka stała się istotnym narzędziem władzy i znakiem potęgi obu klas. Nastąpił rozkwit miast niderlandzkich, opierających swoje bogactwo na handlu, rzemiośle i wytwórczości tekstylnej. Mecenat artystyczny sprawował z jednej strony dwór, a z drugiej władze miast i przedstawiciele miejskiego patrycjatu. Mistrzowie malarstwa staroniderlandzkiego nie pisali traktatów teoretycznych. Postawa artystyczna mistrzów niderlandzkich, była silniej oparta na tradycji średniowiecznego systemu cechowego. Artyści niderlandzcy sporadycznie sygnowali swoje dzieła, dlatego też w historiografii sztuki napotkano wiele trudności w badaniach nad autorstwem dzieł. Punktem wyjścia dla rozwoju malarstwa niderlandzkiego były tendencje realistyczne w gotyckiej rzeźbie burgundzkiej i niemieckiej, malarstwie tablicowym (styl łamany) i malarstwie miniaturowym uprawianym m.in. na dworach w Dijon i Bourges. Czołowym przedstawicielami byli rzeźbiarze Claus Sluter i Mikołaj z Lejdy. Istotną dla rozwoju realizmu niderlandzkego wartość artystyczną posiadają działa braci Limbourg. Wpływ na rozwój sztuki niderlandzkiej wywarło także "devotio moderna" (religijność głęboko humanistyczna, oparta na znajomości człowieka, jego natury i czynników wywołujących świadome przeżycie). Teologowie związani z "devotio moderna" nie zajmowali się formułowaniem prawd ogólnych, odrzucali zbytnie zintelektualizowanie wiary, kładli natomiast nacisk na refleksję nad tym, co rozgrywa się w życiu duchowym konkretnego człowieka.

Prymitywiści flamandzcy – obiegowa nazwa formacji stylistycznej późnośredniowiecznych malarzy niderlandzkich działających w okresie 1420-1500 głównie w hrabstwie Flandrii (Brugia, Gandawa), wolnym francuskojęzycznym mieście Tournai oraz księstwie Brabancji. Właściwym twórcą formuły malarstwa prymitywów flamandzkich był Jan van Eyck, prekursorem zaś Robert Campin. Synonimem twórczości tej formacji stała się szkoła brugijska XV w., którą tworzyli: Jan van Eyck, Petrus Christus, Hugo van der Goes oraz Hans Memling. Epokę prymitywów flamandzkich zamyka twórczość Gerarda Davida.

Malarstwo niderlandzkie cechowało:

- kompleksowe widzenie postaci ludzkich wewnątrz scenerii architektonicznej i pejzażowej,
- iluzja prawdziwej, wielowymiarowej i głębokiej przestrzeni wypełnionej światłem i powietrzem,
- niezwykła precyzja oddania kształtu i faktury przedmiotów oraz figur,
- dominuje tematyka religijna, oparta głównie na *Złotej legendzie*, brak popularności tematów mitologicznych
- istotną rolę pełni tło, często jest to przestrzeń mieszkalna,
- kontrasty dynamicznie ułożonych draperii z powściągliwymi gestami,
- mimetyczny realizm połączony z idealizującą elegancją,
- głęboka analiza twarzy od strony psychologicznej,
- linia horyzontu umieszczona wysoko (więcej przedmiotów mieści się na obrazie),
- efekty iluzjonistyczne.

Malarstwo XV wieku w Niderlandach miało znaczący wpływ na sztukę Europy, zarówno na północ, jak i południe od Alp. Relacje artystyczne między Italią a Niderlandami były obopólne. Przedstawiciele możnych rodów włoskich byli zleceniodawcami Rogiera Van der Weyden, Hansa Memlinga, Hugona van der Goesa. Jan van Eyck zyskał przez włoskiego humanistę, Bartolomeo Faciomiano miano "księcia malarzy obecnego stulecia", zaś Antonello da Messina przypuszczalnie uczył się u Brugijczyka. *Fiamminga maniera* przejawiła się w również w twórczości Domenica Ghirlandaia, Piera della Francesca, Filippina Lippiego i innych. W Italii przejęto charakterystyczną dla Niderlandów analizę szczegółów, obserwację postaci pod kątem psychologicznym, jasną, intensywną kolorystykę. Recepcja malarstwa niderlandzkiego w Italii była także skutkiem konfrontacji dwóch myśli i postaw artystycznych: przedalpejskiej myśli humanistycznej z zaalpejską głęboką pobożnością. Malarstwo staroniderlandzkie wywarło również wpływ na gotyckie malarstwo tablicowe w niektórych ośrodkach artystycznych w Polsce. Wpływy przenikały bezpośrednio z Niderlandów, lub za pośrednictwem dzieł malarzy działających w Dolnej Nadrenii, Westfalii, Dolnej Saksonii. Zdobycie i sprowadzenie do Gdańska *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga miało silny rezonans w malarstwie gdańskim 2. połowy XV wieku. Silne kontakty handlowe i artystyczne łączyły poszczególne miasta hanzeatyckie również na ziemiach polskich (oprócz Gdańska były to Toruń, Wrocław, Kraków).

Wyjaśnij pojęcia:

En grisaille .....

.....

.....

Trompe l'oeil .....

.....

.....

Robert Campin (1380-1444) zwany również **Mistrzem z Flémalle** lub **Mistrzem Tryptyku de Mérode od *Ołtarza Zwiastowania***

Artysta wprowadził do sztuki nowe przedstawienia ikonograficzne: *Trójcę Świętą* jako Pasję Boga Ojca oraz *Madonnę w komnacie*. Stał się też jednym z pierwszych, którzy przemycali do obrazów religijnych „malarstwo rodzajowe", przedstawiając wnętrza domów i życie codzienne. Wczesne dzieła artysty zdradzają jeszcze wiele cech gotyku: konwencjonalność gestów i układów kompozycyjnych, posągowość postaci, u których nie odczuwa się masy ciała zatartej bogactwem łamanych bogato fałdów szat, niewłaściwe proporcje postaci we wnętrzu i nieumiejętność budowania przestrzeni. Jednak obrazy Campina pozbawione są hieratyczności, a wydarzenia rozgrywają się w konkretnych mieszczańskich domach lub w pejzażu. Ani Madonny o pospolitych rysach, ani Dzieciątka nie mają aureoli i ukazane są w izbach o belkowanym stropie, zastawionych prostymi sprzętami. Za oknem często rozciąga się widok na plac miasteczka. Mistrz z Flémalle posługiwał się światłocieniem. Campin jako pierwszy z malarzy niderlandzkich przyjął trójwymiarowość za podstawę widzenia plastycznego. Punktem wyjścia jest u niego bryła przedmiotu. Stał się także prekursorem europejskiego portretu.

Tytuł pracy i czas powstania .....

.....

Fundatorzy .....

Tematyka paneli .....

.....

Symbolika:

- lilia i biały ręcznik .....
- zgaszona świeca .....
- zamknięte okno .....
- lwy na oparciu ławy .....
- siedząca pozycja Marii .....
- szesnastokątny stół .....
- narzędzia stolarskie .....
- gwoździe, hebel .....

Tytuł .....

Opis lewej części .....

.....

.....

.....

.....

.....

Opis prawej części .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

W średniowieczu i epoce nowożytnej Niderlandy, obejmujące tereny dzisiejszej Holandii, Belgii i północno-wschodniej Francji, należały do najważniejszych europejskich centrów artystycznych. Wspaniały rozwój sztuki wiązał się z bogactwem tego regionu, wynikającej z pozycji handlowej i produkcji wielu poszukiwanych w Europie dóbr oraz żywymi związkami z innymi czołowymi centrami artystycznymi, jak Francja i Włochy. W XV w. Niderlandy znalazły się pod rządami stojących u szczytu swej potęgi książąt Burgundii, należących do panującej we Francji rodziny Valois (Walezjusze).

Niezwykła precyzja i techniczne mistrzostwo, a także udoskonalona technika olejna pozwalały artystom na odtwarzanie powierzchni i tekstur, a także odbić światła na różnych powierzchniach. Technika olejna pozwalała połączyć niespotykany dotąd realizm z żywością barw. Pigmenty zmieszane z olejnym spoiwem stawały się transparentne, pozwalając nakładać farbę w wielu półprzezroczystych warstwach (laserunki), nadając barwom niespotykanej dotąd głębi.

Technika olejna pozwalała zarówno na tworzenie idealnie gładkich powierzchni, jak i na nakładanie impastów, pozwalających zaakcentować np. odbicie światła. Jako że farba olejna wysycha wolno, co poprzez delikatne mieszanie barw na desce dodatkowo pozwalało na osiągnięcie plastycznego modelunku.

Obrazy wykonane techniką olejną podziwiano we Włoszech już w połowie XV w. Budziły one podziw, ponieważ we Włoszech stosowano w tym czasie technikę temperową, przy użyciu której osiągnięcie takich efektów było niemożliwe. Choć pojedyncze przykłady użycia tej techniki we Włoszech znane są już z połowy XV w., rozpowszechniła się tam ona dopiero w kolejnym stuleciu. Jan van Eyck był nawet w XV i XVI w. uznawany za wynalazcę techniki olejnej. Dziś wiemy jednak, że technikę tę rozwijało wielu malarzy na terenie Niderlandów i dzisiejszych Niemiec, wiele lat przed tym, niż do perfekcji doprowadził ją Van Eyck.

Jan van Eyck (1390-1441)

Uważany jest za jednego z twórców nowożytnego malarstwa, szczególnie malarstwa portretowego. Uchodzi również za prekursora wczesnego renesansu. Malarstwa uczył go prawdopodobnie brat, Hubert van Eyck. W latach 1422-1424 był na służbie księcia Holandii, Jana. W roku 1425 został nadwornym malarzem Filipa Dobrego, księcia Burgundii. Odbywał podróże w misjach dyplomatycznych do Hiszpanii (w roku 1426) i do Portugalii (w roku 1428), gdzie sportretował infantkę Izabelę. Zyskał wielką sławę za życia, a dzieła sygnował swoim nazwiskiem i dewizą: *Tak, jak potrafię*). Jako jeden z pierwszych malarzy europejskich XV wieku zaczął stosować w swoich obrazach technikę olejną – nie mieszając jednak farb na palecie, lecz nakładając laserunki. Biograf malarzy włoskich Giorgio Vasari przypisywał w połowie XVI stulecia wynalazek malarstwa olejnego braciom van Eyck. W istocie już w XII wieku mnich Teofil zalecał rozcieranie barwników w oleju orzechowym. Do oleju lnianego bracia van Eyck dodawali żywic, dzięki czemu farba wolniej schła. Ta technika malarska gwarantuje efekt świetlistości, ponieważ spoiwa olejne same przez się błyszczą intensywniej od używanej wcześniej matowej tempery. Do uzyskania takiego efektu przyczynia się także laserunek, który wzmagając soczystość barwy wywołuje też wrażenia czysto optyczne: padające na obraz światło przenika przez kolejne warstwy i odbija się od polerowanego, kredowego podłoża, rozświetlając barwniki od spodu. Dlatego van Eyck nie używał farb kryjących, a jego kolorystyka miała charakter barwnych filtrów. Dążył do wiernego przedstawienia rzeczywistości np. przez zastosowanie perspektywy powietrznej. Jego sztuka była niezwykle ceniona w Italii. Włoski humanista, Bartolommeo Fazio, tak w połowie XV wieku pisał o niderlandzkim malarzu: *Jan z Galii uważany jest za pierwszego malarza naszych czasów, wielce biegłego w naukach, a szczególnie w geometrii, i w tych rzemiosłach, które przydają ozdoby malarstwu. (...) Jego też dziełem jest wyobrażenie świata w okrągłym kształcie, które namalował dla księcia Belgów, Filipa; sądzi się, że w naszych czasach nie powstało dzieło od tego obrazu doskonalsze. Możesz tam nie tylko rozpoznać poszczególne miejscowości i położenie krain, ale nawet zmierzyć odległość pomiędzy miastami...*

Enigmatyczny wyraz twarzy zawiera *Portret mężczyzny w czerwonym turbanie*, namalowany w 1433 roku. Jego wzrok skierowany jest wprost na widza. Wizerunek często jest interpretowany jako autoportret artysty ze względu na skierowane wprost na widza spojrzenie, charakterystyczne dla przedstawień odbitych w lutrze.

Tytuł pracy ……

Portrety van Eycka nie są jedynie odtworzeniem cech zewnętrznych modela, malarz nadał swoim modelom niezwykłą głębię, ich twarze charakteryzują osobowość człowieka, a przedstawieniom towarzyszy pewna tajemniczość. Twarze maluje precyzyjnie, oddaje fakturę materiałów i teksturę obiektów. Wirtuozeria techniki olejnej sprzyja osiągnięciu wiarygodności. *Portret młodego mężczyzny* (*Tymotheos)* z 1432 roku jest portretem mężczyzny, którego źródeł pochodzenia należy szukać w starożytności – to imię greckiego muzyka z czasów Platona i Eurypidesa, jednak według historyków sztuki jest to Gilles Binchois, współczesny artyście kompozytor, nadworny muzyk księcia Burgundii, Filipa Dobrego.

Madonna w kościele była pierwotnie lewym skrzydłem dyptyku, którego drugie skrzydło zajmował portret donatora. Relacja pomiędzy postacią Marii a wnętrzem zawiera wiele kontrastów. Nieproporcjonalna względem świątyni postać sugeruje odczytanie Matki Boskiej jako Świątyni Boga, którą zamieszkuje Chrystus. Korona na Jej głowie symbolizuje Królową Nieba, a światło wpadające przez okna odnoszą się do dziewictwa.

(…) malarz wprowadził subtelne rozróżnienie, sugerujące wzrastanie i rozwój wewnętrzny – od arkad i triforium nawy, utrzymanych w masywnym rzeźbiarskim stylu XIII w., poprzez bardziej włókniste formy systemu sklepiennego, do jednolitego prezbiterium, które wygląda na późniejsze o niemal sto lat. (…) Strzeliste prezbiterium stanowi jakby architektoniczna koronę, unoszącą się ponad drogocenną koroną Marii; świetliste akcenty skupione po lewej stronie równoważą dwie plamy światła słonecznego na posadzce z prawej; a niemal identyczny wzór majestatycznych pionów i wdzięcznych krzywizn powtarza się, w odwróconej symetrii, na szacie Madonny, na trzonach kolumn i żeber sklepiennych.

Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, PIW, Warszawa 1971, s. 137

Madonna kanonika van der Paele, 1436, olej na desce

Święci ukazani na obrazie to ……
Na zbroi świętego …….…… widać odbicia …….
Scena rozgrywa się w ……

Cel powstania pracy: prośba o zdrowie dla donatora. Kanonik, ubrany w białą kamizję, na lewej ręce zawiesił popielice, które są oznaką jego kolegiackiej godności, dłońmi zaś podtrzymuje książeczkę do modlitwy. Palcami prawej ręki przewraca karty z nabożnym tekstem, trzymając okulary w czarnej oprawie. Pod oprawę książki kanonik podkłada złożoną częściowo torebkę ze świńskiej skóry, która mu służyła do przechowywania cennego kodeksu.

Widzenie optyczne i duchowe jest właściwym tematem obrazu. Pełno w nim odniesień do patrzenia, widzenia i wzroku: okulary, refleksy na zbroi, kierunki spojrzeń kanonika, Marii, Chrystusa i św. Donacjana. Okulary, zdjęte przez kanonika i trzymane w ręku, dają do zrozumienia, że mamy do czynienia z wizją, z widzeniem pozazmysłowym. Oznajmiają więc nie tylko słabość fizyczną donatora, jego chorobę, która uniemożliwiała mu odprawianie matin – nabożeństw porannych (…). Sugerują, że czytanie w modlitewniku, którego litery powiększają, było pierwszym etapem medytacji, a teraz pojawia się wizja metafizyczna, w której kanonik wielbi Marię i Dzieciątko – wcielonego Chrystusa.

Antoni Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. II: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Wyd. UW, Warszawa 2011, s. 667

Podaj tytuły prac:

Przyjrzyj się reprodukcji i wykonaj polecenia:

Podaj tytuł dzieła, czas jego powstania i miejsce ekspozycji ……

Technika wykonania pracy ……..

Jaką funkcję sprawował fundator dzieła ……..

Motyw ikonograficzny wykorzystany w pracy ……..

Można przypuszczać, że obraz Madonny z Autun z kanclerzem Rolinem powstał jako votum za zawarcie pokoju między Burgundią a Francją Karola VII, po zerwaniu sojuszu z Anglią. Albowiem Filip Dobry w 16 lat po gwałtownej śmierci swego ojca darował zabójcy, królowi francuskiemu, i zawarł z nim (21 IX 1435) traktat pokojowy w Arras, walnie przyczyniając się do rychłego zakończenia wojny stuletniej, prowadzonej między Anglią a Francją. Uzyskawszy ten sukces polityczny, kanclerz burgundzki chciał okazać wdzięczność patronce swego kościoła w Autun. Toteż niedługo po r. 1435 złożył w kaplicy rodowej cenny dar wotywny, w postaci obrazu Jana van Eycka, przedstawiający jego hołd dla Królowej niebios.

Na kapitelach przedstawiono sceny ……..

……..

Postaci stojące w tle to ……..

Charakterystyka ogrodu ……..

……..

Na płaszczu Marii widnieje napis: „Exaltata sum in Libano". Jest to cytat z kościelnego responsorium, śpiewanego w święto Wniebowzięcia NMP: „Sicut cedrus exaltata sum in Libano et sicut cupressus in monte Sion". Ponad głową Marii pochód wojska z kroczącym na czele wodzem, przed którym klęka jakaś niewiasta czy dziewczyna. Być może rzeźba przedstawia córkę Jeftego, witającą ojca wracającego z wyprawy wojennej. Córka Jeftego jest prefiguracją Marii, ofiarującej się Bogu przy wstąpieniu do świątyni. Jak ofiara córki Jeftego była konieczna do zwycięstwa nad Ammonitami, tak ofiara Marii była konieczna dla naszego zbawienia.

Zabiegi związane z oddaniem głębi w obrazie polegają na zastosowaniu perspektywy ……..

Obraz ma dekorację na odwrocie deski, na której został namalowany. Dekoracja to iluzjonistyczna polichromia naśladująca marmur. Pokrywanie odwrotnej strony obrazów marmoryzacją lub innym wzorem naśladującym naturalny kamień było często stosowane w przypadku dzieł przenośnych, ustawianych w prywatnych kaplicach i innych miejscach w obrębie rezydencji. Tylna strona obrazu była wówczas widoczna i stanowiła element eleganckiego wykończenia dzieła. Marmoryzacje mogły mieć również funkcje ochronne, zabezpieczały deskę przed wilgocią i innymi czynnikami mogącymi doprowadzić do degradacji malowidła.

***Małżeństwo Arnolfini (?),* 1434,** National Gallery w Londynie, olej na desce

Zdaje się, że wśród mieszczaństwa brugijskiego najbliższym przyjacielem Van Eycka był kupiec przybyły około r. 1420 z Lukki do Brugii i tu na stałe osiadły, nazwiskiem Giovanni Arnolfini. Książę Filip Dobry poznał się szybko na niezwykłych zdolnościach Włocha jako biegłego finansisty, nobilitował go i uczynił go swym „valet de la chambre".

W średniowieczu konsens matrymonialny składano najczęściej w mieszkaniu. Małżeństwo zawierano przez złożenie przysięgi, na którą składały się przy wymawianiu słów dwie akcje: złączenie rąk, a ze strony nowożeńca dochodziło podniesienie ramienia. Przed Soborem Trydenckim (1563) możliwe były tak zwane „matrimonia clandestina", zawierane w domu, a zawierający małżeństwo udawali się do kościoła już jako małżonkowie, aby odebrać błogosławieństwo od kapłana.

W obrazie zastosowano następujące środki budujące kompozycję i wrażenie głębi (zaznacz trzy poprawne odpowiedzi):

- poprawne proporcje postaci w stosunku do otaczających je przedmiotów i wnętrza
- poprawny wykres perspektywy linearnej z jednym punktem zbiegu
- zmonumentalizowane, przeskalowane postaci
- perspektywę *da sotto in su* (perspektywę żabią)
- intuicyjną perspektywę linearną z kilkoma punktami zbiegu
- powiększenie złudzenia głębi poprzez odbicie w lustrze

W obrazie zastosowano następujące środki malarskie i światłocieniowe (zaznacz trzy poprawne odpowiedzi):

- silne kontrasty światłocieniowe
- realistyczne odzwierciedlenie faktur i właściwości ukazanych elementów
- technikę *en grisaille*
- refleksy światła na połyskliwych powierzchniach
- miękkie przejścia światłocieniowe
- nienasycone kolory chromatyczne

Autor obrazu pełnił funkcję (zaznacz poprawną odpowiedź):

- przewodniczącego cechu malarzy w Brugii
- przewodniczącego cechu malarzy w Antwerpii
- nadwornego malarza Filipa Dobrego, księcia Burgundii

Obraz powstał w (zaznacz poprawną odpowiedź):

- Antwerpii (Niderlandy)
- Lucce (Włochy)
- Brugii (Niderlandy)

Obraz namalowany jest na (zaznacz poprawną odpowiedź):

- desce topolowej
- płótnie lnianym
- desce dębowej

Nad lustrem znajduje się napis, który jest (zaznacz poprawną odpowiedź):

- napisem identyfikującym pierwszoplanowe postaci
- sygnaturą malarza wraz z datą
- napisem identyfikującym dwie postaci odbite w lustrze

Zapoznaj się z fragmentami artykułu dr Grażyny Bastek, poświęconym obrazowi van Eycka. Zwróć uwagę na sprzeczne interpretacje tematu dzieła.

(…) w podręcznikach, popularnych opracowaniach i albumach przytaczana jest najczęściej interpretacja Erwina Panofskiego z połowy XX w., która zaważyła na sposobie odczytywania obrazu. Panofsky uznał, że obraz przedstawia zaślubiny Giovanniego di Arrigo Arnolfiniego, kupca z Lukki, osiadłego w Brugii, z Giovanną Cenami, i że są to zaślubiny prywatne, zawarte w domu w obecności świadków, o czym miałby świadczyć podpis „Johannes de Eyck fuit hic", oraz odbicie postaci samego malarza i jego towarzysza w lustrze. Obraz miałby zatem stanowić ślubny certyfikat, a zarazem swoisty wykład o sakramencie małżeństwa, jako odbiciu mistycznych zaślubin Chrystusa Oblubieńca z Marią Oblubienicą Ecclesią. Taki kontekst nadawałby małżeństwu ziemskiemu i jego cielesnemu aspektowi usprawiedliwienie, a nawet uświęcenie poprzez akt Wcielenia i Odkupienia. Wskazywać miałyby na tę wykładnię wszystkie przedmioty budujące tajny, symboliczny szyfr obrazu. I tak: zdjęcie chodaków miałoby oznaczać, że jest to Ziemia Święta; łoże i sypialnia to łono Marii; lustro to zwierciadło bez skazy z „Pieśni nad pieśniami", pies – symbol wierności, a światło świecy – Lux Dei, światło świętości Bożej. Od dziesiątek lat ukazana na obrazie para nazywana jest małżeństwem Arnolfinich, jednak dokładne ustalenie tożsamości postaci nie jest wcale takie proste.

Niezwykle erudycyjna interpretacja Panofskiego, przytaczana zazwyczaj w bardzo uproszczonej wersji, zaważyła na popularnym odbiorze obrazu, mimo że była wielokrotnie krytykowana przez historyków sztuki. Wśród współczesnych badaczy nie ma już zapewne ani jednego jej zwolennika. Podważane są dwie kluczowe tezy badacza – to, że bohaterami obrazu są Giovanni di Arrigo Arnolfini i Giovanna Cenami, jak też to, że obraz przedstawia moment ich zaślubin. Gest małżonka był wielokrotnie poprawiany w fazie podrysowania, zatem najpewniej nie jest to skonwencjonalizowany gest przysięgi małżeńskiej, lecz najprawdopodobniej nieskodyfikowana forma powitalnego gestu. Ponadto wielu motywów obrazu – pomarańczy, różańca, chodaków, psa – nie było w podrysowaniu, co burzyłoby tezę Panofskiego o jednorodnej koncepcji symbolicznej dzieła. (…) Jednakże wedle Lorne'a Campbella obraz van Eycka jest przedstawieniem sceny powitania gości. Domownicy stoją nie w sypialni, jak myślał Panofsky, lecz w recepcyjnym wnętrzu zamożnego domu (łoża paradne były wyposażeniem takich pomieszczeń) i witają postaci odbijające się w zwierciadle, a zarazem i nas, widzów stojących przed obrazem. Jest to zatem powitanie gości, którzy mogą podziwiać zamożność kupieckiego domu i na których przybycie zapala się świecę (zgodnie z burgundzkim zwyczajem zapalania światła w pokoju kobiety, gdy wchodził do niej mężczyzna). Napis nad lustrem byłby zaś potwierdzeniem, że malarz też tam był – zanotował i przedstawił wiernie to, co widział. Może zatem powinniśmy postrzegać „Portret małżonków Arnolfinich" jako dzieło retoryczne, przedstawiające powitanie gości w zamożnym domu, ostentację bogactwa i dumy jego właścicieli, którzy w pogodny wiosenny dzień ubierają się w ubiory podbite futrem.

Źródło: Newsweek Historia, 7/2014, https://www.newsweek.pl/wiedza/historia/jan-van-eyck-portret-arnolfinich-tajemnice-obrazu-newsweekpl/0xy3f4w

Symbolika wybranych elementów:

Patynki ……..

Pies (griffon terier) ……..

Figurka św. Małgorzaty ……..

Owoce ……..

Lustro ……..

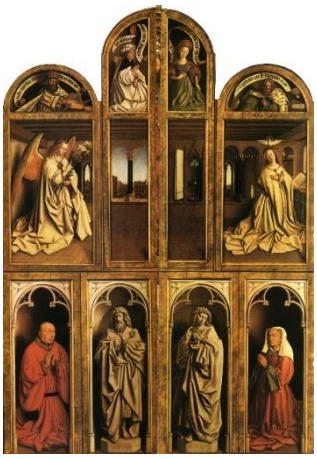
Bursztynowy różaniec ……..

Miotełka ……..

Zapalona świeca ……..

*Świeca była niesiona do kościoła przed orszakiem weselnym, gdy małżonkowie udawali się w myśl przykazania kościelnego do kapłana, aby otrzymać od niego błogosławieństwo, a także płonęła w domu w czasie uczty weselnej.

W lustrze widać odbicie ……



Ołtarz Gandawski (Ołtarz Adoracji Baranka Mistycznego), 1432

Miejsce ekspozycji ……

Fundatorzy ……

Opis ołtarza zamkniętego ……

……

……

……

Po otwarciu ołtarza u dołu widać w centrum ……

……

……

……

……

Rogier van der Weyden [wymowa: rohir] **(1399/1400-1464)**

Był uczniem Roberta Campina. W roku 1450 Roger van der Weyden udał się na pielgrzymkę do Włoch w celu nabycia odpustu. W Italii wykonywał zamówienia dla wpływowych rodów d'Este z Ferrary i Medyceuszy z Florencji, odwiedził również Bolonię oraz Mediolan. Podczas podróży mógł poznać innego artystę, Fra Angelico. Malował obrazy o tematyce religijnej i portretowej, łącząc w nich cechy gotyckie i renesansowe. Kontynuował naturalizm van Eycków. Problem przestrzeni malarskiej interesuje go mniej niż van Eycka. Również określanie i modelunek form ma bardziej rzeźbiarski niż malarski charakter.

Tytuł ……

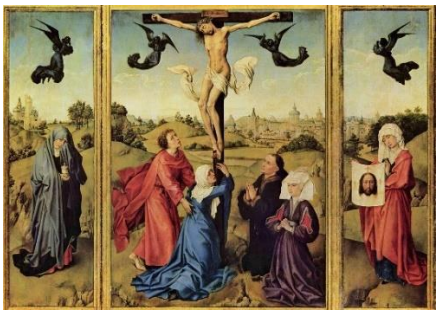
Opis ……

……

……

……

……



Ołtarz .....

.....

.....

.....

.....

.....

Zdjęcie z krzyża, 1435-40. Uwidoczniła się w nim tendencja artysty do redukowania przestrzeni i wnikania w różnorodne stany emocjonalne.

Zleceniodawca: .....

Opis: .....

.....

.....

.....

Kontrowersyjna Maria Magdalena, dla wszystkich czytelników prozy Dana Browna jest kobietą, z którą Chrystus miał mieć dziecko, ale wiele elementów sensacyjnej twórczości Dana Browna nie wytrzymuje naukowej krytyki. Tak czy inaczej faktem jest, że w czasach wczesnochrześcijańskich Maria Magdalena była postacią poddawaną dyskusjom. Dla gnostyków postać Marii Magdaleny miała znaczenie symboliczne, uosabiała ponoć Mądrość Bożą. W apokryficznej Ewangelii Filipa odnajdziemy stwierdzenie, że *Chrystus miłował ją bardziej od innych uczniów i całował ją często w usta*. Tylko co zrobić, kiedy widzi się obraz, na którym Maria Magdalena pod krzyżem jest rzeczywiście ukazana jako ciężarna? Zacznijmy od pytania: po czym poznać, że namalowana na średniowiecznym obrazie kobieta jest w ciąży? Wbrew pozorom nie po samej sylwetce: średniowieczny kanon urody kobiecej zakładał obecność lekko wypukłego brzuszka i wyraźne poszerzenie w biodrach, taką sylwetkę na średniowiecznych obrazach miały nawet święte dziewice. Kluczowy w tym wypadku jest po prostu detal stroju. Popularne były w tamtych czasach suknie obcisłe w górnej części. Typowa suknia, nie tylko ciążowa, miała rozcięcia na bokach lub z przodu, które były ciasno sznurowane. W miarę powiększania się obwodu talii ciężarnej kobiety owe sznurówki luzowano i suknia ulegała stopniowemu poszerzeniu.

Pozornie Maria Magdalena nie wydaje się być ciężarna, gdy jednak popatrzymy z bliska okaże się, że na jej brzuchu, tym razem z przodu, również widnieje charakterystyczne rozsznurowane rozcięcie. Pasek obejmujący zaokrąglony brzuszek ma napis JHESUS MARIA – tak jakby ukryte w łonie dziecko określone zostało imionami rodziców. Czy zatem mamy do czynienia z heretycką wiarą w sekretne małżeństwo lub romans Jezusa i Marii Magdaleny, który zaowocował potomstwem? Otóż niekoniecznie. Kwestię wizerunków ciężarnej Marii Magdaleny zanalizowała profesor Penny Jolly, tłumacząc je jako metaforyczną ciążę duchową. Maria Magdalena jest postacią niejako dualistyczną, jednocześnie najgorszą grzesznicą i świętą będącą najbliżej Jezusa. Nowe życie w łonie Magdaleny ma symbolizować jej własne nowe życie po całkowitym nawróceniu. Jednocześnie ciąża podkreśla wizualnie istotę jej grzeszności, jako skoncentrowanej na aspektach cielesnych. Zarówno XII-wieczny tekst *Vita Beatae Mariae Magdalenae et Soraris eius Sanctae Martha*, jak i późnośredniowieczne misteria związane z postacią Marii Magdaleny przywołują metaforę płodności opisując moment nawrócenia grzesznicy. Ponadto Magdalena mogłaby reprezentować w swoim rozdwojeniu zarówno Pannę Mądrą (jako święta) jak i Pannę Głupią (jako nierządnica) z ewangelicznej przypowieści. Jako Panna Mądra może być zarazem uosobieniem mistycznej Oblubienicy Chrystusa, wraz z koncepcją duchowej ciąży. W tej sytuacji to Magdalena staje się także Oblubienicą z Pieśni nad Pieśniami, a zatem personifikacją Kościoła, którego związek z Chrystusem przynosi dobre owoce.

Sąd Ostateczny, 1443-52

Informacje o obrazie: część zamknieta przedstawia fundatorów dzieła

..... oraz

.....

.....

Część otwarta ukazuje anioły z Arma Christi (np. .....

.....)

oraz .....

.....

.....

.....

Dirk Bouts (1415-1475)

Był jednym z pierwszych malarzy północnoeuropejskich stosujących perspektywę liniową z jednym punktem zbiegu. Postacie w kompozycjach Boutsa przeważnie wysmukłe, o wysokich czołach są mało zindywidualizowane, poruszają się dość sztywno. W niektórych dziełach uderza trafność ukazania naturalnego krajobrazu skalistego. Bouts był kolorystą. W jego gamie barwnej dominują: oliwkowa zieleń, karmin, błękit, fiolet i biel.

Tryptyk Maryjny (Zwiastowanie, Nawiedzenie i Narodziny, Pokłon Trzech Króli), Prado

Petrus Christus (1410-1476)

Działał w Brugii. Zapewne był uczniem Jana van Eycka. Po śmierci mistrza w 1441 przejął jego pracownię i ukończył kilka rozpoczętych przez niego obrazów. Dużo podróżował. Wraz z żoną należał do Bractwa Matki Bożej od Uschniętego Drzewa. Wyróżnia go stonowana kolorystyka oraz łagodny, liryczny nastrój. Wykształcił nowy typ obrazu wotywnego - niewielkich kompozycji kontemplacyjnych, przedstawiających Madonny na tle pejzażowym. Był jednym z pierwszych artystów niderlandzkich, którzy stosowali perspektywę geometryczną o pojedynczym punkcie zbiegu do budowy jednolitych, spójnych przestrzeni malarskich.

Tytuł pracy ……

Obraz został namalowany na zlecenie cechu złotników z Brugii. Przedstawia patrona cechu – św. Eligiusza, złotnika na dworze króla Franków Chlotara II z dynastii Merowingów. Ukazany on został w swojej pracowni podczas ważenia obrączki ślubnej, prawdopodobnie zamówionej przez stojącą po jego lewej stronie parę młodych: Godebertę wraz z narzeczonym. Wokół nich, na półkach i stole, znajdują się liczne przedmioty codziennego użytku, materiały stosowane przez złotnika oraz jego wyroby. Dzieło Christusa było jednym z pierwszych w północnym malarstwie niderlandzkim obrazów rodzajowych, ukazujących życie codzienne bogatych mieszkańców Brugii w XV wieku. Widać na nim wyraźne wpływy malarstwa mistrza Jana van Eycka, którego malarz był uczniem. Podobnie jak on, stosował ukryte znaczenia malowanych przedmiotów i scen. Przykładem stojące na stole wypukłe lustro, w którym odbija się scena niezwiązana z pracownią, lecz z placem targowym, położonym gdzieś poza pomieszczeniem. W odbiciu znajdują się postacie dwóch mężczyzn idących przez plac. Jeden z nich trzyma sokoła, co ma nawiązywać do lenistwa jako jednego z siedmiu grzechów głównych – a tym samym zapewne kontrastować z zawodową pracowitością złotnika. Podobny efekt zbliżenia przestrzeni widza do przestrzeni obrazu zastosowano na obrazie van Eycka *Portret małżonków Arnolfinich*. Na półce za złotnikiem widoczne jest szklane naczynie przeznaczone do przechowywania hostii (na jego przeznaczenie wskazuje pelikan rozdzierający własną pierś). Jest to alegoria do odkupienia przez śmierć męczeńską Chrystusa.

Hans Memling (1435-1494)

Malarz niderlandzki niemieckiego pochodzenia. Uczeń rogiera van der Weydena. Obrazy Memlinga nacechowane są liryzmem, spokojem, czystym i harmonijnym kolorytem oraz miękkim modelunkiem, manierą wysmuklania ciał i wielością szczegółów. Przy zachowaniu zdobyczy warsztatowych Jana van Eycka, jego malarstwo skłania się ku manieryczności i wytworności, kojarzącej się z „międzynarodowym gotykiem".

Największym dziełem Memlinga jest *Sąd Ostateczny* znajdujący się aktualnie w ……

Kim byli fundatorzy dzieła?

……

……

……

……

……

……

……

Planowana ekspozycja ołtarza:

Ołtarz miał trafić do kościoła ..... ,

fundowanego przez pracodawcę fundatora – ród ..... Miał znaleźć się w kaplicy św. Michała Archanioła (istnieje związek miedzy imieniem fundatora a wezwaniem kaplicy).

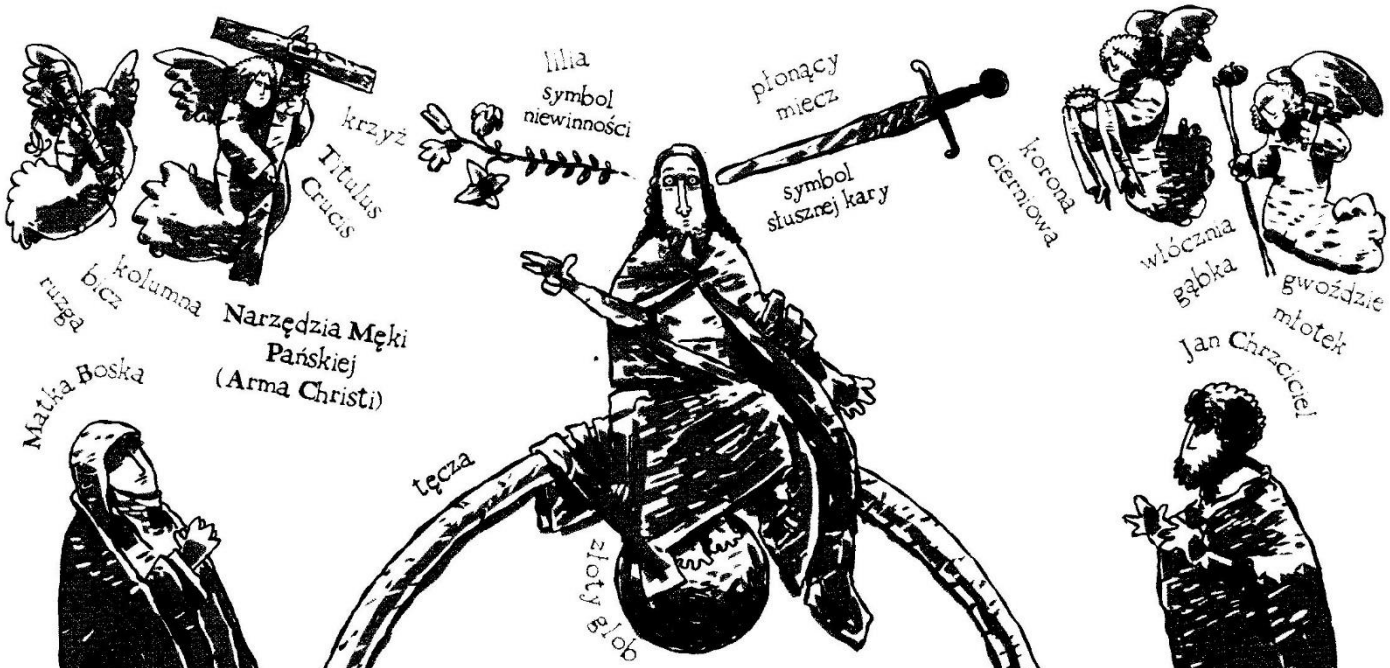
Zlecenie i pozowanie fundatora do portretu mogło nastąpić w 1468 roku w trakcie zaślubin Małgorzaty z Yorku z Karolem Śmiałym w Brugii lub w roku 1469, w czasie powrotnej podróży Taniego z Londynu do Florencji przez Niderlandy.

Opisz drogę, jaką pokonał obraz w drodze do Gdńska.

.....

.....

.....



Jezus

Okryty ciężkim purpurowym płaszczem stanowi dominantę kolorystyczną, a wraz z Archaniołem Michałem wyznacza główną oś obrazu. Memling nie pozostawia złudzeń – mamy przed sobą chrześcijańskie malarstwo religijne.

Deesis

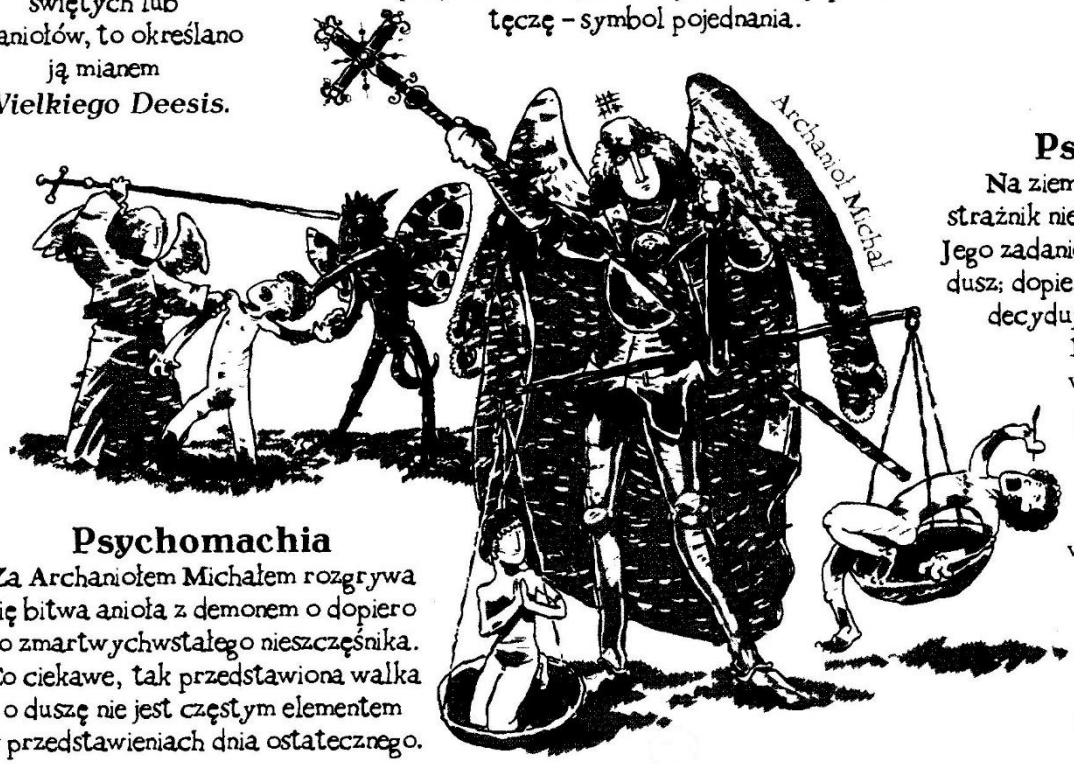
Matka Boska i Jan Chrzciciel w roli orędowników proszą Boga o łaskę dla sądzonych ludzi, tworząc wraz z Chrystusem grupę Deesis (z gr. błagalnie, prośba). Jeśli, jak w powyższym przypadku, kompozycja była wzbogacona o zastępy świętych lub (i) aniołów, to określano ją mianem *Wielkiego Deesis.*

Trąby apokalipsy

Niezawodny towarzysz każdego końca świata w chrześcijaństwie.

Horyzont

Kolejną linię podziału wyznacza horyzont. Cienkim jasnym pasem, wzmocnionym ciemnym kolorem nieba, odgranicza on sferę *sacrum* od *profanum*. Podział ten jest złamany przez tęczę – symbol pojednania.



Psychostasis

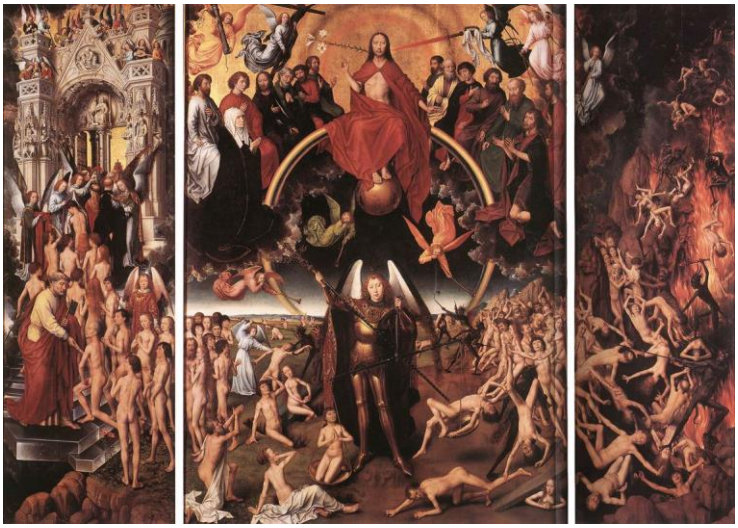
Na ziemi stoi anielski heros, strażnik nieba, pogromca szatana. Jego zadaniem jest ważenie ludzkich dusz; dopiero po tym akcie Sędzia decyduje o losie sądzonego. Inaczej niż w przypadku większości przedstawień *psychostasis*, szala, na której klęczy zbawiony, opada ku ziemi, podkreślając wartość dobrych uczynków. Być może przy kompozycji tej sceny Memling inspirował się fragmentem *Księgi Daniela (Dn 5, 26–27).*

Psychomachia

Za Archaniołem Michałem rozgrywa się bitwa anioła z demonem o dopiero co zmartwychwstałego nieszczęśnika. Co ciekawe, tak przedstawiona walka o duszę nie jest częstym elementem w przedstawieniach dnia ostatecznego.

Źródła inspiracji Memlinga:

…… ……



Opisz tematykę ołtarza, określ źródło ikonograficzne:

……

……

……

……

……

……

……

Opisz główny panel tryptyku:

……

……

……

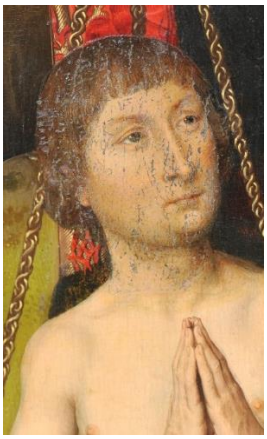
……

……

……

……

Zbawieni, stąpając po kryształowych schodach, są przyjmowani przez św. Piotra i zmierzają ku bramie niebios. W kierunku kryształowych schodów zbliża się symboliczna dwunastka. Na czele idą Adam i Ewa. Brodata twarz Adama nacechowana jest powagą. W drugiej parze ustawili się Abel i Set. Za nimi podążają dwaj mężczyźni, a następnie dwie kobiety. W piątej parze rozgrywa się dramat – szatan dobiegł do idących w szeregu i wyciąga jednego z nich, lecz z pomocą przychodzi mu anioł, który drzewcem procesyjnego krzyża uderza szatana. W szóstej parze, zamykającej pochód, można dostrzec człowieka ciemnoskórego i o rysach semickich. Zbawienie objęło wszystkie ludy.



Kim jest osoba ukazana na szali wagi Michała Archanioła?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

W jakiej technice artystycznej wykonano wizerunek tego mężczyzny?

.....

Opisz panel prawy tryptyku:

U podnóża schodów kwiaty wiosenne i wczesnoletnie (jak w momencie Zmartwychwstania). Symbolika: fiołek – pokora, stokrotka – skromność, orlik – cierpienie. Kamienie szlachetne: perły (czystość duszy), korale (miłość, Caritas), diament (symbol Chrystusa).

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Opisz panel lewy tryptyku:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Próby przejęcia obrazu w kolejnych latach

1612 - cesarz Rudolf II proponuje wykupienie obrazu do swojej kolekcji.
1717 - car Piotr I podejmuje nieudaną próbę zdobycia obrazu
1807 - baron Vivant Denon (dyrektor muzeum Napoleona I) wywozi obraz do Paryża
1815 - Armia pruska rekwiruje obraz po upadku Napoleona i wywozi do Berlina
1817 – obraz wraca do Gdańska
1945 – ewakuacja obrazu przez Niemców i ukrycie go w górach Rhön w Turyngii
1945 - Armia Czerwona znajduje obraz, wywozi do Leningradu i eksponuje w Ermitażu
1956 – obraz wraca do Warszawy
1958 – obraz trafia do Gdańska

Batszeba w kąpieli

Według przekazu biblijnego, gdy Uriasz pod komendą Joaba brał udział w oblężeniu ammonickiej twierdzy Rabba, Batszeba nawiązała romans z królem Dawidem. Rozpoczął się od tego, że Dawid dostrzegł z balkonu swojego pałacu w Jerozolimie kąpiącą się Batszebę. Oczarowany jej urodą kazał ją sprowadzić i spędził z nią noc. Później okazało się, że Batszeba zaszła z nim w ciążę. Na wieść o tym Dawid wezwał Uriasza do Jerozolimy pod pretekstem złożenia relacji z działań wojennych. Mimo namów władcy, aby spędził noc z żoną, Uriasz nie złamał prawa religijnego, nakazującego wojownikom w trakcie działań wojennych powstrzymywać się od pożycia małżeńskiego. W takiej sytuacji Dawid odesłał Uriasza pod Rabbę razem z listem adresowanym do Joaba. Nakazywał w nim ustawić męża Batszeby w miejscu, gdzie walka będzie najbardziej zażarta, a w odpowiednim momencie odstąpić od niego, by zginął z rąk Ammonitów. Joab postąpił zgodnie z poleceniem władcy i niedługo potem Uriasz stracił życie pod Rabbą. Gdy Batszeba dowiedziała się o śmierci męża, opłakiwała go. Po zakończonym okresie żałoby Dawid sprowadził wdowę po Uriaszu do swojego pałacu i po upływie okresu żałoby ją poślubił. Wkrótce Batszeba urodziła syna. Krótko potem przed obliczem Dawida stawił się prorok Natan, opowiadając historię o bogaczu, posiadającym wielką liczbę bydła, i o biedaku, posiadającym tylko jedną owieczkę. Bogacz miał pozbawić biedaka tej jednej jedynej owieczki – oburzony Dawid zażądał śmierci dla bogacza. Natan stwierdził, że pod postacią bogacza był przedstawiony sam król, zaś pod postacią biedaka – Uriasz. Przepowiedział również: *Jahwe odpuszcza ci twój grzech – nie umrzesz. Lecz dlatego, że przez ten czyn wzgardziłeś Jahwe, syn, który ci się urodzi, na pewno umrze*. Pierwsze dziecko Batszeby i Dawida zmarło po siedmiodniowej chorobie. Po śmierci pierworodnego syna Batszeby, Dawid pocieszał małżonkę, która wkrótce ponownie zaszła w ciążę i urodziła Salomona.

Portret Portinarich

Tryptyk rodziny Donne

Hugo van der Goes (1440-1482), wym. Hugo fan der Chus

Dwukrotnie wstępował do zakonu auugustianów. Po powrocie z Kolonii przeżył załamanie psychiczne i podjął próbę samobójczą. Zmarł w rok później. Pochowany został na cmentarzu przyklasztornym. Na jego grobie wyryto napis: "Spoczywa tu malarz Hugo van der Goes. Boleje po nim sztuka, gdyż nie zna mu równego". Stosował wielkie formaty i malował postaci ludzkie naturalnej wielkości, co było rzeczą niezwykłą w sztuce niderlandzkiej tamtych czasów. Układ form po przekątnych, głębia obrazu, ruchliwa i niespokojna linia zapowiada manieryzm. Faktury jego obrazów są szorstkie, niewygładzone.

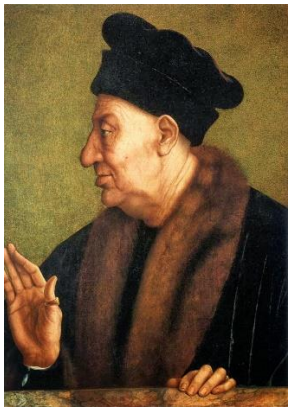
Adoracja Dzieciątka (tryptyk Portinarich), 1476-79

Pokłon trzech króli (Ołtarz Monforte), środkowa część tryptyku, 1470

Ołtarz wiedeński, 1470-79 (Grzech, Opłakiwanie, św Genowefa na odwrociu)

Quentin Massys (1465-1530)

Twórczość Massysa jest typową dla tego okresu mieszanką późnego gotyku i renesansu. Cechy charakterystyczne obydwu obrazów to precyzja w oddaniu detali, zachowanie praw perspektywy, a jednocześnie niezwykła ekspresja, prezentowanie silnych religijnych przeżyć. Według historyków sztuki w dziełach Massysa widoczny jest wpływ sztuki Dirka Boutsa.



Ołtarz św. Anny lub *Legenda św. Anny*

Ołtarz św. Jana lub *Złożenie do grobu*

Bankier z żoną, 1514

Opis: .....

.....

.....

.....

.....

Znaczenie symboli widocznych na obrazie:

waga .....

jabłko .....

odbicie w lustrze .....

Hieronim Bosch (1450-1516)

Jego twórczość charakteryzuje złożona symbolika, dotycząca w wielu przypadkach grzeszności i niedoskonałości człowieka, poprzez swą zawiłość nie do końca jasna dla odbiorców. Mówi się, że malarstwo Boscha stanowiło inspirację dla XX-wiecznych surrealistów. Pochodził z rodziny malarzy van Aken, znanej już ze źródeł w XIII wieku, najprawdopodobniej z Akwizgranu. Sygnował niektóre obrazy jako *Bosch* – skrót od miasta swego urodzenia – ’s-Hertogenbosch, w którym spędził większą część życia.

Niewiele wiadomo o jego życiu. Jako 13-latek był świadkiem wielkiego pożaru – temu traumatycznemu przeżyciu niektórzy przypisują dziwaczność jego dzieł. Około 1480 roku poślubił Aleyt Goyaerts van der Meervenne, córkę Postelliny i Goyarta wywodzących się z bogatego rodu. Aleyt wniosła Boschowi w posagu żyzne tereny wraz z miasteczkiem Oirschot, którymi artysta zarządzał, mimo konfliktów z rodzicami małżonki. Był zręcznym administratorem. Od 1486, albo wcześniej artysta reprezentował Bractwo Najświętszej Marii Panny działające przy katedrze św. Jana w ’s-Hertogenbosch, zrzeszające ok. 40 wpływowych obywateli tegoż miasta.

Za życia zyskał sławę, o czym świadczą zapisy w rejestrach cechowych, zlecenie namalowania *Sądu Ostatecznego* dla księcia burgundzkiego Filipa Pięknego, czy obecność jego dzieł na dworach. Za jego życia sława rozeszła się także poza granice lokalnej społeczności, jego dzieła pojawiały się już w miejscach bardzo odległych od jego rodzinnego miasta, co przeczy hipotezie, jakoby Bosch nigdy go nie opuszczał. Niektórzy badacze wskazują na możliwość odbycia przez niego podróży do Włoch w latach 1500–1504. Nie zachowały się żadne dokumenty dotyczące jego życia w rodzinnym mieście w tych latach, dodatkowo pewne cechy jego dzieł po tym okresie (np. wzrastająca rola pejzażu) wskazują na pokrewieństwo stylistyczne z ówczesnym malarstwem włoskim. Kilka malowideł artysty pojawiło się też w kolekcjach weneckich, co zdaje się potwierdzać hipotezę o podróży malarza.

Technika Boscha różniła się od stylu innych malarzy holenderskich sposobem nakładania farby. Podczas gdy sztukę flamandzką cechowała ogólnie delikatna, "nierzeczywista" powierzchnia malowideł, obrazy Boscha charakteryzują się chropowatą fakturą. Jako pierwszy malarz w Europie Północnej w swoich dziełach pozostawiał wyraźne ślady pędzla, nie dążył do wygładzenia powierzchni. Taki zabieg służył dla podkreślenia ekspresji, która często stanowi dopełnienie do treści dzieł. Artysta nie preferował innowacji w użyciu materiału, malował zgodnie z tradycją sięgającą gotyku, nakładając na biały podkład deski najpierw czarny kontur kompozycji, a następnie za pomocą cielistej podmalówki zaznaczał rozkład walorów, na końcu dopiero cienką warstwą nakładał kolorowe farby. Hieronim Bosch wielką wagę przykładał także do przedmiotów, postaci, stworzeń rozmieszczonych w dalszych planach, mimo pewnego spłaszczenia przestrzeni elementy rozmieszczone w głębi tworzą na równi z pierwszym planem ważną część treści obrazu. Szczegóły, elementy tła, są wykonywane z nie mniejszą precyzją, niż główne postaci i motywy. Bosch korzystał z szerokiego wachlarza barw. W pierwszej fazie twórczości kolorystyka jest achromatyczna, nasycona oscylująca wokół żółci, czerwieni, błękitów i brązów. W następnej dokonuje szeregu zmian, polegających na wzbogaceniu tonacji barwnych lub zminimalizowaniu barw do kilku, a nawet jednej. Doświadczenia z walorem i kolorem Bosch połączył w ostatniej fazie twórczości.

W niemalże całym swoim *oeuvre*, zwłaszcza w okresie dojrzałym i późnym Hieronim Bosch korzystał z licznych motywów fantastycznych, rzeczywistych przedmiotów i przyrody, które mają w różnym stopniu określoną symbolikę. Dzięcioł oznaczał zwycięstwo nad grzechem, puszczyk oznaczał herezję, szczekający pies obmowę. Liściaste drzewa często są interpretowane jako odpowiednik drzew majowych, znanym z wiejskich zabaw wiosennych, na których duchowni wraz z ludem oddawali się rozwiązłości, spróchniałe pnie drzew skutki grzechów. Dzbanki oznaczają żeński organ płciowy; z drugiej strony diabła, który wyłania się z dzbanka podczas sabatu czarownic. Motyw noża kojarzony jest z męskim narządem płciowym. Biały łabędź symbolizuje obecność duszy zmarłego w niebie, jednakże w kontekście dzieł Boscha ptak ten był godłem Bractwa Najświętszej Marii Panny.

Tytuł pracy ……

Miejsce ekspozycji ……

Prawe skrzydło ukazuje ……

……

……

Lewe skrzydło ukazuje ……

……

……

Tablica środkowa przedstawia upadek ludzkości i zwycięstwo grzechu. Nadzy ludzie wszystkich ras spędzają czas na cielesnych zabawach, igraszkach, jedzeniu i piciu. W tle widać staw, a pośrodku niego wysoką niebieską konstrukcję. Niżej szpaler ludzi siedzących na różnorakich zwierzętach galopuje wokół jeziora, w którym kąpią się nagie kobiety. Na pierwszym planie kłębią się grupy kochanków. Fantastyczne stworzenia jak gigantyczne ptaki są częścią życia tych ludzi, bawią się razem z nimi. Artysta podzielił kompozycję na trzy plany z dyskretnie zaznaczoną osią główną. Na pierwszym planie mężczyźni i kobiety ukazani zostali razem z olbrzymimi zwierzętami i roślinami w wodzie i na lądzie. Na drugim środkowym planie wokół kolistej sadzawki krąży kawalkada jeźdźców na rzeczywistych i fantastycznych zwierzętach. Na dalszym planie widnieje fontanna na jeziorze, z którego przez cztery wymyślne bramy wypływają rzeki. Środkową oś kompozycji tworzą fontanna, sadzawka kobiet oraz grupy postaci wewnątrz dużych kulistych owoców.

Wóz z sianem, ok. 1516

Tryptyk został namalowany na zlecenie Bractwa Wspólnego Życia, działającego w Antwerpii, które za swój cel miało odnowę życia chrześcijańskiego. Bosch, tworząc dzieło, zilustrował flamandzkie przysłowie: *świat jest wielkim wozem siana, każdy zgarnia z niego tyle, ile zdoła*. Artysta czerpał również inspirację z psalmu 103 z Księgi Psalmów: *Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu. Ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma, i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje*. Tryptyk przedstawia trzy sceny: wizję raju, ziemi i piekła, które w całości miały stanowić wyobrażenie świata. Patrząc na obraz od lewej do prawej strony, można zobaczyć historię grzechu pierworodnego i życia na ziemi, kończącego się w płomieniach. Malarz przedstawia historię grzechu i wszystkie jego odmiany.

……

……

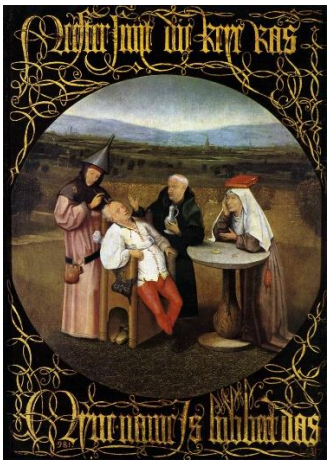
……

……

……

……

……



Jak rozumiesz pojęcie *kreacjonizm* w kontekście malarstwa Boscha?

……

……

……

……

……

……

Tytuł pracy ……
tryptyk ołtarzowy namalowany dla kaplicy Bractwa Najświętszej Marii Panny w katedrze w s'Hertogenbosch. Główna scena została przedstawiona zgodnie z przekazem ewangelicznym wg św. Mateusza. Królowie składają Jezusowi dary: mirrę, kadzidło i złoto. Mimo to w scenie znaleźć można trudne do interpretacji symbole.
W obu bocznych skrzydłach otwartego tryptyku Bosch umieścił klęczące postacie fundatorów dzieła. W lewym skrzydle za Peeterem Scheyfve stoi jego patron św. Piotr. Za nimi herb z dewizą Een voert al (Jeden za wszystkich). W prawym skrzydle otwartego tryptyku klęczy żona fundatora Agneese de Gramme. Za nią stoi jej patronka św. Agnieszka. Za nimi znajduje się herb w postaci lilijki. Leżący u stóp Matki Bożej złoty dar przedstawia scenę Ofiary Izaaka (scena ta uważana była również za zapowiedź ofiary Chrystusa). Na pelerynie monarchy z brodą rozpoznać można postacie królowej Saby i króla Salomona. Za półnagą postacią z brodą i w dziwnym nakryciu głowy, stojącą w drzwiach stajenki widać zarysy demonicznych, złowrogich twarzy innych postaci. Jedni interpretują go jako szatana, inni twierdzą, że postać symbolizuje króla Heroda. Pasterze zachowują się groteskowo – jeden wszedł na dach stajenki, inni wdrapują się na drzewo lub zaglądają przez dziury w ścianach. W tle dwa oddziały wojska szykują się do bitwy.

Tytuł pracy ……

Źródła inspiracji *Złota legenda* oraz *Żywot św. Antoniego* spisany przez jego ucznia św. Atanazego Aleksandryjskiego, misteria teatralne, praktyki sądownicze

Lewe skrzydło

Na pierwszym planie malarz przedstawił dwóch mnichów i jedną świecką postać niosących omdlałego pustelnika przez most. Towarzyszy im postać, która być może jest autoportretem malarza. Św. Antoniego widać również na niebie unoszonego przez diabły w asyście kreatur oblatujących ich niczym insekty. Pod mostem naradzają się trzy stwory, do których dołącza dziwaczny listonosz na łyżwach. Na brzegu rzeki stoi ptak połykający dopiero co wyklute pisklęta. Na drodze widać szajkę diabłów zmierzających w stronę opartej na łokciach i kolanach postaci, poprzez której rozkraczone uda wkraczają do domu rozpusty. W oddali widnieje morze i pływające statki prowadzone przez zwodniczą latarnię. Na brzegu leżą rozrzucone ciała topielców.

Tablica środkowa

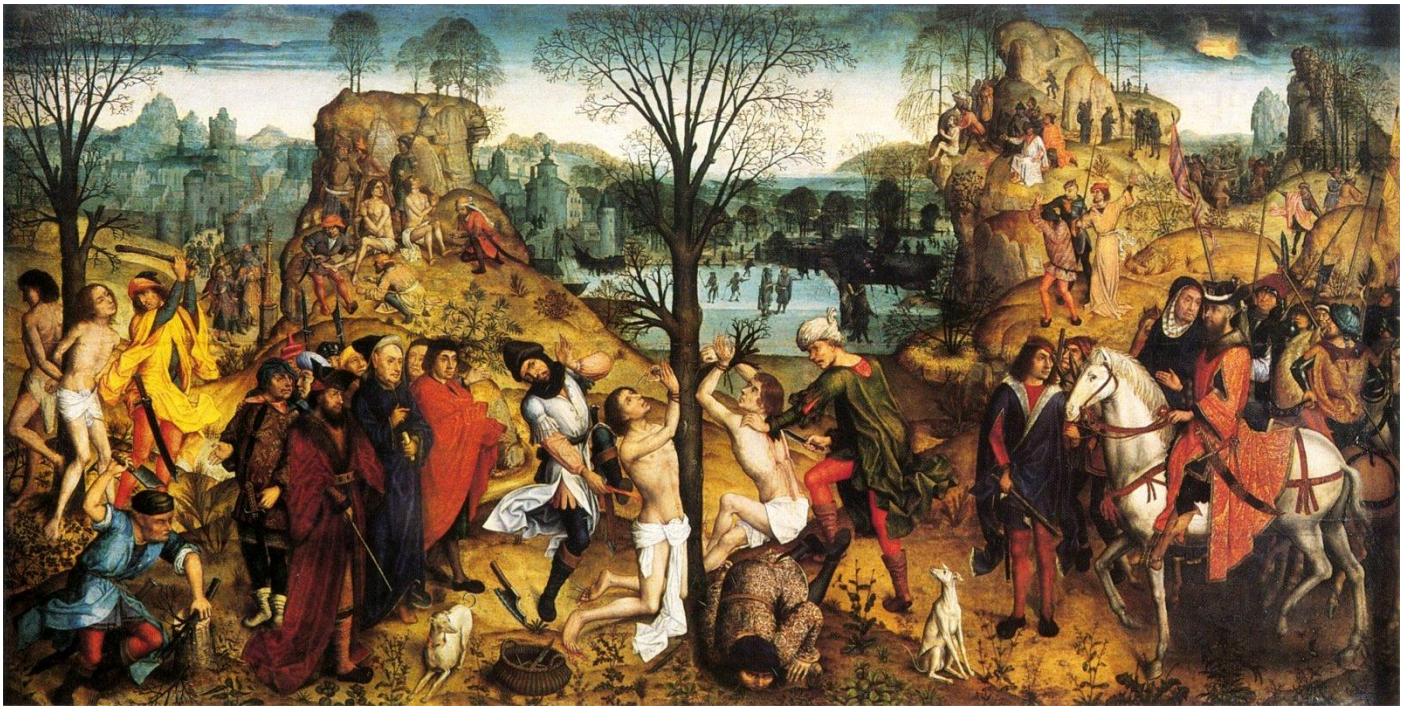
Diabły we wszelkiej postaci przybywają ze wszystkich stron w okolice rozpadającego się grobowca usytuowanego w środku kompozycji. Przed grobem wytwornie ubrana para przygotowuje ucztę serwując towarzystwu napoje. Obok, oparty o balustradę, klęczy św. Antoni wznosząc prawicę w geście błogosławieństwa. W głębi grobowca, który za sprawą świętego zamienił się w kaplicę, schowany w cieniu Chrystus również podnosi dłoń w geście błogosławieństwa. Po prawej stronie świątyni stoi waląca się wieża pokryta monochromatycznymi malowidłami, przedstawiającymi alegorie bałwochwalstwa (adoracja złotego cielca, ofiara składana małpie na tronie). Mroczne tło rozświetla płonąca wieś. Wokół Antoniego gromadzą się dziwaczne demony: kobieta w postaci roztrzaskanego pniaka z jaszczurzym ogonem, niewiasta z niemowlęciem siedząca na ogromnym szczurze, spróchniały jeździec dosiadający duży dzban zamieniony w rumaka, ryba-gondola na rzece połykająca przestraszonego człowieka, opancerzony diabeł siedzący na gęsi z baranią głową i grający na lutni itp.

Prawe skrzydło

W zepsutym i cuchnącym świecie eremita stoi na brzegu rzeki, z której wdzięczy się sataniczna królowa otoczona swoją diabelską świtą. Spojrzenie Antoniego pada na diabelskiego herolda, który zaprasza go na piekielną ucztę. W tle widać mury piekielnego miasta, w którego fosie pływa smok, a ze szczytu wieży strażniczej bucha ogień.

św. Antoni Opat (ok. 251-356), uważany za pierwszego w historii chrześcijańskiego pustelnika, który mając ok. 20 lat, po śmierci rodziców rozdał majątek i poświęcił się modlitwie i umartwieniom. Według przekazów, kuszony przez szatana doznawał umacniających go nadprzyrodzonych wizji. Atrybuty: ……..
……
……

Analiza dzieła – praca domowa



Aert van den Bossche "Męczeństwo Kryspina i Kryspiniana", 1494, Muzeum Narodowe w Warszawie

a) kim byli główni bohaterowie obrazu?

.....

.....

.....

b) opisz kompozycję dzieła, podaj 5 cech

.....

.....

.....

c) opisz relacje przestrzenne w obrazie, podaj 4 cechy

.....

.....

.....

d) opisz kolorystykę dzieła, podaj 5 cech

.....

.....

.....

e) omów stosunek artysty do rzeczywistości

.....

.....

.....

f) podaj 4 cechy tego dzieła typowe dla renesansu niderlandzkiego

.....

.....

.....