SYMBOLIZM

Jean Moreas - *Symbolizm*

Jak wszelka sztuka, tak też rozwija się literatura: cykliczny postęp ze ściśle zdeterminowanymi nawrotami, skomplikowany przez rozmaite modyfikacje, do których prowadzi bieg czasu i przeobrażanie środowiska. Nie ma potrzeby nadmieniać, że każda nowa, zdolna do rozwoju faza sztuki sąsiaduje bezpośrednio ze starczym zniedołężnieniem, z nieuniknionym końcem szkoły poprzedniej. Wystarczą dwa przykłady: Ronsard triumfuje nad niemocą naśladowców Marota; romantyzm rozwija swój proporczyk na ruinach klasycyzmu, których tradycje kontynuowali na dobre i złe Casimir Delavigne i Etienne de Jouy. Każda manifestacja sztuki pewnego dnia wyczerpuje się nieuchronnie, a wszystko to, co było pełne ognia i świeżości, usycha i kurczy się, od kopii do kopii, od imitacji do imitacji. To, co z początku nowe i spontaniczne, staje się mdłe i oklepane.

Tak też było z romantyzmem: gdy przebrzmiały wszystkie dzwony alarmowe buntu, gdy minęły dni chwały i walki, utracił swoją siłę i urok, wyrzekł się heroicznej śmiałości, został usunięty na bok, sceptyczny, mędrkujący. Po szacownej i martwej próbie parnasistów obiecywał sobie złudną drugą wiosnę, aby w końcu, niczym monarcha popadający w zdziecinnienie, ustąpić miejsca naturalizmowi, któremu nie można przypisać żadnej poważnej wartości, poza wartością protestu – prawowitego wprawdzie, ale nierozważnego – przeciwko jałowości kilku wówczas sławnych powieściopisarzy. Należało więc oczekiwać nowej manifestacji artystycznej; była ona konieczna, ba, nieunikniona. Ów kierunek, który fermentował od dawna, dochodzi teraz do głosu. A wszystkie te śmieszne bagatelizowania wiecznych optymistów, prasy, wszystkie zaniepokojenia w poważnych krytykach, wszystkie negatywne reakcje opinii publicznej, która w swym głupim zobojętnieniu została zaskoczona przez nowy ruch, co dnia służą tylko coraz silniejszemu potwierdzeniu żywotności obecnego rozwoju literatury francuskiej – tego rozwoju, który pewni nadgorliwi znawcy, opacznie go zrozumiawszy, określili mianem dekadencji. Zwracam im jednak uwagę, że literatura dekadencka w istocie okazuje się przede wszystkim łykowata, rozwlekła, nazbyt skrupulatna i służalcza: wszystkie tragedie Woltera na przykład naznaczone są taką odrobiną dekadencji. Jakiż jednak zarzut można dzisiaj postawić tej nowej szkole? Jakiż zarzut właściwie się jej stawia? Nadużycie przepychu, dziwaczność porównań, nowe słownictwo, w którym dochodzi do harmonijnych połączeń z barwami i liniami: charakterystyczna cecha każdego odrodzenia.

Zaproponowaliśmy już nazwę SYMBOLIZM jako jedyną, która może trafnie określić aktualny prąd twórczego ducha w sztuce. Chcemy trzymać się tego miana.

1886 – publikacja ..... w paryskim dzienniku .....

Sztuka symboliczna, odwołująca się do transcendencji, dążąca do uchwycenia istoty ludzkiego bytu istniała od zarania dziejów. Pełniła funkcje magiczne, rytualne i sakralne, służyła okiełznaniu sił natury, zbliżała do Absolutu, była środkiem poznania ludzkiej natury i narzędziem pojmowania tajemnic uniwersum. Jednym z najpełniejszych i najbogatszych jej przejawów był symbolizm, nurt, który narodził się we Francji w połowie lat 1880. i szybko rozprzestrzenił na inne kraje Europy, Niemcy, Włochy, Belgię, Holandię i Austro-Węgry, objął swym oddziaływaniem Rosję i przeniknął do młodej kultury Stanów Zjednoczonych. Symbolizm wyrastał ze sprzeciwu filozofów, teoretyków i twórców literatury i sztuki wobec pozytywistycznego światopoglądu, wobec racjonalistycznego i materialistycznego pojmowania świata. W ciągu ostatnich dwóch dekad XIX wieku osłabła wiara w niepodważalną moc intelektu, a aksjomaty nauk ścisłych i obserwacje przyrodoznawstwa okazały się niewystarczające dla pełnego zrozumienia rzeczywistości. Jej naukowy model, porządkujący zjawiska natury i determinujący postęp cywilizacji, okazał się cząstkowy i ułomny. Intensywna industrializacja i osiągnięcia techniki nie mogły zaspokoić emocjonalnych potrzeb człowieka końca wieku, który czuł się coraz bardziej wyalienowany i zagubiony. Filozofowie, poeci i artyści zrozumieli, że sens istnienia nie wyczerpuje się w poznaniu materialnej powierzchni zjawisk, gdyż esencję bytu stanowi pierwiastek duchowy. Dla wyznawców panteizmu ten spirytualny wymiar, harmonijnie złączony z porządkiem

ziemskiej egzystencji, decydował o jedności uniwersum. Przekonanie o dwoistej, fizycznej i psychicznej naturze wszechświata rozbudziło pragnienie pokonania materialnej bariery i wniknięcia w sferę duchowości, dało impuls do poszukiwania tego, co do końca niepojęte i nieosiągalne, lecz intuicyjnie wyczuwalne.
Pozbawiony metafizycznych odniesień i odarty z wiary w Boga świat pozytywistów został odrzucony i zastąpiony dziedzictwem romantyków, które nabrało teraz szczególnej wagi jako niewyczerpane źródło inspiracji. Neoromantycy schyłku XIX wieku na nowo podjęli wątek ludzkiej samotności wobec bezmiaru i potęgi natury. W zjawiskach przyrody dostrzegli odbicie własnych emocji, zaś siebie samych poddali psychologicznej introspekcji. Kryzys światopoglądowy prowadził z jednej strony do odnowy religijnej, z drugiej zaś do poszukiwania nowych dróg uduchowienia człowieka poprzez nieortodoksyjne teorie, ezoteryzm, okultyzm, teozofię i antropozofię. Renesans katolicyzmu wiązał się z urzeczeniem kulturą średniowiecza, odsłanianiem jej bogactwa i złożoności, zgłębianiem fenomenu świętości, a także poznawaniem jego antytezy, czarnej i białej magii. Coraz silniej wciągał w swe mroczne obszary satanizm, coraz bardziej intrygowała odmienność filozoficznych systemów hindusko-buddyjskiego Wschodu.

Dekadenci odkryli zasady filozofii Artura Schopenhauera, który już na początku stulecia zasymilował normy buddyzmu afirmując postawę znużenia i niemocy. Oddziaływanie Schopenhauera dopełniła Nietzscheańska wizja świata rozdartego między dwa żywioły, dionizyjski i apolliński, niosąca z sobą tragiczny wizerunek człowieka targanego walką pomiędzy instynktem i rozumem, irracjonalnym popędem a poczuciem ładu i harmonii. Jednak ogłoszona w 1901 roku rozprawa Nietzschego "Wola ku mocy" dała początek nowym tendencjom myślowym. Szeroki rezonans w intelektualno-artystycznych kręgach wywołała zarysowana w niej koncepcja witalności, siły pokonującej wszelkie bariery, mocy panowania i kreowania, jaką miał posiąść "nadczłowiek" przyszłości. Tym samym melancholia schyłku przeistoczyła się w radość narodzin, a symptomy nowej ery zaczęły przeważać nad objawami agonii mijającej epoki. Zawiły splot filozoficznej refleksji, poetyckich inspiracji i literackich odniesień kształtował wrażliwość malarzy, grafików i rzeźbiarzy, którzy uwierzyli w zbawczą moc sztuki odsłaniającej duchowy wymiar uniwersum. "Stańmy się mistykami sztuki" - wzywał teoretyk symbolizmu, Albert Aurier. Mimetyzm i weryzm, wierne naśladownictwo form natury w sztuce realistów i szczegółowość opisów w powieściach naturalistów, ustąpiły pola poszukiwaniu metafizycznych doznań, zgłębianiu tajemnic ludzkiej psychiki i odkrywaniu niewyczerpanych możliwości wyobraźni. Wyniesiona do rangi głównego narzędzia poznania intuicja, skrajny subiektywizm i indywidualizm, nieograniczona swoboda twórcza, to najważniejsze hasła heroldów nowej formacji artystycznej i zarazem wyróżniki symbolistycznej estetyki.

fragment artykułu ze strony https://culture.pl/pl/artykul/malarstwo-polskiego-symbolizmu

Charakterystyka malarstwa:

- .....
- .....
- .....
- .....
- .....
- .....

Pierre Puvis de Chavannes [püwị dö szawąn] **(1824-1898)**

Tworzył głównie monumentalne malowidła ścienne o tematyce mitologicznej, religijnej i alegorycznej; stosował stłumione, lecz jasne i harmonijne barwy oraz uproszczony rysunek i modelunek postaci ludzkich na tle pejzażu; styl Puvisa de Chavannesa wyróżnia się płaszczyznowością, klasyczną czystością i monumentalizmem; wywarł wpływ na P. Gauguina i nabistów.

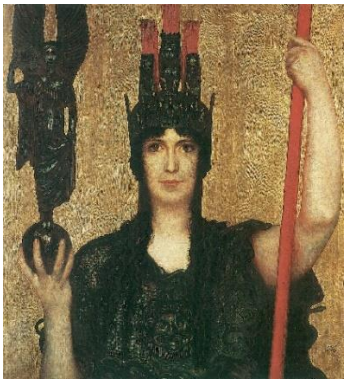
Arnold Böcklin (1827-1901)

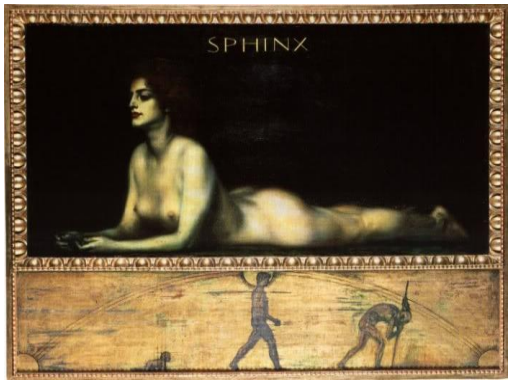
Szwajcarski malarz, jego twórczość wywarła duży wpływ na rozwój symbolizmu. Malował głównie fantastyczne pejzaże przeniknięte niesamowitą senną atmosferą, często zaludnione przez mityczne stwory, nimfy, najady, trytony.

Sam Böcklin nigdy nie podał innej interpretacji swojej pracy poza tym, że jego zamysłem było stworzenie *obrazu do śnienia / rozmarzenia się*. Mawiał: *Maluję obrazy, a nie rebusy.* Niewątpliwie jednak temat śmierci nie był Böcklinowi obcy. Za życia pochował ośmioro z czternaściorga swoich dzieci. Wiele jest domysłów i spekulacji na temat lokalizacji wyspy, która mogła posłużyć Böcklinowi za inspirację do obrazu. Jedna z tez mówi, że była to wyspa Pontikonisi niedaleko Korfu. Według innej chodzi o wyspę Ischia, którą Böcklin odwiedził w 1880 roku. Jeszcze inni twierdzą, że próby odnalezienia inspiracji są bezcelowe, gdyż jest to krajobraz, który powstał w wyobraźni artysty.

Franz von Stuck [sztuk] **(1863-1928)**

Niemiecki symbolista i ekspresjonista. Studiował na Akademii Monachijskiej. Zyskał uznanie najpierw jako ilustrator Fliegende Blätter i oddał się malarstwu dopiero po 1889 roku, kiedy to odniósł swój pierwszy duży sukces swym *Strażnikiem Raju*. W 1892 stał się jednym z założycieli Secesji Monachijskiej.





Gustave Moreau (1826-1898)

Uczył się w Paryżu i we Włoszech. Jego nauczyciel, malarz Théodore Chassériau, miał duży wpływ na jego twórczość. Obrazy Moreau są tajemnicze, mistyczne, pełne niepokoju i zmysłowości. Podejmują tematy literackie, religijne i mitologiczne. Brał udział w dorocznych paryskich salonach sztuki. W 1883 został odznaczony Krzyżem Legii Honorowej. W 1892 został profesorem na École des Beaux-Arts. Jego twórczość malarska stanowiła inspirację m.in. dla nabistów. Pod koniec życia rozbudował swój dom i przekształcił w galerię sztuki - obecnie Musée national Gustave Moreau.

Orfeusz, 1865

Opisz historię Orfeusza: ……

……

……

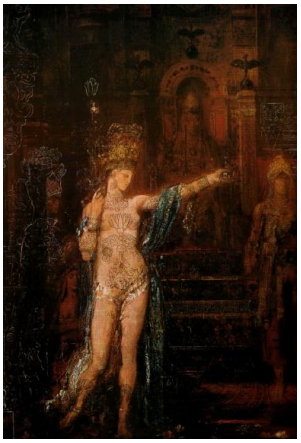
……

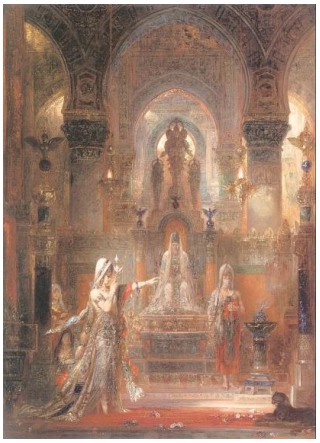
……

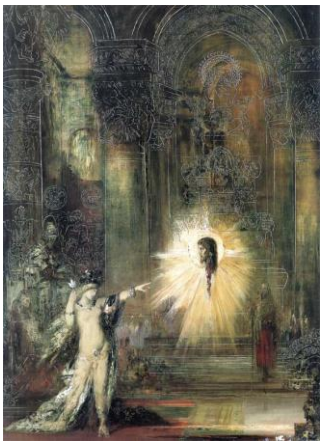
Faeton, 1878

Faeton w młodości żył w królestwie śmiertelnego męża swojej matki, Meropsa. Powszechnie znany był jednak fakt, że jego ojcostwo przypisuje się Heliosowi. Mimo tego, fakt ten podważył Epafos, syn Zeusa, który stwierdził, że Faeton jest synem zwykłego śmiertelnika. Na dowód ojcostwa boga-Słońca, wybrał się wraz z grupą ludzi na krańce świata, do złotego pałacu Heliosa. Tam, zażądał od Heliosa, aby ten udowodnił mu swoje ojcostwo. Nie wystarczyło mu nawet to, że oficjalnie ogłosił, że jest jego ojcem. Gdy Helios zauważył, że syn jest niezadowolony, przysiągł na Styks, że spełni każdą prośbę syna. Faeton poprosił ojca o pozwolenie na powożenie rydwanem słońca. Ponieważ brakowało mu wprawy, skrzydlate konie wiozące rydwan poniosły go i zaczęły zjeżdżać w różne strony – raz w górę, raz w dół. Konie przeraziły się napiętego łuku Strzelca i zza wysokiego toru poleciały bardzo nisko w dół, co groziło pożarem nieba i ziemi. Gdy bezradny Helios siedział w swoim pałacu, nie mogąc nic zrobić, powstała sama Gaja, która zażądała od Zeusa, aby ten coś zrobił, inaczej cały świat powróci do stanu pierwotnego Chaosu. Zeus był zmuszony strącić go piorunem, a chłopak spadł do rzeki Erydan, utożsamianej z Padem. Żył podobno 22 lata. Mit o Faetonie znajduje sporo miejsca w I i II księdze Metamorfoz Owidiusza.

Sfinks – w mitologii greckiej uskrzydlony potwór o ciele lwa oraz głowie i piersiach kobiety.
Według Hezjoda córka Chimery i Ortrosa, w innych przekazach córka Tyfona i Echidny.
Pilnowała dostępu do Teb, siedząc na skale w wąwozie i pożerając ludzi, którzy nie potrafili rozwiązać jej zagadki. Zadawała pytanie, którego nauczyła się od muz: "*Co to za zwierzę, które rano chodzi na czterech nogach, w południe na dwóch, a wieczorem na trzech?*". Edyp, po wróżebnym śnie, rozwiązał jej zagadkę odpowiadając, że to człowiek (dzień to życie człowieka, który w dzieciństwie raczkuje, jako dorosły chodzi na dwóch nogach, a na starość często używa trzeciej nogi, czyli laski). Rozwiązanie zagadki doprowadziło do śmierci potwora, który rzucił się w przepaść.







Opisz historię Salome i Jana Chrzciciela:

.....

.....

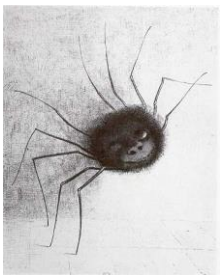
.....

.....

Odilon Redon (1840-1916)

Redon jest uważany za prekursora surrealizmu, szczególnie jego wczesne prace, wykonane węglem i przedstawiające koszmary i marzenia senne. Całe życie żył w odosobnieniu, popularność zdobył dopiero po ukazaniu się w 1884 głośniej powieści Jorisa Huysmansa *Na wspak*. Bohater powieści kolekcjonował rysunki Redona. Redon bywa zaliczany do symbolistów, bowiem charakter jego dzieł odpowiadał założeniom tego kierunku – utwierdzało w przekonaniu, że malarstwo jest nośnikiem treści duchowych, a rolą artysty jest obrazowanie idei i wyrażanie subtelnej atmosfery poprzez wprowadzenie niepokoju i dziwnych nastrojów umysłu, a przede wszystkim czerpanie z własnej niesamowitej wyobraźni, która staje się ważniejsza od rzeczywistości. Malarza tego nazywa się najczęściej za Huysmansem „księciem snów", bowiem na tle sobie współczesnych najlepiej rozumiał sens oniryzmu i nawet nieświadomie zawarł w swojej twórczości jego założenia formalne i treściowe. Źródłem takiego charakteru jego dzieł jest niewątpliwie biografia artysty, a przede wszystkim jego dzieciństwo, które spędził prawie całkowicie pod opieką wuja na wsi we francuskim Bordeaux, które nazywał wyjątkowo odludnym, ale za to pełnym inspiracji i bajecznej przyrody, która niejednokrotnie zmuszała go do kontemplacji. Jako syn francuskiego kolonisty i matki Kreolki, poczęty jeszcze w trakcie wyprawy ojca do Ameryki Południowej, a zrodzony zaraz po powrocie statkiem do Francji, przez całe życie poszukiwał w swoim życiu owej egzotyki i baśniowości odległego kontynentu, czego dowodem jest choćby przybranie imienia matki jako swój pseudonim artystyczny.

Tematem dzieła jest triumf Apolla nad wężem pytonem, którego zabił u wrót wyroczni delfickiej. Widać, jak splątany ogon potwora niknie w ciemności świata podziemnego, zdominowanego przez optymistycznie błękitne niebo, po którym suną cztery piękne białe konie ciągnące niewidzialny, bo zalany złotym słońcem rydwan Apollona. Obraz ten jest przykładem konwencji onirycznej – występujące tutaj postaci fantastyczne, tak jak balon sprawiają wrażenie prawdziwości, przez co zaciera się granica między światem wyobrażonym a rzeczywistym.



NABIZM

Mianem Nabistów nazwała się grupa artystów niezadowolonych z akademickiego sposobu szkolenia, pragnących odrzucić reguły akademickiej perspektywy i dosłownego kopiowania z natury. Artyści chcieli przekazywać poprzez obrazy uczucia, składające się na wewnętrzny świat malarza. Według nich sztuka nie musi opisywać rzeczywistości, ale powinna przekazywać doznania, jakie odczuwa twórca w kontakcie z nią.
Grupa powstała z inicjatywy Paula Sérusiera, w jej skład weszli malarze tacy jak: Maurice'a Denis, Pierre Bonnard, Felix Vallotton, Eduard Vuillard, Paul Ranson i inni. Tajemnicza nazwa wywodzi się z języka hebrajskiego, a słowo „nebiim" które dało jej początek oznacza „proroka, nawiedzonego". Artyści poznali się podczas pobierania nauki w – znanej w tamtych czasach – Akademii Julian. Od momentu powstania – czyli października 1888 roku, nabiści regularnie spotykali się w paryskim barze, mieszczącym się w Passage Brady. To tam dyskutowali, pasjonowali się teoriami estetycznymi. Spotkania odbywały się też przy ulicy Pigalle 28, gdzie Bonnard i Vuillard mieli swoją pracownie, a także na Montparnasse, w studiu Paula Ransona.
Wielką inspiracją artystów było malarstwo Paula Gauguina czy Toulouse Lautreca. *„Gauguin był dla pokolenia 1890 roku tym, czym Manet był dla generacji 1870"* – wspominał w 1905 roku Maurice Denis. Malarze dążyli do „oszczędności" środków malarskich, używali miękkiej skąpej kreski, kolor nakładali płaszczyznami. Mimo wspólnych poglądów, w niektórych kwestiach mili odmienne zdanie. To na przykład było wyraźne w kontekście ich stosunku do malarstwa impresjonistycznego, które w oczach Denisa było „przesadnie wrażliwe", a dla Bonnarda stanowiło ważny punkt w kierunku rozwoju sztuki. Nurt nabistów funkcjonował zaledwie około dziesięciu lat, lecz jego wpływ artystyczny był ogromny. Z ich pracy czerpali twórcy tacy jak: Matisse, Balthus czy Kandinsky. Pierwsza, wspólna wystawa nabistów odbyła się w 1891 roku w galerii Le Barc de Boutteville, kolejne to na przykład ta w maju 1894 zorganizowana w paryskich biurach dziennika „Depesza z Tuluzy". Artyści organizowali również indywidualne wernisaże.

artykuł ze strony http://opolnocywparyzu.pl/nabisci-prorocy-w-sztuce/

Znaczenie nazwy: .....

Zasięg terytorialny .....

Przedstawiciele: .....

.....

Charakterystyka malarstwa:

- .....
- .....
- .....
- .....
- .....
- .....

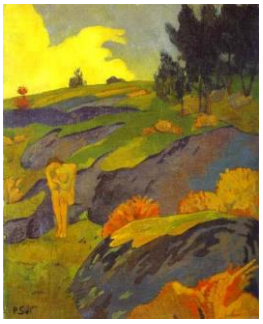
"Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku."

Maurice Denis

Paul Sérusier (1864-1927)

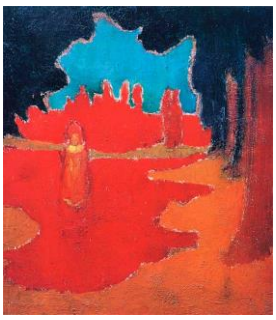
Podróż do Bretanii w 1888 dokonała przełomu w jego życiu i działalności artystycznej. Poznał wtedy Paula Gauguina i otrzymał od niego wiele cennych porad dotyczących malarstwa. Dzięki nim powstał obraz ***Talizman*** – dzieło założycielskie i symboliczne dla nabizmu. Początkowo nazywał się *Las miłości* – namalował go w lasku w Pont-Aven. Praca ta miała pomagać innym nabistom w tworzeniu według pierwszych wrażeń wizualnych, wyłaniając czyste kolory przedmiotów i nie dbając o kopiowanie rzeczywistości.

Pasjonował się folklorem i pejzażami tego rejonu, nazywając go swoją „duchową ojczyzną". Stanowił dla niego największe natchnienie. Uważał, że istnieje związek między sztuką i nauką ukazujący się w tym, że w obu tych dziedzinach objawia się Bóg. Poszukiwał, jak mówił, „niezmiennych zasad w sztuce". Niektóre dzieła, a także rozważania teoretyczne Paula Sérusiera i innych nabistów nazwane są „poszukiwaniem absolutu" naznaczonym mistycyzmem, który objawia się m.in. w prostocie i pragnieniu ukazania uniwersalnego piękna.



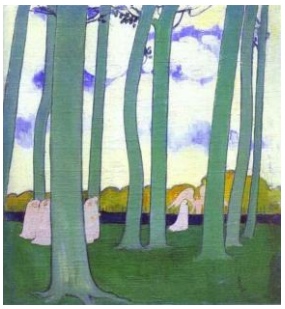
Maurice Denis (1870-1943)

Malarstwo Maurice'a Denis jest na wskroś religijne. Nie chodzi tylko o tematykę religijną – choć jest ona dominująca. Niezależnie od przedstawienia, Denis stara się przepoić obraz sakralnym nastrojem. Jest tego całkiem świadomy – już w wieku lat piętnastu, kiedy postanowił być malarzem – zapisał w swym notesie, że będzie malarzem chrześcijańskim: czuję, pisał, że tak trzeba. Religijne zaangażowanie Denisa przybiera znacznie bardziej oryginalny i silniejszy wyraz kiedy na jego twórczość rzutuje równocześnie jego szczęśliwe narzeczeństwo i małżeństwo. Marta – to imię jego żony – jest w obrazach wszechobecna, jest jego muzą i modelką, jej zwielokrotniony często portret odnajdujemy w scenach mistycznych i alegorycznych, to w niej skupiają się dla Denisa życie, sztuka i wiara. Denis transponuje sceny z Ewangelii we własne rodzinne otoczenie. „Sztuka jest uświęceniem natury" – pisał Denis. A malarstwo jest według niego zasadniczo symboliczne i chrześcijańskie: jest bowiem tak jak chrześcijaństwo wcieleniem idei w formę. Ten pogląd sprawia że nie tylko sceny religijne, ale też całkiem świeckie przepojone są w jego obrazach atmosferą zadumy i misterium.



Plama słońca na tarasie

Hołd dla Cézanne'a, 1900, Musée d'Orsay



Jean-Édouard Vuillard (1868-1940)

W 1888 Vuillard dołączył do nabistów i wsparł ich wystawy w galerii Le Barc de Boutteville. Później dzielił studio ze znajomymi członkami grupy, Pierre'em Bonnardem i Maurice'em Denisem. W swoich obrazach i dziełach dekoracyjnych Vuillard przedstawiał głównie wnętrza, ulice i ogrody. Okraszone lekkim humorem, są wykonane w delikatnej palecie miękkich, rozmytych kolorów charakterystycznych dla artysty. Żyjąc do sześćdziesiątki ze swoją matką, krawcową, Vuillard był dobrze zaznajomiony z wnętrzami i przestrzenią domową. Znajduje to odbicie w wielu jego dziełach, wysoce dekoracyjnych i często zawierających bardzo wyszukane wzory.

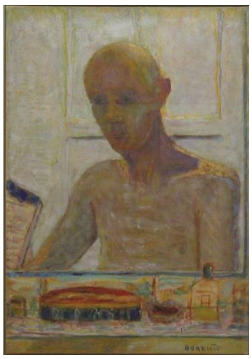
Kobieta w ogrodzie (1891), Muzeum Narodowe w Warszawie

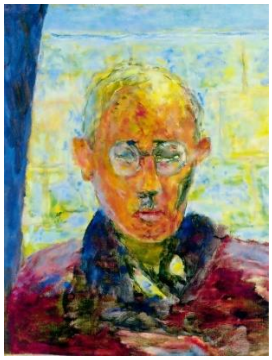
Ogrody publiczne, 1894

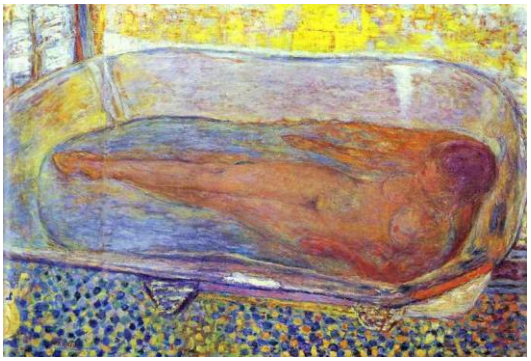
Cykl *Public Gardens* składa się z dziewięciu paneli, zamówionych w 1894 roku przez Alexandre Natansona dla jego rezydencji w Paryżu. Natanson był dyrektorem *La Revue Blanche* , czasopisma literackiego i artystycznego, które opublikowało pracę grupy Nabistów, do której należał Vuillard. Cała dekoracja została zainstalowana w dużym pokoju używanym jako salon i jadalnia. Ta ewokacja dzieci bawiących się pod czujnym okiem ich niań idealnie pasowała do rodzinnego świata Natansonów, który miał trzy małe dziewczynki. Zestaw został zerwany w 1929 roku. Dokładna lokalizacja scen nie jest jasna, niektóre panele sugerują ogrody Tuileries, inne - Bois de Boulogne, w pobliżu domu Natansona. Temat plenerowy - park miejski - świadczy o impresjonistycznym dziedzictwie, szczególnie wpływie Moneta. Dekoracyjny aspekt pozwala nam myśleć o średniowiecznych arrasach, które Vuillard podziwiał w Musée de Cluny. Po raz pierwszy w tej skali artysta eksperymentował z efektami impregnatu, który dał matowe wykończenie. Na koniec wpływ japońskich odcisków i ekranów widać w układzie form i pustek, decentralizacji i braku symetrii.

Pierre Bonnard (1867-1947)

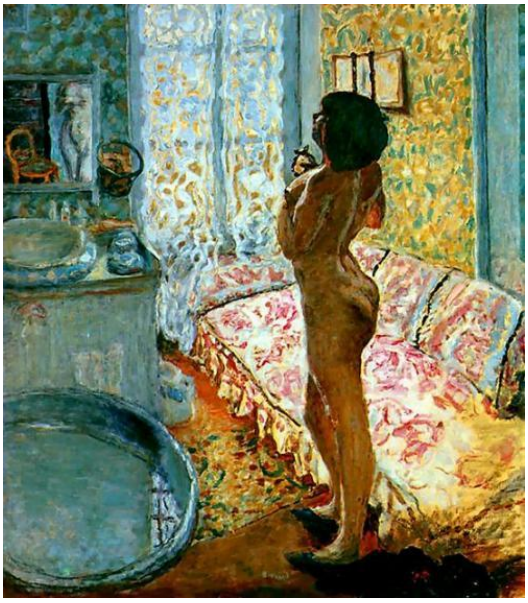
Sztuka Bonnarda ma charakter intymny i hedonistyczny. Ojciec Pierre`a nalegał, żeby studiował on prawo, które ukończył w 1888 r. Bonnard nie wyobrażał sobie pracy jako urzędnik, dlatego też po ukończeniu prywatnej szkoły artystycznej –Academie Julian, postanowił zostać artystą. W akademii Pierre poznał wielu malarzy, takich jak: Paul Sérusier czy Maurice Denis. Tworzyli oni grupę nazywaną nabistami lub uczniami Gauguina. W 1889 r. Bonnard dostał się do paryskiej Ecole des Beaux – Arts. Od 1891 r. zaczął on tworzyć swoje pierwsze dzieła poświęcone scenkom z życia Paryża. W 1896 r. doszło do pierwszej wystawy Pierre`a Bonnarda u Duranda-Ruela. Początkowo znano go głównie z litografii, ilustracji i afiszy. Zajmował się on także sztuką użytkową oraz projektował kostiumy, dekoracje, witraże. W 1893 r. Bonard poznał muzę swojego życia – Marię Boursin, nazywaną przez niego Marthe. Od tej pory Marthe stała się główną modelką dzieł tego malarza, a od 1925 r. – także jego żoną. Po 1900 roku Bonnard wiele podróżował i tworzył przede wszystkim akty oraz pejzaże. W tym czasie zaczął używać czystych, ciepłych i jasnych barw, nawiązując tym samym do impresjonistów. Skupiał się na kolorze jako nośniku artystycznego przekazu i malował krótkimi, urywanymi pociągnięciami pędzla.







Opisz:



P. Bonnard, *Akt w kontrapoście*

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

……

……

……