PROTOEKSPRESJONIZM

Protoekspresjonizm - nurt artystyczny, który był reakcją na kryzys duchowy XX wieku, próba odnowienia mistycyzmu i powrót do tego, co prymitywne i pierwotne. Odrzucał naturalizm i realizm, a stawiał na emocje artysty, który miał prawo uznawać nadrzędność prawdy w stosunku do estetyki i wynikające stąd operowanie brzydotą, deformacją, groteską, zniekształceniem, kontrastem, grozą i niesamowitością. Artyści protoekspresjonistyczni uważani są za ojców, prekursorów ekspresjonizmu, który narodził się w Niemczech kilkanaście lat później.

Przedstawiciele: Vincent van Gogh, James Ensor, Henri Toulouse-Lautrec, Edvard Munch.

Edvard (Edward) Munch (1863-1944)

Matka Muncha zmarła na gruźlicę, kiedy jej syn był jeszcze dzieckiem. Kilka lat później ta sama choroba zabrała starszą siostrę – Johanne Sophie. Zetknięcie się ze śmiercią bliskich zaważyło na rozwoju duchowym i artystycznym malarza. Motyw śmierci jest bardzo częsty w twórczości tego artysty. Rysunku i malarstwa uczył się początkowo w Kristianii (dawna nazwa Oslo). Dzięki stypendium studiował przez trzy lata (1889-1892) w Paryżu, gdzie uległ wpływom malarstwa postimpresjonistycznego. Przyjaźnił się ze Stanisławem Przybyszewskim. Kiedy urządzono w Berlinie pierwszą jego wystawę Edwarda Muncha, wybuchł skandal. Krytycy pisali, że maluje on bohomazy mające niewiele wspólnego ze sztuką. Ekspozycję zamknięto. Pisarz i duchowy przywódca Młodej Polski Stanisław Przybyszewski pisał: "Chryste Panie! Co się wtedy działo w Berlinie! Nazwisko Muncha (...) stało się teraz przeraźliwie popularnym. W ciągu trzech tygodni, jak długo wystawa jego obrazów trwała, rżała, ryczała ze śmiechu (...) cała tak zwana inteligencja Berlina". Przybyszewski poznał Edwarda Muncha pod koniec 1892 roku. Obaj byli stałymi bywalcami słynnej winiarni Pod Czarnym Prosiakiem - miejsca spotkań berlińskiej bohemy. Młodego Polaka od razu zafascynowała zarówno twórczość Edwarda Muncha, jak i jego osobowość. We wspomnieniach zatytułowanych "Moi współcześni" wyznał: "Rzadko łączyło mnie z którymkolwiek artystą tak bliskie duchowe spokrewnienie, jak właśnie z Edwardem Munchem - i na odwrót - sam to bezustannie podkreślał". Obaj kochali się w Dagny Juel, gwieździe norweskiej cyganerii, przybyłej do Berlina jako przyjaciółka Edwarda Muncha. Ostatecznie Dagny została żoną Przybyszewskiego, niestety tylko na osiem lat - zginęła zastrzelona przez zazdrosnego wielbiciela, a przy tym przyjaciela rodziny, księcia Władysława Emeryka, który potem odebrał życie także sobie.

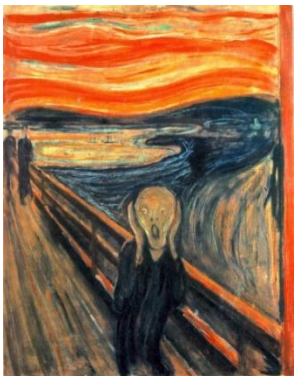
Wiele lat Munch spędził w Niemczech (Berlin), Francji i Włoszech. Był związany z symbolistami i szkołą z Pont-Aven. Wiele lat walczył z alkoholizmem i zaburzeniami nerwowymi. Raz, na skutek ataku nerwicy, Munch stracił na jakiś czas mowę i doznał paraliżu prawego pośladka. Poza tym ciągle wietrzył jakieś spiski, oskarżał o kradzieże, głównie własnych pieniędzy i obrazów, wysyłał obraźliwe kartki pocztowe do nieżyczliwych krytyków. Nękały go manie prześladowcze i urojenia. W końcu zabrano go do szpitala psychiatrycznego. W hotelu w centrum Kopenhagi wydawało mu się bowiem, że pod oknami jego pokoju tłum Norwegów wykrzykuje: "Gówniany malarz Munch!". Co ciekawe, właśnie wtedy jego twórczość zyskała oficjalne uznanie. Tworzył symboliczne kompozycje figuralne, dając w nich w ekspresyjny sposób wyraz obsesjom erotycznym, uczuciom samotności, przygnębienia, lęku przed chorobą i śmiercią. Edvard Munch był pod wieloma względami artystą-nowatorem, zwłaszcza w dziedzinie grafiki, której technikę znacznie rozwinął. Jako pierwszy zastosował na szeroką skalę grafikę barwną.

Tula Larsen - narzeczona Muncha. Była zakochana po uszy i bardzo zdeterminowana do zawarcia związku małżeńskiego. Jednak on zaczął się wycofywać. Gdy próbowała załatwić formalności związane ze ślubem obcokrajowców w Niemczech, Munch zgubił przesyłane do podpisu dokumenty. Ich związek zaczął przypominać zabawę w chowanego: on uciekał przed nią, jeżdżąc - notabene za jej pieniądze - po Szwajcarii i Włoszech, a ona próbowała go szukać. Trzy lata później sytuacja nie uległa większej zmianie. Tulla, wyczerpana ciągłymi polowaniami na narzeczonego, postanowiła otruć się morfiną. Uratowano ją sześcioma filiżankami kawy i zawezwano do niej Edwarda Muncha, który z narzeczeńskich pertraktacji wyszedł z przestrzeloną dłonią. Co się stało, do końca nie wiadomo. Mówiło się, że albo chciał powstrzymać Tullę przed kolejną samobójczą próbą, tym razem przy użyciu rewolweru, albo sam się postrzelił, być może przez przypadek, bawiąc się bronią. On nic nie pamiętał. W każdym razie kobietę to otrzeźwiło i pchnęło w ramiona dziewięć lat młodszego malarza.

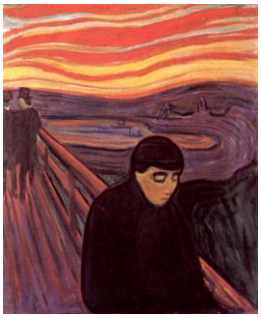
Styl artysty:

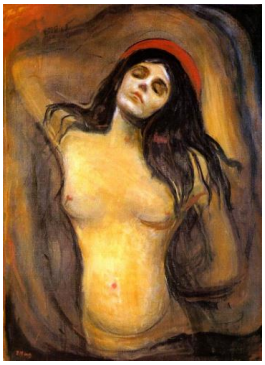
- silny kontur,
- płynna secesyjna linia,
- zróżnicowany koloryt,
- po 1909 rozjaśnił paletę
- ekspresja

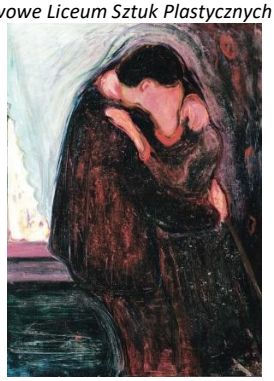
Tytuł pracy i czas powstania ……



Szedłem ścieżką z dwojgiem przyjaciół – słońce miało się ku zachodowi – nagle niebo wypełniła krwista czerwień – zatrzymałem się, czując wyczerpanie i oparłem się na barierce – nad czarno-błękitnym fiordem było widać krew oraz języki ognia; – moi przyjaciele szli dalej, a ja stałem tam i trząsłem się z wrażenia – poczułem nieskończony krzyk przepływający przez naturę. Wypowiedź ta skłoniła niektórych krytyków do stwierdzenia, że osoba na obrazie nie krzyczy, lecz niemo otwiera usta w reakcji na krzyk przepływający przez naturę. W tym samym czasie siostra Muncha, Laura została oddana do szpitala psychiatrycznego u podnóża Ekebergu. Inna, nowsza teoria głosi, że autor mógł zaczerpnąć inspirację z wydarzenia roku 1883, kiedy to 27 sierpnia doszło do erupcji wulkanu Krakatau. Popioły tego wulkanu przykryły ziemię, a niebo podczas zachodów słońca przybierało ciemnoczerwony kolor.

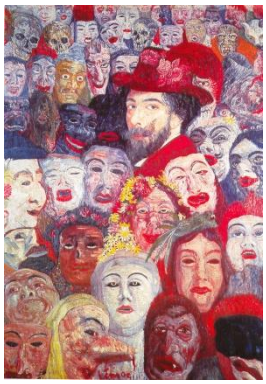






James Ensor (1860-1949)

Początkowo malował pejzaże, wnętrza, martwe natury i portrety realistyczne, utrzymane w ciemnej kolorystyce, którą rozjaśnił pod wpływem impresjonizmu. Zajmował się również grafiką – tworzył akwaforty i litografie. Około 1885 roku rozwinął swój własny, groteskowy styl. Wprowadzał do swoich dzieł elementy symboliczne i fantastyczne (często obok wątków realistycznych przedstawia np. widma, maski karnawałowe i szkielety). Wiele jego dzieł ma charakter satyryczny. Jest także autorem dzieł muzycznych i literackich.



Wnętrze domu Ensora w Ostendzie (Belgia)

EKSPRESJONIZM 1905-1933

Ekspresjonizm odrzucał mentalność i obyczajowość mieszczańską. Postulował „odnowę sztuk" i twierdził, że poprzez deformację rzeczywistości przedstawianej w dziełach uzyskuje się obraz realności „bardziej ludzkiej", co prowadzić ma do moralnej odnowy ludzkości.

Franz Marc: Nowe pokolenie nie chce (i nie może) żyć równie beztrosko, co poprzednicy, nie wiąże się z tym jednak pogarda dla przeszłości. Świat zmienił się całkowicie i artyści, aby pozostać aktualni wobec rzeczywistości, muszą „przeciąć pępowinę łączącą ich z przeszłością". „Świat rodzi nowe czasy. Nie wiemy tylko, czy nadszedł już czas odrzucenia starego świata. (...) Oto niepokojące pytanie naszych czasów".

Poczucie kryzysu:

- niepokój, nieprzystosowanie, zaburzenia nerwicowe, apokaliptyczne zagrożenie
- przyspieszona industrializacja w Niemczech zachwiała porządek moralny, doprowadziła do rozluźnienia więzów międzyludzkich, przyspieszyła „zabójczo" rytm życia, przyczyniła się do pojawienia się różnych uzależnień
- rzeczywistość okazała się „miażdżącą machiną" dla żyjącej w niej jednostki, dlatego należy ją zniszczyć (zdeformować)
- pogłębianie się przepaści między pokoleniami (częste motywy walki ojca z synem),
- gloryfikacja buntu przeciw wszystkim symbolom ustalonego porządku (rodzina, profesorowie, władza państwowa, armia), solidarność z żyjącymi na marginesie społeczeństwa (biedacy, prostytutki, szaleńcy, młodzież)

Wpływ I wojny światowej:

- oczekiwanie na odnowienie świata po katastrofie wojny – ma się to dokonać nie przez reformy społeczne, ale przez wewnętrzną odnowę każdego człowieka: przez wyrzeczenia, do doskonałości.
- wywołała tendencje pacyfistyczne i oczekiwanie na „nowego człowieka".

Koncepcja artystyczna:

- protest przeciw naturalizmowi i impresjonizmowi (kopiowaniu rzeczywistości), także tendencjom konstruktywistycznym sztuki Cezanne'a w imię skrajnego subiektywizmu w odczuciach i sposobach ich artystycznego wyrazu
- Herwarth Walden: „Malarz przedstawia to, co postrzega w najgłębszych warstwach swej świadomości, wyraża samego siebie, przemijająca rzeczywistość jest dlań jedynie symbolem, angażuje w ów proces samego siebie: to, co świat zewnętrzny zapisuje w jego świadomości, on z kolei wyraża od wewnątrz".
- odzwierciedlanie głębokiej jaźni artysty
- Herbert Kühn: „W przypadku ekspresjonizmu, między tym, co ma być przedstawione, a samym przedmiotem istnieje głęboka przepaść. Przedstawiony przedmiot nie jest prostą projekcją tego, co prezentuje, lecz zaproszeniem do zrozumienia tego, co rzeczywiście przedstawia. To, co ma być przedstawione, rozpoczyna się niejako poza samym obrazem."
- uwolnienie od wszystkiego, co narzuca zewnętrzna rzeczywistość i zrekonstruowanie jej
- nawiązania do filozofii Nietzschego (indywidualizm), Schopenhauera (pesymizm), Bergsona (duża rola intuicji)

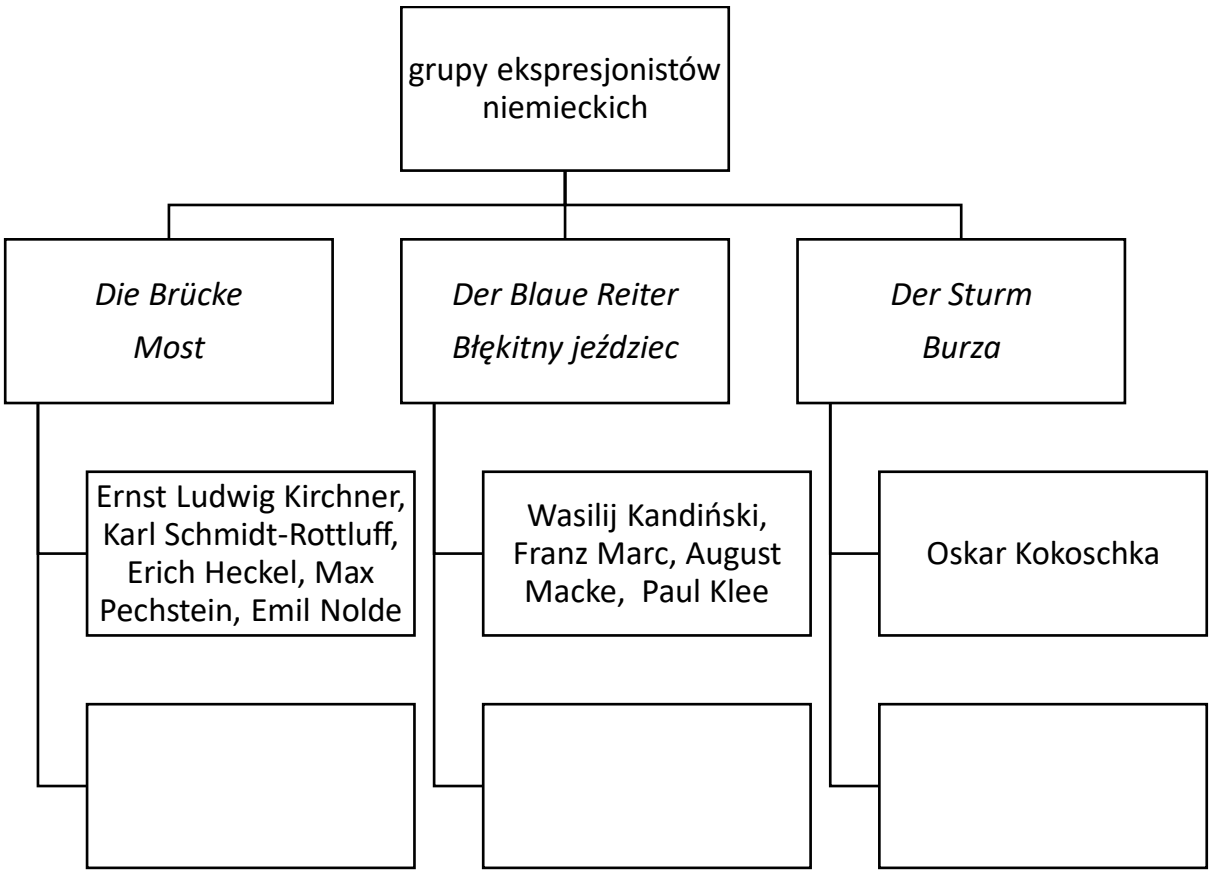
Rewolta. To słowo streszcza ekspresjonizm, styl powstały w Niemczech na początku [XX} wieku jako reakcja przeciwko zasklepiałemu, autorytarno-konformistycznemu społeczeństwu Cesarstwa Wilhelma II. Historia tej rebelii bierze swój początek w Dreźnie, stolicy Saksonii i w Monachium, stolicy Bawarii. Ekspresjonizm doczeka się licznych przedstawicieli zarówno w Europie, jak i na kontynencie amerykańskim.

[tygodnik Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. część 107]

Cechy malarstwa:

- wpływ metafizyki, spirytualizmu, niepokoju spowodowanego wojną, sztuki prymitywnej i sztuki dzieci
- inspiracja Grűnewaldem, van Goghiem, El Greco, Goyą (cykl czarnych obrazów)
- deformacja kształtu, proporcji, koloru (kolor odwrócony)
- wyrazisty kontur (równy i szarpany)
- wyrażanie gwałtownych i często negatywnych uczuć
- powrót do techniki drzeworytu
- nowa tematyka: półświatek, zachowania wyzywające i niemoralne
- czyste, nasycone kolory
- spłaszczenie planów w obrazie, śmiałe kadrowanie, rezygnacja z perspektywy zbieżnej

Uzupełnij wykres podając podstawowe informacje na temat poszczególnych grup (zasięg czasowy, miejsce oddziaływań).



Entartete Kunst .....

.....

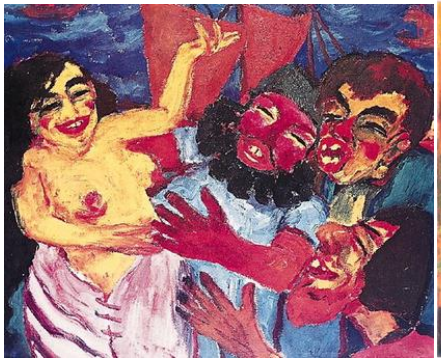
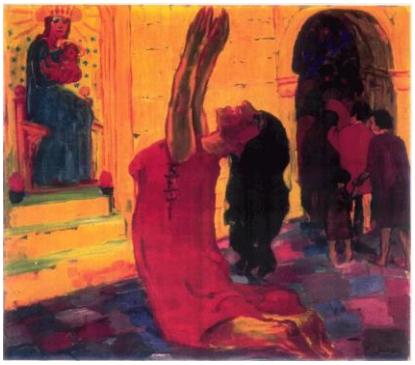
.....

.....

Emil Nolde (1867-1956)

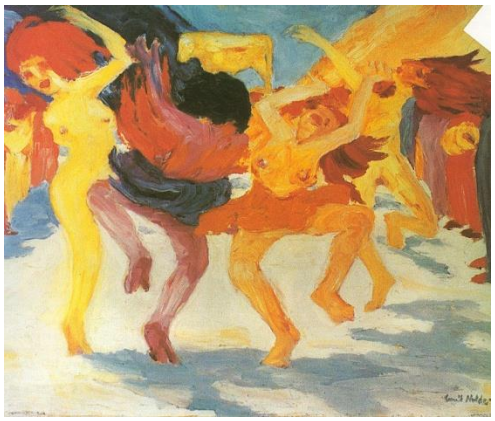
Początkowo pod wpływem impresjonizmu, po 1908 tworzył ekspresjonistyczne kompozycje graficzne i malarskie o tematyce religijnej i symbolicznej (na przykład motyw z maskami). Jego twórczość odznaczała się uproszczoną formą i żywą, ostrą, barwną plamą oraz dążeniem do groteski i deformacji. W pierwszych latach III Rzeszy głosił wyższość „sztuki germańskiej" i był zdeklarowanym antysemitą, czemu dał wyraz w książce *Lata walki.* Domagał się zakazu handlu dziełami sztuki francuskich impresjonistów, kubistów, surrealistów i prymitywistów. Ze zdumieniem przyjął zaliczenie go przez władze hitlerowskie do grona twórców „sztuki zdegenerowanej". Władze hitlerowskie skonfiskowały ponad tysiąc dzieł Noldego, z czego część została sprzedana za granicę, a reszta zniszczona. Od 1941 został objęty zakazem tworzenia. Wtedy wyjechał i ograniczył się do malowania niewielkich akwarel, które miały być w przyszłości źródłem obrazów olejnych.

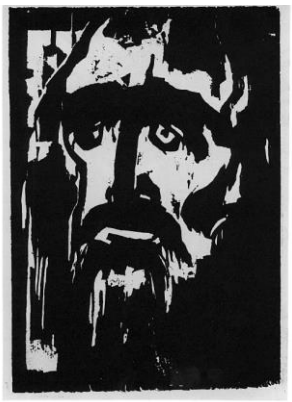
Tryptyk ……

Kim była Maria Egipcjanka?

……
……

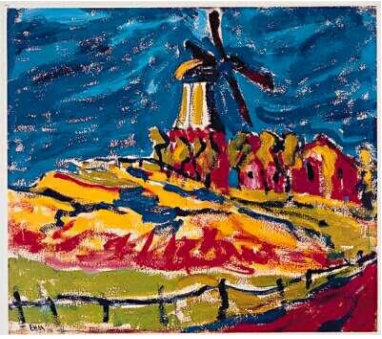




Cykl: *Życie Chrystusa*

Erich Heckel (1883-70)

Główna idea Die Brucke koncentrowała się na poszukiwaniu nowych form artystycznej ekspresji negując ówczesne tradycyjne wzorce akademickie. Poprzez swoją działalność Heckel znacznie przyczynił się do rozwoju ekspresjonizmu w XXI wieku, tym samym nawiązał wiele znaczących znajomości wśród artystycznej bohemy. Wraz z nastaniem 1913 roku grupę rozwiązano. **Wybuch wojny światowej zmusił niemieckiego malarza do zmiany profesji. W tym czasie Erich Heckel wyuczył się zawodu pielęgniarza i pełnił służbę na froncie we Flandrii.** Mimo zmiany otoczenia i wojennego klimatu Heckel nadal w wolnych chwilach zajmował się malarstwem i w dalszym ciągu poszerzał grono sympatyków sztuki. Erich Heckel w 1934 roku podpisał deklarację poparcia dla Adolfa Hitlera, co w jego mniemaniu miało uratować jego malarski dorobek. Niestety mimo wspierania hitlerowskiej polityki **Heckel doświadczył działania akcji „Entartete Kunst", poprzez którą skonfiskowano 700 jego prac** z niemieckich muzeów. Ponadto dwa lata później spalono ogromną część jego malarskiego dorobku: ekspresjonistyczne obrazy, grafiki i akwarela uległy całkowitemu zniszczeniu. Heckel w swoich pracach przeciwstawiał się ówczesnemu poglądowi harmonii i estetyce naturalizmu. **W jego dziełach można dostrzec deformacje i ostre zniekształcenie konturów przedmiotów, co uwydatnia ekspresję obrazów.** Odrzucenie mentalności i obyczajowości mieszczańskiej u Heckela prezentują „krzyczące" postaci i barwy, które akcentują odrodzenie sztuki. Nowy etap w kulturze i malarstwie. Renesans człowieka dokonuje się poprzez zaprzeczenie naturalizmu, odrzucenie kopiowania rzeczywistości.



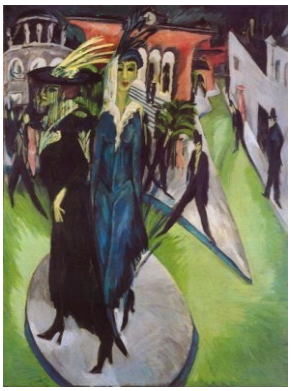
Lina Franziska Fehrmann, znana jako Fränzi, pojawiała się często w malarstwie Heckela, Pechsteina, Kirchnera. Ci trzej mężczyźni spotkali ją w 1909 i pracowali przez trzy lata. Modelką ich była także Marcella Sprentzel.

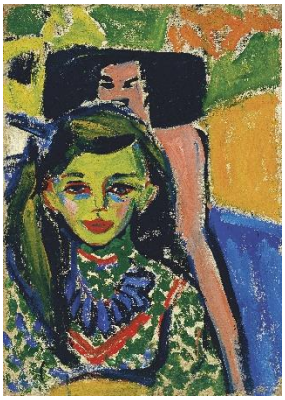
Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

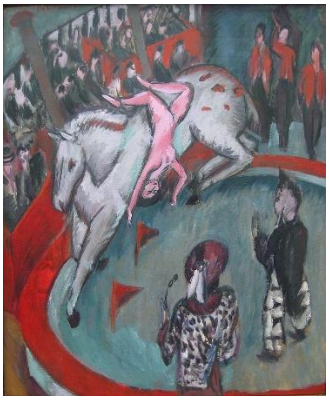
Kirchner zaczynał jako twórca drzeworytów. Podczas studiów w Dreźnie założył w 1905 roku grupę artystyczną „Most". Nazwa miała oddawać niechęć do establishmentu i panującą w grupie „rewolucyjną" atmosferę. Artyści skupieni w „Die Brücke" czerpali inspirację z dzieł wielkich poprzedników – van Gogha, Gauguina, Muncha oraz twórczości prymitywnych malarzy afrykańskich oraz z wysp Pacyfiku. W 1911 roku przeprowadził się do Berlina. W 1911 roku założył on razem z Maxem Pechsteinem szkołę malarstwa – MUIM-Institut (MUIM – Nowoczesne Lekcje w Malarstwie), która nie cieszyła się wielkim zainteresowaniem. W 1913 roku Kirchner spisał kronikę „Mostu", w której podkreślał znaczenie własnej osoby i twórczości dla tej grupy artystycznej. W wyniku tego doszło do rozłamu w grupie, a artysta ostatecznie z niej wystąpił.

Po wybuchu I wojny światowej Kirchner zgłosił się na ochotnika do wojska. Służył jako kierowca. Na początku roku 1915 roku w wyniku dużego obciążenia fizycznego oraz dyscypliny załamał się nerwowo. W jednym ze swoich

autoportretów przedstawił się wtedy bez ręki (*Autoportret jako żołnierz*). W listopadzie 1915 roku Kirchner ze względu na swój stan zdrowia, a także uzależnienie od morfiny został urlopowany z wojska. Stan zdrowia Kirchnera uległ jednak pogorszeniu w wyniku poważnych obrażeń odniesionych w wyniku potrącenia przez samochód i w 1917 roku przeprowadził się do Szwajcarii. Nadal cierpiał na depresję. W zdobyciu szacunku w towarzystwie pomogły mu krytyczne recenzje własnych prac, które pisał skrywając się pod pseudonimem Louis de Marsalle. Obok szczegółowych opisów własnych dzieł i promocji własnego nazwiska stworzył on sobie przestrzeń darmowego rozpowszechniania reprodukcji własnych prac. Aby jeszcze bardziej przedstawić swoją osobę i twórczość w pozytywnym świetle Kirchner stosował również inne techniki kreowania własnego wizerunku. Przemalował on część swoich starszych prac, a następnie antydatował je, aby zasugerować, że wyprzedził nurt fowizmu; wszystko po to, by wyprzeć się czerpania inspiracji z tego kierunku oraz od artystów z nim związanych. Jego twórczość w czasach narodowego socjalizmu (nazizmu) w oczach władz nie przedstawiała żadnej wartości. W lipcu 1937 roku został wykluczony bezapelacyjnie z Pruskiej Akademii Sztuki. W tym samym miesiącu 639 jego prac zostało usuniętych z niemieckich muzeów, a 32 z nich zaprezentowano na zorganizowanej przez nazistów wystawie zatytułowanej „Entartete Kunst", mającej na celu zniesławienie artystów tworzących sztukę inną, niż akceptowana przez władze III Rzeszy. W niedługim czasie około 600 jego prac zostało zniszczonych, co spowodowało kolejne załamanie nerwowe artysty. Rok później Kirchner popełnił samobójstwo.



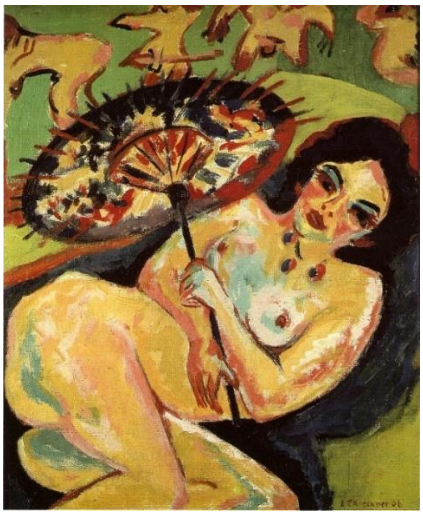




Marzella, 1909-10

Obraz powstał, gdy Kirchner spędzał czas nad jeziorami Moritzberg, a przedstawiona dziewczynka była córką wdowy po artyście cyrkowym, którą tam spotkał. Nienaturalne kolory i samoświadomy język ciała dodają niepokoju w kompozycji. Obraz jest przykładem techniki szybkiego szkicowania stosowanej przez członków Die Brücke, którzy wierzyli, że ten proces pozwolił im uchwycić "duszę" podmiotu. Obraz wskazuje również na wpływ Edvarda Muncha na pracę Kirchnera, ponieważ wydaje się, że kompozycja oparta jest na *Dojrzewaniu* Muncha (1892).

Wykonaj polecenia związane z ilustracją:



Opisz:

a) kolorystykę obrazu

……

……

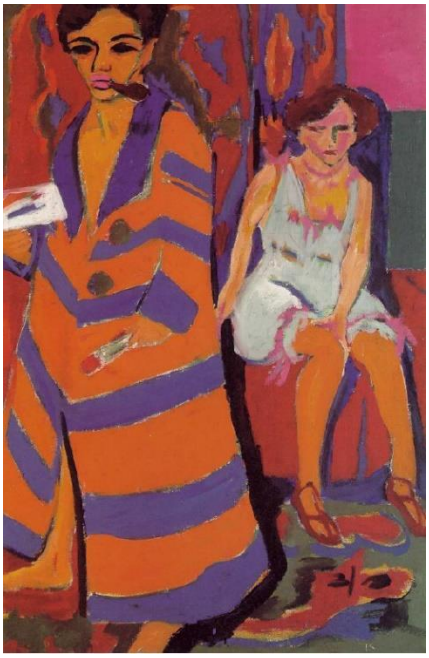
……

b) stosunek artysty do rzeczywistości

……

……

……



Rozpoznaj prezentowany obraz, podając jego tytuł i autora:

……

Podaj nazwę kierunku, który reprezentuje:

……

Wymień trzy cechy formy obrazu odpowiadające poszczególnym kategoriom: kompozycja, światłocień, barwa:

……

……

……

……

……

Wyjaśnij w 2-3 zdaniach temat przedstawienia:

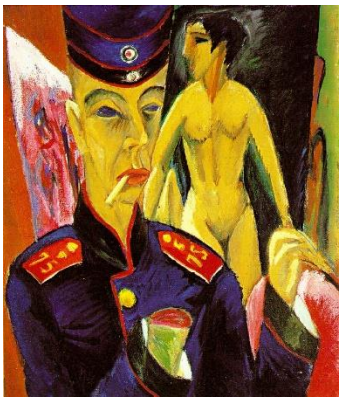
……

……

……

……

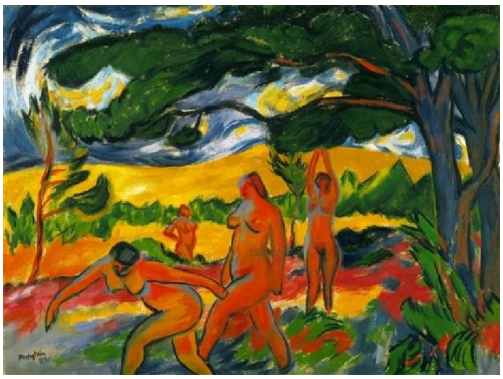
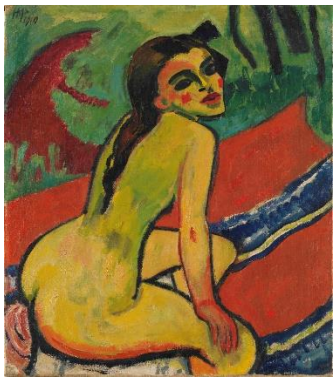
……

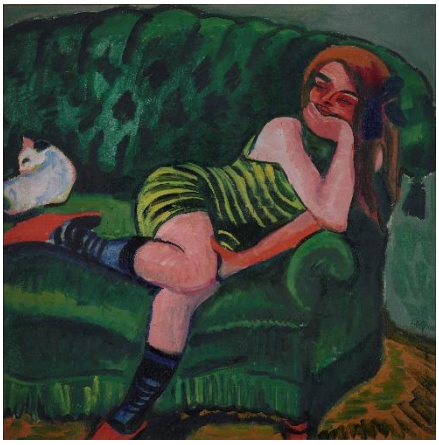


Autoportret jako żołnierz analizuje cierpienie psychiczne doświadczone przez Kirchnera podczas służby w wojsku. Artysta nie chciał być żołnierzem i wkrótce zaczął unikać służby, a po wywołanej przez siebie psychozie, wspomaganej przez używanie alkoholu i narkotyków, został zwolniony. Obraz przedstawia umundurowanego Kirchnera stojącego w jego pracowni, palącego papierosa. Jego prawa ręka jest zerwana, symbolizując jego traumę i być może także jego niepokój o utratę męskości; motyw opiera się na *Autoportrecie* van Gogha *z obandażowanym uchem*(1889), obraz namalowany przez artystę, gdy on sam zadał sobie obrażenia. W tle zdjęcia Kirchnera stoi naga kobieta, która jest podobna do kochanki artysty z tamtego okresu, Erny Schilling.

Max Pechstein (1881-1955)

Pod koniec studiów w Dreźnie poznał Ericha Heckela, który wprowadził go do ekspresjonistycznej grupy *Die Brücke*. Po studiach wiele podróżował po Europie, co zaowocowało całym szeregiem prac, głównie malarskich. W 1911 roku poślubił Charlottę Kaprolat, a rok później rozpadła się grupa ekspresjonistów. W czasie jednej ze swych podróży po koloniach japońskich, Pechstein dowiedział się o wybuchu I wojny światowej. Uciekł do Manili, po czym powrócił do ojczyzny i został wcielony do armii. Po zakończeniu się wojny, wyruszył z Berlina w dalszą podróż. W 1921 roku, po raz pierwszy znalazł się w Łebie, gdzie stworzył liczne obrazy i grafiki oraz poznał córkę miejscowego restauratora, Martę Möller, którą poślubił po rozwodzie z pierwszą żoną. W 1937 roku, wskutek hitlerowskiego programu oczyszczania kultury niemieckiej ze sztuki zwyrodniałej, Pechstein zostaje wydalony z uczelni. W wyniku prześladowania awangardowych artystów w Niemczech, ucieka z Berlina do Łeby, gdzie przeżywa II wojnę światową. Są to najcięższe chwile w życiu artysty. By nie umrzeć z głodu, Pechstein namalował jedyny w swoim życiu religijny obraz, przedstawiający Matkę Boską (obecnie znajduje się w kościele pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Łebie). Wskutek wojny, dzieła ekspresjonisty w większej części ulegają spaleniu. W 1945 roku wrócił wraz z rodziną do Berlina.



Wassily Kandinsky (1866-1944)

Rosyjski malarz, grafik, teoretyk sztuki. Jeden z najwybitniejszych twórców sztuki XX w. Kształcił się w Moskwie (w dziedzinie prawa), a od 1897 w Monachium (studia artystyczne). W latach 1903-1908 podróżował do Rosji, Francji i Tunezji. W 1908 osiadł w Monachium. W latach 1914-1921 przebywał w Rosji - praca w Komisariacie Oświaty Ludowej i na uniwersytecie w Moskwie. Od 1922 był wykładowcą Bauhausu. Z powodu nazistowskich prześladowań w 1933 wyjechał do Francji. Aktywnie uczestniczył w niemieckim życiu artystycznym.
W swojej twórczości początkowo ulegał wpływowi ludowej sztuki rosyjskiej (stąd niezwykła kolorystyka jego dzieł), secesji niemieckiej i francuskiemu postimpresjonizmowi. Od 1910 skłaniał się ku abstrakcji. W 1912 przedstawił pierwszą teorię sztuki abstrakcyjnej w *O duchowości w sztuce*. W okresie moskiewskim odchodząc od abstrakcji

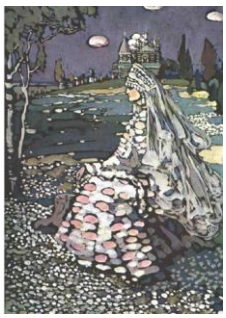
poddał swą twórczość dyscyplinie i geometryzacji pod wpływem konstruktywizmu i suprematyzmu. W latach 20. w jego twórczości pojawiały się coraz częściej elementy geometryczne i organiczne, ograniczył ekspresję, a plama stała się bardziej zwarta, jego malarstwo nie miało odniesień do rzeczywistości. Ostatni okres twórczości charakteryzuje się abstrakcjonizmem, bujną kolorystyką i nawiązuje do malarstwa P. Klee.

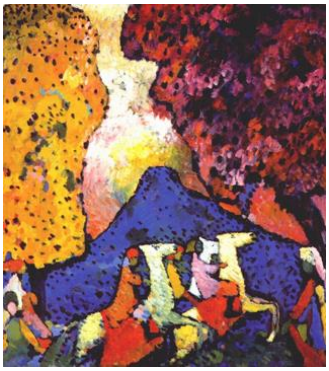
Rola muzyki u Kandinskiego:

Artysta poszukiwał relacji między muzyką a malarstwem, porównywał odziaływanie barw do brzmienia instrumentów muzycznych. Dokonywał próby klasyfikacji psychologicznego oddziaływania barw. Np. cynober miał wyrażać pasję i brzmieć jak tuba, błękit działać uspokajająco i zależnie od natężenia brzmieć jak flet, wiolonczela lub organy.

Twórczość Kandinskiego dzieli się na fazy:

Faza początkowa jego twórczości to wpływ neoimpresjonizmu, potem ekspresjonizmu. Główną rolę w jego malarstwie odgrywał kolor i rytm kompozycyjny, który kojarzy się z muzyką. Pozbywanie się przedmiotowości następowało w tych obrazach powoli. Wszelkie formy obiektów, postaci i elementów krajobrazu stawały się coraz bardziej sylwetowe, wyzbyte szczegółów, nabierały charakteru płaskich plam. Wszystko to intensywne i o rozedrganej linii obrysu.



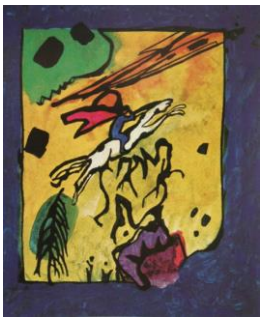


Błękitna góra, 1908-09
W tej pracy widoczny jest wpływ fowistów na paletę kolorów. Kandinsky zniekształcał kolory i oddalał się od świata przyrody. Przedstawił jasnoniebieską górę otoczoną po obu stronach czerwono-żółtym drzewem. Na pierwszym planie jeźdźcy konni przejeżdżają przez scenę. Na tym etapie kariery Kandinsky'ego *Księga Objawienia św. Jana* stała się ważnym źródłem literackim dla jego sztuki, a jeźdźcy oznaczają czterech jeźdźców apokalipsy. Jeźdźcy, choć są wskaźnikiem masowego rażenia apokalipsy, reprezentują także potencjał późniejszego odkupienia. Żywa paleta Kandinsky'ego i wyraziste pędzle dają widzowi raczej nadzieję niż rozpacz. Co więcej, genialne kolory i ciemne kontury przypominają jego miłość do rosyjskiej sztuki ludowej. Wpływy te pozostałyby częścią stylu Kandinsky'ego przez resztę jego kariery, a jasne kolory dominowały na jego reprezentacyjnych i nieobiektywnych płótnach. Od tego figuratywnego i wysoce symbolicznego dzieła Kandinsky posunął się dalej w kierunku czystej abstrakcji. Formy są już schematycznie przedstawione na podstawie ich obserwowalnego wyglądu w otaczającym świecie na tym płótnie, a jego abstrakcja rozwijała się dopiero, gdy Kandinsky udoskonalał swoje teorie o sztuce.

Widoki z Murnau:

Przypadek sprawił całkowity zwrot w twórczości Kandinskiego. Wracając do domu zobaczył na ścianie dziwny obraz. Obraz-zagadka miał w sobie tylko formy i barwy bez treści i okazal się być jego własnym obrazem zawieszonym do góry nogami. Jak sam wtedy mówił, zrozumiał, że przedmioty szkodzą jego malarstwu.

Lata 1910–20; obrazy z tego okresu cechuje dynamiczny układ plam barwnych z elementami graficznymi. Nadawał im ciekawe tytuły: *Impresja, Improwizacja, Kompozycja*, opatrywał je numerami. Mamy tu do czynienia z całkowitym odejściem od przedmiotowości. Kompozycją rządzi porządek, a układ podlega geometryzacji; gama kolorystyczna stała się bardziej powściągliwa. Był to okres zwany „Dramatycznym". Ten okres to częsta obecność reminiscencji przedmiotowych np.: motyw jeźdźca i pejzażu, choć są też prace całkiem abstrakcyjne.



Kompozycja IV, 1911

Kandinsky przedstawił kilku Kozaków z lancami, a także łodzie, leżące postacie i zamek na wzgórzu. Podobnie jak wiele obrazów z tego okresu, reprezentował apokaliptyczną bitwę, która doprowadzi do wiecznego pokoju. Pojęcie bitwy jest przekazywane przez Kozaków, podczas gdy spokój płynących form i leżących postaci po prawej stronie nawiązuje do pokoju i odkupienia, które nastąpi. Aby ułatwić mu rozwijanie nieobiektywnego stylu malarstwa, jak opisano w jego tekście dotyczącym duchowości w sztuce (1912), Kandinsky zredukował przedmioty do symboli piktograficznych.

Kompozycje: VI, VII

Improwizacje: *Bitwa morska (Improwizacja 31), Senna*

Lata 1920-25 to faza „architekturalna”, powstała pod wpływem Malewicza i rosyjskiego konstruktywizmu. Artysta operował geometrycznymi formami, lecz nadal pojawiała się dynamiczna ekspresja.

Kompozycja VIII, 1923

Dzieło powstało w okresie inspirowanym malarstwem rosyjskich konstruktywistów. Obraz jest kompozycją składającą się z różnej wielkości kół, trójkątów w rozmaitych ułożeniach, linii falistych i prostych oraz motywów przypominających szachownicę i klawiaturę fortepianu. W prawej części obrazu dominują ciepłe, optymistyczne barwy: żółć, róż, ale także delikatne błękity. Z kolei po lewej stronie widać niepokojące czernie, fiolety i intensywną czerwień.
Zgodnie z teorią samego Kandinskiego, dzieło abstrakcyjne należy pojmować jako wyraz wnętrza artysty i doszukiwać się w nim sensów psychologicznych. Idąc tym tropem, trzeba zauważyć, że w przypadku „Kompozycji VIII” mamy do czynienia z pewnym chaosem, który może wskazywać zarówno na sprzeczne uczucia malarza, jak i paradoksy, które dostrzega w otaczającym go świecie. Podstawową zasadą konstrukcyjną obrazu wydaje się kontrast pomiędzy: kształtami geometrycznymi i bezpostaciowymi liniami, kątami ostrymi i falistością, barwami ciepłymi i zimnymi. Wrażenie to potęguje obecny na obrazie motyw szachownicy, sugerujący swoistą grę sprzeczności. Kompozycję Kandinsky'ego cechuje wyraźna dynamika, wprowadzająca pewien poznawczy niepokój. Różnobarwne duże koło, najciemniejszy punkt w lewej części obrazu, zdaje się niebezpiecznie pulsować i wprowadza złowrogą atmosferę zagrożenia. Element ten niejako rozrasta się na oczach odbiorcy. Skośne linie i przechylenia układają się w sposób proporcjonalny do kierunku powiększania się niepokojącego detalu. Obraz sprawia wrażenie przestrzeni ulegającej stopniowej destrukcji. Temu ruchowi opierają się jedynie dwa największe trójkąty, przypominające egipskie piramidy. Tymczasem obiekt przywodzący na myśl nowoczesne wysokie wieżowce, chyli się ku upadkowi. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z abstrakcyjnym przedstawieniem narastającego lęku, który burzy stabilny i optymistyczny krajobraz. Może być to także wyobrażenie zagrożenia ludzkiej cywilizacji. Rozrastające się koło przypomina bowiem ognistą kulę z krwawą poświatą. Kandinsky odwołuje się zatem do uniwersalnego języka koloru, kształtu i linii. Dzięki tym prostym środkom nie przekazuje treści konkretnej, ale pobudza emocje odbiorcy, odwołuje się do jego estetycznej, ale też duchowej wrażliwości.

Czerwona plama II

Czerwony owal

Niebieski segment

Lata 1926-28 to „okres kół”. Kompozycje składały się z koncentrycznych lub przenikających się kręgów. Dominowały układy bardzie statyczne.

Koła

Święta struktura

Akcent w różu

Lata 1934-1944 to „okres paryski”. To synteza form z poszczególnych okresów. Rygor ustępuje poetyckiej fantazji.

Kompozycja IX, 1936, abstrakcja biomorficzna

Kompozycja X, 1939

Pod wpływem płynących biomorficznych form surrealizmu Kandinsky wrócił z powrotem do swojego słownika obrazkowego. Ten monumentalny obraz, wykonany we Francji, opiera się na czarnym tle, aby podkreślić efekt wizualny jaskrawych, falistych form na pierwszym planie. Obecność czarnej przestrzeni jest znacząca, ponieważ Kandinsky oszczędnie używał tego koloru; przywodzi na myśl zarówno kosmos, jak i ciemność u kresu życia. Faliste płaszczyzny kolorów przywodzą na myśl mikroskopijne organizmy, ale także wyrażają wewnętrzne uczucia emocjonalne i duchowe, których Kandinsky doświadczył pod koniec życia. Podnosząca na duchu organizacja form w kontraście z ostrymi krawędziami i czarnym tłem ilustruje harmonię i napięcie obecne we wszechświecie, a także wzlot i upadek cyklu życia. Dzieło to jest kulminacją dochodzenia Kandinsky'ego nad czystością formy i ekspresji poprzez malarstwo niereprezentatywne.

Wassily Kandinsky a pojęcie „abstrakcji”

Według teoretyków:

1. jedynie natura jest zdolna wpłynąć na malarza i obudzić jego intuicję
2. malarz abstrakcyjny nie korzysta z natury i chce się od niej uniezależnić
3. malarstwo abstrakcyjne wyklucza intuicję i staje się przez to „rozumowe”

Według Kandinskiego:

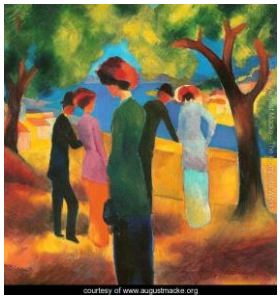
Natura, życie i świat otaczający artystę są jednym źródłem każdej sztuki. Malarz żywi się wrażeniami zewnętrznymi, przetwarza je w swej duszy. Rezultatem jest dzieło. Malarstwo naturalistyczne to przedstawienie jakiegoś fragmentu przyrody. I gdy maluje to realista – chce wiernie wszystko skopiować, naturalista przekształca fragment natury według swojego temperamentu. Zależnie od wielkości takiej zmiany nazywa się „impresjonistą”, „kubistą” etc. Malarz abstrakcyjny poddaje się inspiracjom nie dowolnej części natury, lecz natury we wszystkich jej najróżniejszych przejawach, które się w nim gromadzą i doprowadzają do powstania dzieła. Forma abstrakcyjna jest bogatsza treściowo niż przedmiotowa.

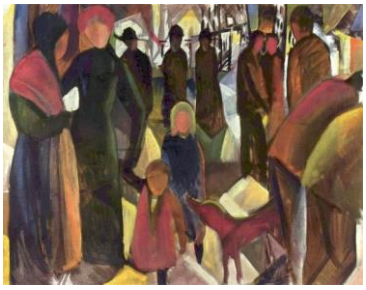
Poprawnie narysowany schemat życia duchowego, to duży trójkąt skierowany wierzchołkiem ku górze, podzielony na nierówne części. Im bliżej dołu, tym są one większe, szersze i wyższe. Cały ten trójkąt powoli, prawie niewidocznie porusza się do przodu i w górę; tu gdzie "dziś" jest wierzchołek, "jutro" dojdą znajdujący się niżej. To znaczy, że to, co jest dzisiaj zrozumiałe dla najwyżej stojących, a dla całej reszty jest mętnym bajdurzeniem, jutro nabierze i dla nich sensu i stanie się pasjonującą treścią życia.

Wassily Kandinsky - O duchowości w sztuce

August Macke (1887-1914)

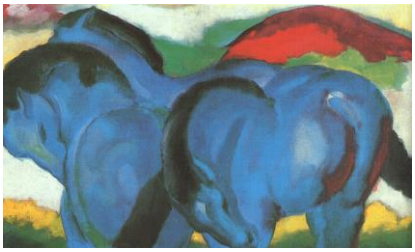
Jego prace odznaczają się czystą kolorystyką i poetyckim nastrojem. Tworzył również drzeworyty, projektował ceramikę, dywany, hafty, gobeliny i zasłony. Największe zmiany w życiu i twórczości Macke zaszły w 1909 r., gdy ożenił się z Elizabeth Gerhardt i poznał Franza Marca. Ich przyjaźń zaowocowała wspólną pracą i kolejnymi eksperymentami pod wpływem dzieł fowistów. W następnym roku związali się z grupą ekspresjonistów niemieckich z Monachium *Der Blaue Reiter* (Niebieski Jeździec), sponsorem i mecenasem grupy był przemysłowiec i koneser sztuki – Bernhard Koehler, stryj żony Macke. W 1912 artysta poznał Roberta Delauneya i eksperymentował z elementami kubizmu i orfizmu. W 1914 wspólnie z Paulem Klee podróżował po Tunezji, plonem tej wyprawy była seria akwareli uważanych obecnie za jego najcenniejsze prace. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się do wojska na ochotnika i zginął w czasie pierwszych walk na froncie. August Macke zmarł w wieku zaledwie 27 lat, tuż przed śmiercią namalował swój ostatni obraz *Pożegnanie*, utrzymany w ponurej tonacji zdaje się zapowiadać śmierć autora i upadek grupy *Der Blaue Reiter*.





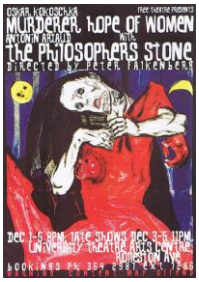
Franz Marc (1880-1916)

Uchodzi za pierwszego przedstawiciela ekspresjonizmu w Niemczech. W latach 1900–1903 studiował sztukę w Monachium, a w 1904 otworzył tam pracownię. W czasie podróży do Paryża (w 1903 i 1907) Franz Marc miał kontakt z dziełami Gauguina, van Gogha, Picassa, które wywarły na niego ogromny wpływ. Malował głównie zwierzęta jako bliższe naturze. Starał się syntetyzować stylizowane kształty i bezprzedmiotowe zarysy w całość o niemal mistycznej intensywności. Marc zginął pod Verdun w wieku 36 lat. W wielu pracach Marca pojawia się tęsknota za idealnym związkiem człowieka z naturą. W prywatnej mitologii Marca zwierzęta odgrywają taką rolę, jak dla artystów renesansu anioły: są wysłannikami i świadectwami prawdy, piękna i łaski. Franz Marc nadawał kolorom symboliczne znaczenie, według niego niebieski łączył się z emocjami związanymi z męskością i duchowością, żółty z kobiecą radością, natomiast czerwony z przemocą.



Oskar Kokoschka (1886-1980)

Oskar Kokoschka w latach 1905- 1909 uczęszczał do *Kunstgewerbeschule* w Wiedniu. W 1906 wielkie wrażenie wywarła na nim wystawa prac van Gogha, interesowała go twórczość Klimta i sztuka Dalekiego Wschodu. W 1907 roku Kokoschka podjął współpracę z *Wiener Werkstätten* – stowarzyszeniem wspierającym sztukę i rzemiosło – gdzie pracował jako ilustrator. Dzięki współpracy tej w 1908 roku została wydana pierwsza książka artysty pt. *Marzący chłopcy".* Twórczość artysty początkowo kształtowana była w klimacie wiedeńskiej secesji, która jednak ok. 1908 weszła w nurt ekspresjonizmu. Pierwsze wiedeńskie wystąpienia Kokoschki wywoływały ostre skandale – dotyczyły one zwłaszcza jego autorskich dramatów, np. *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* (1909 r). Wciąż na nowo wywoływał zgorszenie, nie tylko swoim malarstwem czy dziełami literackimi, lecz także prowokacyjnymi wypowiedziami na forum publicznym. Po 1916 roku malarstwo artysty w sposób szczególny odznacza się nerwowymi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla, a także przytłumionymi kolorami. Prawdopodobnie styl ten był odbiciem psychicznego i fizycznego kryzysu artysty**,** który dał się odczuć tuż po tym, jak w 1917 roku – w czasie I Wojny Światowej – został ranny, w wyniku czego osiadł w Dreźnie. W latach 1920-24 Kokoschka pełnił funkcję profesora na Akademii drezdeńskiej, po czym przeniósł się do Wiednia. Rozwój sytuacji politycznej skłonił go w 1934 do emigracji. Uciekł do Pragi, a stąd w 1938 do Londynu. Hitlerowcy skonfiskowali około 417 jego dzieł**.** Od 1953 żył w Villeneuve w Szwajcarii, kierując stąd założonymi przez siebie szkołami artystycznymi w Salzburgu i Sionie. W zakresie malarstwa był samoukiem.



Tytuł ……

Pierwotnie płótno zdominowane było przez czerwone tony, które miały oznaczać gorącą namiętność. W późniejszym czasie wielokrotnie przemalowywane, końcowo zamknięte zostało w lodowatych błękitach, zieleniach i szarościach z akcentami rozbielonego różu. Być może Kokoschka przeczuwał koniec burzliwej relacji Z Almą Mahler i dlatego dobrał taką, a nie inną kolorystykę. Kobieca postać, czyli Alma, wydaje się spokojna i odprężona. Zdominowana jest przez zimne zielenie, które mogą odzwierciedlać brak prawdziwej miłości. Tymczasem mężczyzna, sam Oskar, niespokojnie czuwa, a jego dłonie są nerwowo splecione ze sobą. W obrębie jego postaci pojawiają się różowo-bordowe plamy – jak ostatnie podrygi namiętności. „Legenda głosi, że Kokoschka sprzedał *Windsbraut* w przypływie desperacji, aby kupić konia, na którym miał pojechać na wojnę. W rzeczywistości zaplanował sprzedaż obrazu w grudniu 1913, posługując się jeszcze wówczas jego pierwotnym tytułem: *Tristan i Izolda*. Potrzebował pieniędzy na posag dla swojej siostry"6. Do ślubu pomiędzy kochankami nie doszło, a rozstanie przypieczętowało zawarcie związku małżeńskiego Almy z innym geniuszem, Walterem Gropiusem (założycielem Bauhausu) w 1915 roku.

W tymże roku Oskar namalował ***Błędnego rycerza***. Swoisty temat-topos został potraktowany przez malarza w sposób wizjonerski i bardzo emocjonalny. W centralnej części widzimy tytułowego rycerza, jak można zauważyć – jest to sam Kokoschka. Płynie na fragmencie łodzi po wzburzonych falach, jakby znajdował się na wraku z wcześniejszego obrazu. Ma trupiobladą skórę i udręczoną minę. Z prawej strony na fragmencie lądu można zauważyć lwa o twarzy kobiety – zapewne jest to przedstawienie Almy. Zastanawiające są litery „ES" w górnej części płótna, prawdopodobnie oznaczają one skrót słów „Eli, Eli, lama sabachtani" („Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił?") z *Pisma Świętego*. Kokoschka tym samym porównuje swój ból do cierpień Jezusa.

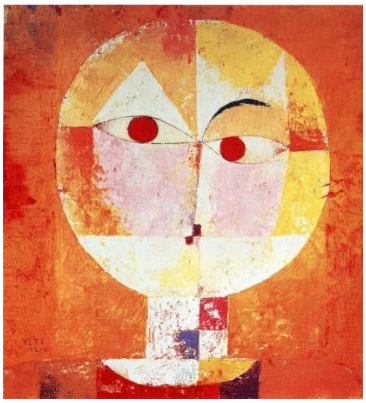
Paul Klee (1879-1940)

Pochodził z muzykalnej rodziny – jego ojciec Hans Klee był nauczycielem muzyki w seminarium nauczycielskim koło Berna. We wczesnych latach Paul chciał zostać muzykiem, ale ostatecznie rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod opieką m.in. Franza von Stucka. Po podróży do Włoch, a następnie znów do Berna, osiadł w Monachium, gdzie poznał takich artystów jak Wassily Kandinsky i Franz Marc. Wkrótce przyłączył się do ugrupowania Der Blaue Reiter. W Bernie poznał też bawarską pianistkę Lily Stumpf, z którą się ożenił; mieli jednego syna. W 1914 odwiedził Tunezję, która wywarła na nim duże wrażenie. Po I wojnie światowej, w której brał czynny udział służąc w armii niemieckiej, Klee nauczał w Bauhausie, a od 1931 w Akademii w Düsseldorfie, aż do momentu uznania go przez partię nazistowską za twórcę „sztuki zdegenerowanej". W 1933 Klee wrócił do Szwajcarii; w 1935 stwierdzono u niego sklerodermię. Choroba postępowała stopniowo, aż do jego śmierci w szwajcarskim Muralto w roku 1940.

Klee tworzył przy użyciu farb olejnych, akwareli, tuszu. Często mieszał różne techniki w jednej pracy. Był związany z różnymi kierunkami: ekspresjonizmem, kubizmem i surrealizmem, ale jego prace trudno jednoznacznie zaklasyfikować do któregoś z tych kierunków. Prace Klee, zazwyczaj niewielkich rozmiarów, odwołują się do poezji, muzyki (elementy notacji muzycznej) i snów. Późniejsze dzieła składają się z pajęczyn „hieroglificznych" znaków. Jego malarstwo to przede wszystkim geometryzujące sprowadzenie przedstawienia do symbolu, rytmu i znaku. Jest także autorem akwareli *Angelus Novus*, znanej jako inspiracja twórczości Waltera Benjamina. Muzeum jego imienia powstało w Bernie według projektu włoskiego architekta Renzo Piano. Otwarte w czerwcu 2005 gromadzi kolekcję 4000 prac Paula Klee, w tym 200 jednocześnie udostępnianych zwiedzającym.

„Sztuka jest podobna do aktu stworzenia. To symbol, tak jak świat ziemski jest symbolem kosmosu" – pisał w Wyznaniach twórcy. „Sztuka wychodzi poza przedmiot, zarówno poza to, co rzeczywiste, jak i to, co wyimaginowane. Sztuka prowadzi nieświadomą grę z rzeczami ostatecznymi, a jednak naprawdę ich dosięga. Podobnie jak dziecko naśladuje nas w swojej zabawie, tak my w tej grze, jaką jest sztuka, naśladujemy siły, które stworzyły i stwarzają świat"

(P. Klee, Wyznanie twórcy, [w:] E. Grabska, H. Morawska, Artyści o sztuce..., 1977, s. 293.)



Analiza porównawcza – uzupełnij tabelkę:

Henri Matisse, *Czerwone rybki*, 1912 r., olej na płótnie, 146 x 97cm, Moskwa, Muzeum Puszkina

Paul Klee, *Złota rybka*, 1925 r., olej i akwarela na papierze, 50 x 69 cm, Hamburg, Kunsthalle

KOMPOZYCJA I RELACJE PRZESTRZENNE	
	• kształt pola obrazowego (format obrazu): prostokąt leżący / kompozycja • horyzontalna • kompozycja centralna • kompozycja odśrodkowa • dominantę kompozycyjną (centrum kompozycyjne) stanowi złota rybka • kompozycja zamknięta • dominuje poziom wyznaczany ciałem rybki • kompozycja statyczna, choć • zdynamizowana nieco motywem fal i diagonalnym ułożeniem ciał pozostałych ryb • kompozycja symetryczna • kompozycja rytmiczna • linia horyzontu niewidoczna • brak tradycyjnych metod oddania głębi • wrażanie głębi uzyskane jedynie dzięki perspektywie barwnej • scena jednoplanowa • kadr dość bliski
KOLORYSTYKA	
	• szeroka gama barwna • przeważają barwy chłodne / przewaga błękitu i czerni • akcentem barwnym jest żółcień / złoto • kontrast walorowy ciemnej barwy wody i jasnego ciała ryby • kontrast temperaturowy granatu z żółcią /złotem • występują barwy czyste (świetliste) i złamane • przewaga barw podstawnych • kolory nasycone • koloryt sugestywny • kolor abstrakcyjny • plama niezróżnicowana walorowo • repetycja barwna czerwieni

<table>
<tr><th colspan="2">ŚWIATŁOCIEŃ</th></tr>
<tr><td>• światło rozproszone
• źródło światła poza sceną / zewnętrzne
• źródło światła nieokreślone
• nie sposób określić kierunku padania światła
• brak modelunku światłocieniowego
• synteza światła i koloru</td><td></td></tr>
<tr><th colspan="2">EKSPRESJA</th></tr>
<tr><td></td><td>• nastrój tajemniczy / baśniowy /niepokojący / mroczny
• czerń (granat) oznacza absolutną ciszę i tajemnice głębokiego oceanu
• artysta kreuje magiczny, nierealny świat
• oszczędność realiów
• stylizacja na sztukę pierwotną / sztukę dziecka
• deformacja
• synteza kształtu
• swobodna faktura
• głównym nośnikiem ekspresji jest barwa
• dekoracyjność</td></tr>
<tr><th colspan="2">WNIOSKI DOTYCZĄCE STYLU I SPOSOBU OBRAZOWANIA</th></tr>
<tr><td colspan="2">• Dzieło A jest dziełem fowistycznym, obraz B należy do ekspresjonizmu.
• Podobny temat ukazany został odmiennie.
• Dzieła łączy zbliżona kompozycja, różni kolorystyka i nastrój.
• Celem Matisse’a było ukazanie piękna codzienności, podczas gdy Klee stworzył klimat znacznie bardziej mroczny i tajemniczy.
• Malarz fowistyczny podkreślił nastrój obrazu jasnymi, czystymi tonami, jego paleta jest „lekka”, Paul Klee wybrał ciężkie, nasycone tonacje złamanych barw.
• Obaj artyści zastosowali deformację rzeczywistości, dzieło Matissa zdaje się jednak być bliższe konwencji realistycznej niż kreacjonistyczny obraz Klee.
• Matisse stworzył swój obraz zgodnie z tendencjami postimpresjonistycznymi (dostrzec można wpływy Cézanne’a i Gauguina), Klee inspirowała sztuka dzieci, malarzy naiwnych i ludów pierwotnych.</td></tr>
</table>

Nowa Rzeczowość to .....

.....

.....

.....

.....

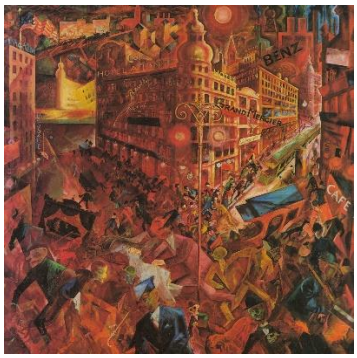
.....

George Grosz (1893-1959)

Chodził do gimnazjum w Słupsku. W roku 1909, mimo sprzeciwu matki, rozpoczął studia na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Po uzyskaniu dyplomu przeniósł się 1912 do Berlina i dzięki uzyskanemu stypendium zapisał się do szkoły rzemiosł artystycznych. Po wybuchu I wojny światowej Grosz zgłosił się do wojska na ochotnika, ale już w maju 1915 został zwolniony jako niezdatny do służby. Przekonał się, że „wojna jest dla mnie grozą, kalectwem i zniszczeniem". Przybrał angielsko brzmiące imię George oraz słowiańskie nazwisko Grosz. Chciał tym sprowokować złość antyangielsko nastawionego mieszczaństwa. Swoje rysunki poświęcił ukazywaniu okropności wojny. W roku 1917 Grosz został powtórnie powołany do wojska. Po wojnie zaczął coraz ostrzej manifestować swój lewicowy światopogląd. Wtedy stworzył duży obraz, nazwany **„Niemcy. Baśń zimowa"**. Pośrodku obrazu gruby, tchórzliwy niemiecki mieszczuch. Poniżej widnieją trzy „podpory społeczeństwa": Wojsko, Kościół i Szkoła. Świat się chwieje wokół mieszczucha. Marynarz symbolizuje nadchodzącą rewolucję, prostytutka upadek tradycyjnego społeczeństwa.

W roku 1932 zaproponowano Groszowi wykłady w Nowym Jorku. Po czterech miesiącach powrócił do Niemiec, ale w obliczu grożącego przewrotu 12 stycznia 1933 wyjechał na stałe z Niemiec do Stanów Zjednoczonych. 8 marca 1933 został oficjalnie pozbawiony obywatelstwa niemieckiego. Część jego dzieł udało się berlińskiemu właścicielowi galerii Alfredowi Flechtheimowi wywieźć do Francji, pozostałe w Niemczech obrazy padły w roku 1937 ofiarą nagonki na „sztukę zdegenerowaną" i zostały zniszczone lub po niewspółmiernie niskich cenach sprzedane za granicę. Gdy Grosz dowiedział się, że znaczna część jego dzieł została spalona, przeżył załamanie nerwowe.

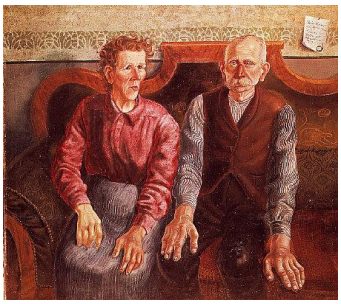
W swoich dziełach malarskich piętnował on stosunki w Republice Weimarskiej, ukazywał rozkład ówczesnego społeczeństwa niemieckiego. Karykatury Grosza są tematycznie związane z gospodarką, polityką, przemysłem militarnym, klerem w latach 20. XX wieku. Przedstawiają mroczną stronę życia w wielkich miastach: morderstwa, perwersję, przemoc.

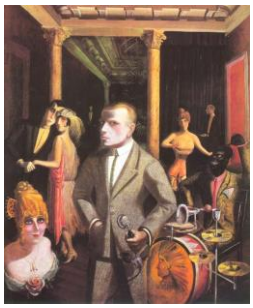


Daum poślubia swój pedantyczny automat "George" w maju 1920 roku. John Heartfield jest z tego bardzo zadowolony. (1920)
Ołówek, długopis, pędzel i tusz, akwarela i kolaż

Po kilku latach zalotów, Grosz ożenił się z Ewą Piotrową, którą poznał, uczęszczając na zajęcia w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosł w 1916. Przydomek Maud (anagram "Daum"). Jej postać wydaje się niezdecydowana, nawet się boi, pomimo jej uwodzicielski stan rozbierania. Grosz jest przedstawiany jako robot, centralny dadaistyczny motyw, który na nowo definiuje artystę jako maszynę. Grosz podkreślił zimną, bezosobową jakość automatu za pomocą kolażu.

Otto Dix (1891-1969)





Ta postać **dziennikarki *Sylwii von Harden***, tak jak sama kobieta, stała się ikoną epoki. Mówi się, że Dix namalował ten portret po zobaczeniu von Harden na ulicy i wykrzyknął: "Muszę cię namalować, po prostu muszę! Reprezentujesz całą epokę". Była rozbawiona. "Więc chcesz namalować moje nijakie oczy, moje uszy, mój długi nos, moje cienkie wargi, chcesz namalować moje krótkie nogi, moje wielkie stopy - rzeczy, które mogą tylko straszyć ludzi?"

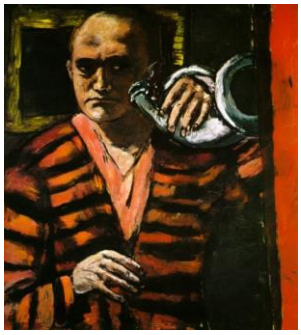
Leżąca kobieta, 1927

Metropolis

Wojenne kaleki

Max Beckmann (1884-1950)

Max Beckmann był zagorzałym przeciwnikiem wojny, gdyż uważał ją za narodowe nieszczęście. W 1915 przeżył załamanie nerwowe. Te wydarzenia znacznie wpłynęły na jego twórczość. Zaczął tworzyć dzieła o tematyce religijnej i mitologicznej. Po powstaniu III Rzeszy został wykładowcą we Frankfurcie. W 1937 roku emigrował do Amsterdamu. Latem 1947 otrzymał wizę do USA. Zmarł na udar mózgu na ulicy na Manhattanie.



Odjazd, 1932-35

Beckmann zaczął malować obraz tuż przed dojściem nazistów do władzy i ukończył pracę wkrótce po tym, jak usunęli go ze stanowiska nauczyciela we Frankfurcie. Mimo zapewnień, że był apolityczny, praca ta odzwierciedla rosnący niepokój Beckmanna w obliczu okrucieństwa wywołanego ruchem nazistowskim. Beckmann wykorzystał format podzielonego płótna, aby podkreślić konkretne momenty w większej narracji i wzmocnić wpływ swojej opowieści. Słabo oświetlony prawy panel tryptyku przedstawia kobietę przywiązaną do człowieka odwróconego do góry nogami, bezskutecznie szukającej wyjścia z obecnej sytuacji, udaremnionego przez perkusistę przed nią i złowieszczego boya hotelowego z tyłu. W lewym panelu Beckmann ukazał kilka postaci w komnacie tortur z rękami związanymi, zmuszonymi do poddawania się niewypowiedzianym aktom przemocy. Zewnętrzne panele przedstawiają wizję Beckmanna o współczesnej przemocy i brutalności zadawanej przez ludzi na ich bliźnich. W przeciwieństwie do mrocznej wizji ludzkości w obrazach flankujących, panel centralny przedstawia możliwość zbawienia dla wszystkich. Cztery dorosłe postacie i jedno dziecko zajmują drewnianą łódkę unoszącą się na lazurowym morzu. Ukoronowana postać odwrócona plecami, rybacki król, chwyta sieć ryb i udziela błogosławieństwa na scenie, podczas gdy złowieszczy zakapturzony mężczyzna w wiosłach trzyma rybę - obie nawiązują do "tajemnicy świata". Po drugiej stronie łodzi kobieta, królowa, chwyta małe dziecko, podczas gdy mężczyzna siedzący obok niej, król, jest w dużej mierze zasłonięty. Beckmann opisał centralną rodzinę swojemu przyjacielowi, stwierdzając: "Król i Królowa uwolnili się ... Królowa nosi największy skarb - Wolność - jak jej dziecko na kolanach, wolność to jedyna rzecz, która się liczy - to odejście, nowy początek. "

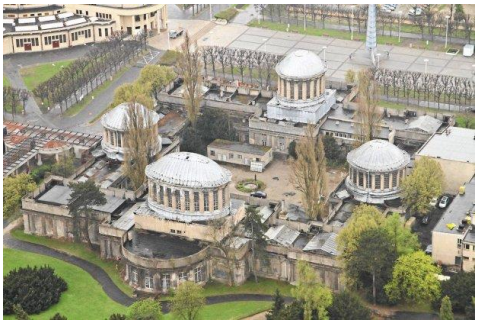
Początek, 1949

Pierwotnie zatytułowany *"Dzieciństwo"*. W obrazie Beckmann stworzył prawdziwe i wyimaginowane wspomnienia z młodości, aby stworzyć atmosferę z kontrastem między fantastycznymi snami a rzeczywistością. Prawy panel pokazuje salę wypełnioną uczniami z nauczycielem na przedzie klasy, podczas gdy dwóch chłopców ogląda rysunek na pierwszym planie. Ta scena została zainspirowana epizodem z młodości Beckmanna, w którym został upomniany za przekazywanie rysunków swoim przyjaciołom w klasie. W lewej części, także z dzieciństwa artysty, dziecko patrzy przez okno na szlifierza i otaczający go świat. Centralny panel przedstawia młodego chłopca w stroju wojskowym galopującego na koniu na biegunach i wymachującego mieczem, jego zabawka wisi na ścianie. Rodzice chłopca właśnie wbiegli po schodach, w szafie ukrywa się postać podobna do klauna - zwykły koszmar z dzieciństwa. Na pierwszym planie dominuje zmysłowa leżąca rudowłosa kobieta, dmuchająca bańki. Dotarcie do tej kobiety chłopcu utrudnia jego babcia, która czyta gazetę. Beckmann przekazał własną wewnętrzną walkę poprzez zderzenie obrazu rzeczywistych młodzieńczych wyczynów chłopca z jego podświadomymi marzeniami i obawami. Rozproszona wizualna opowieść o młodym życiu Beckmanna jest także alegorią egzystencjalnego konfliktu doświadczanego przez wielu we współczesnym społeczeństwie, rozdartym pomiędzy spełnieniem wszystkich swoich pragnień i ich roli w społeczeństwie. Jest to jeden z ostatnich jego wielkich tryptyków.

ARCHITEKTURA EKSPRESJONISTYCZNA

Ekspresjonizm w architekturze to kierunek pośredni między secesją a modernizmem, rozwijający się w latach 1923-1935 w Europie i Stanach Zjednoczonych. Narodził się w Niemczech, w środowisku architektów i artystów należących do kręgu korespondencyjnego Die Glaserne Kette (niem. **Szklany łańcuch**), którego kluczową postacią był Bruno Taut. Członkowie kręgu głosili utopijne i anarchistyczne idee, chcieli budować szklane domy i zielone osiedla mieszkaniowe dla zwykłych ludzi. Cechy charakterystyczne ich projektów to: silne podkreślanie kierunku pionowego lub poziomego oraz dynamiczne, strzeliste formy, dające wrażenie energii i nowoczesności, przywodzące niekiedy na myśl architekturę gotycką. Budynki te mają już wyraźne cechy modernistyczne (podobne lub identyczne kondygnacje, duże, przeszklone powierzchnie, funkcjonalność), ale wykazują jeszcze wpływy secesji (płynne linie, strzelistość, stylizowane ornamenty). Ekspresjonizm uwidocznił się w tzw. stylu opływowym, zwanym też stylem dynamicznym, nawiązujący do kształtów ówczesnych samochodów, samolotów i statków pasażerskich – wielkich transatlantyków.

Peter Behrens, *Fabryka farb w* ……..

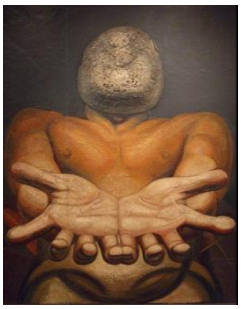


EKSPRESJONIŚCI MEKSYKAŃSCY:

Byli po stronie rewolucyjnych zmian i programowo tworzyli sztukę dla ludu, dla całego narodu. Zapoczątkowali sztukę monumentalną, wyrosłą na podłożu rodzimych tradycji. Zaangażowani byli politycznie i społecznie, ich sztuka budziła świadomość narodową, walczyła o sprawiedliwość i wolność. Używali języka symboli nierozerwalnie związanego z całą kulturą i historią Meksyku.

David Alfaro Siqueiros (1896-1975)

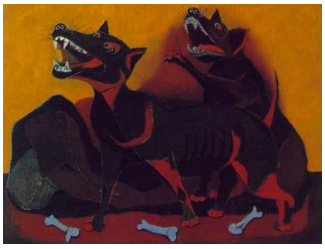
Od początku związał swe malarstwo z działalnością polityczną i społeczną, za którą był wielokrotnie więziony. Jego sztuka jest również bezkompromisowa i gwałtowna, dynamiczne „barokowe" formy zdają się rozsadzać ramy architektury, podporządkowują je sobie. Charakterystyczne dla tego artysty są zaskakujące iluzjonistyczne efekty, bliskie barokowym wykorzystujące prawa perspektywy skośnej. Malowidła zdają się wylewać z płaszczyzny, atakując widza lub wchłaniać świat rzeczywisty. Eksperymentował w dziedzinie technik ściennych, zrezygnował z klasycznego fresku na korzyść nowych materiałów (piroxylina, mozonit, nitrdok).



Nasze czasy (1947), Narodowy Instytut Sztuk Pięknych w Madrycie. Atletyczna postać pozbawiona rysów głowa – kamieniem, wyciągająca ku widzowi dłonie złączone gestem rozpaczy, błagania.

Rufino Tamayo (1899-1991)

Najbardziej świadomie czerpał ze sztuki ludowej (którą studiował pracując w dziale etnograficznym Muzeum Antropologii), prekolumbijskiej. Zajmował się malarstwem ściennym i sztalugowym, forma ostra, niepokojąca, tajemniczość, często pracował w jednorodnej gamie barw, kształty geometryzował, sięgał do abstrakcji.



Zwierzęta(1941)

Noc i dzień, mural

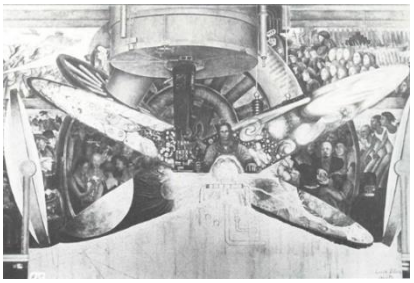
Narodziny narodu- Meksyk dzisiejszy– ASP w Meksyku (1950)

Prometeusz, Gmach UNESCO, Paryż (1958)

Diego Rivera (1886-1957)

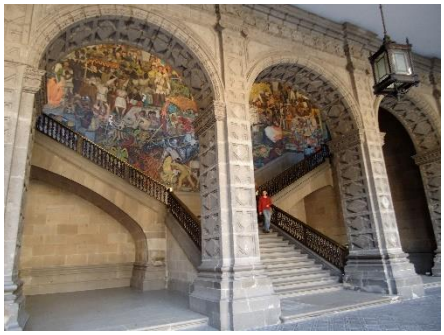
Po studiach w Meksyku odbył podróż do Europy (1906-21). Wrócił do kraju z gotowym już programem stworzenia narodowej szkoły malarstwa, opartej na tradycjach sztuki Majów, Azteków, sztuce hiszpańskiej, ludowej (drzeworyty).

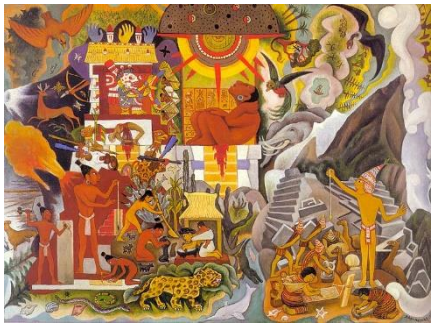
Freski dla Państwowej Szkoły Rolniczej w Chapingo (*Śpiąca ziemia, Zbiór owoców, Tworzenie się, Chaos, Zapata, Montanos): f*ormy są zawiłe, miękkie, silnie uproszczone, modelunek bryły lekki. Treści malowideł są tajemnicze, związki człowieka z żywiołami z ziemią, stawanie się, życie, narodziny, śmierć.



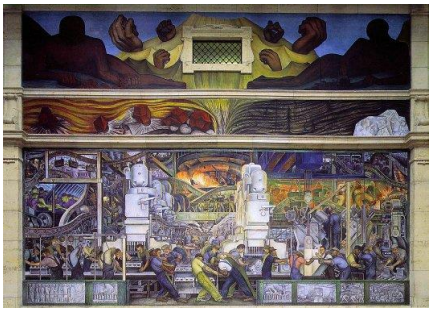
Człowiek na rozdrożu, 1932-34, zniszczone przed ukończeniem, Rockefeller Center. Fundator dzieła, sam Nelson Rockefeller, nakazał zniszczenie dzieła, gdy zorientował się, że jedną z postaci na nim umieszczonych był Włodzimierz Lenin.

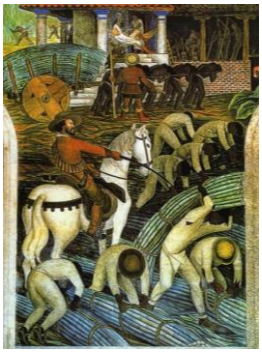
W Pałacu Narodowym w Meksyku (1929-34 i 1946) powstały malowidła o treści historycznej ukazujące dzieje ziemi meksykańskiej od scen przedstawiających życie Azteków poprzez podbój przez najeźdźców hiszpańskich aż po czasy współczesne.





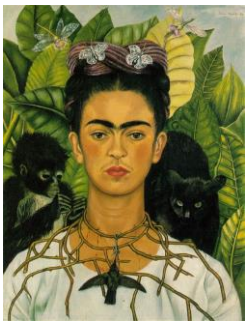
Ameryka prekolumbijska

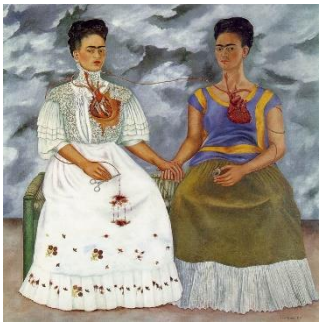




Frida Kahlo, właśc. Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón (1907-1954)

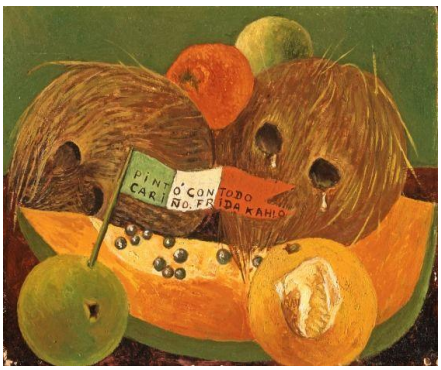
W roku 1910, kiedy Frida miała 3 latka, rozpoczęła się meksykańska rewolucja. Malarka, chcąc być utożsamianą z postępową i radykalną rewolucją, podawała rok swoich urodzin właśnie jako 1910. Charakterystyczną tematyką poruszaną przez Kahlo w malarstwie było cierpienie i ból fizyczny. Nawiązania te związane były bezpośrednio z jej problemami zdrowotnymi ciągnącymi się od wieku dziecięcego. W wieku 6 lat Frida zachorowała na polio, co spowodowało że jej prawa noga była chudsza aniżeli lewa. W dorosłym życiu próbowała maskować ten defekt nosząc długie, kolorowe spódnice. Przypuszcza się, że Frida mogła posiadać również wadę wrodzoną w postaci rozszczepu kręgosłupa przejawiającego się m.in. deformacją kręgosłupa i dolnych kończyn. W wieku nastoletnim Frida interesowała się sportem, trenując m.in. boks. W 1925 Frida została ofiarą wypadku komunikacyjnego. Zderzyły się ze sobą autobus i tramwaj. Frida znalazła się w grupie najbardziej poszkodowanych pasażerów. W następstwie awarii u dziewczyny doszło do szeregu poważnych urazów: złamania kręgosłupa, złamania obojczyka, połamania żeber, złamania miednicy, 11 złamań prawej nogi, złamania i zwichnięcia prawej stopy, zwichnięcia ramienia. Ponadto stalowy uchwyt poręczy autobusu przebił jej podbrzusze i macicę, co przekreśliło jej szanse na macierzyństwo. W wyniku odniesionych urazów, Frida 3 miesiące spędziła w odlewie gipsowym, którym unieruchomiono jej ciało. W trakcie rekonwalescencji, Frida usilnie pracowała nad tym, aby powtórnie stanąć o własnych siłach i nauczyć się chodzić. Pomimo że wyznaczony cel osiągnęła, przez resztę życia doświadczała nawrotów bólu i dolegliwości pourazowych, które nieraz zmuszały ją do pobytu w szpitalu. Z tego powodu w swoim życiu przeszła także 35 operacji, głównie nakierowanych na usprawnienie prawej nogi, prawej stopy oraz krzyża. W dorosłym życiu Frida Kahlo trzykrotnie zachodziła w ciążę, jednakże z uwagi na doznane w wypadku obrażenia ciała nigdy nie doczekała się upragnionego dziecka. W malarstwie Fridy uwidoczniły się wyraźnie wpływy rdzennej kultury meksykańskiej, co przejawia się w dramatycznej symbolice i inspirowanych sztuką ludową elementach. Stosowanie jasnych barw i wyrazistych kresek, cechy realizmu i uproszczone środki wyrazu stosowane do wyrażenia przesłania malowideł stały się jedyną w swoim rodzaju, oryginalną wizytówką Fridy Kahlo, którą doceniono na całym świecie. W swoich pracach Frida częstokroć używała symbolu małpy, która – choć w meksykańskiej kulturze i mitologii utożsamia żądzę i pragnienie – to na obrazach malarki przedstawiana była jako delikatna, wrażliwa i chroniąca przed złem postać. Frida eksperymentowała łącząc w swoich pracach elementy kultury, religii i tradycji meksykańskiej z surrealistycznymi akcentami. Przez dużą część życia związana z meksykańskim artystą Diego Riverą.





Ten podwójny autoportret symbolizuje emocjonalny ból artystki doświadczany podczas rozwodu z Riverą. Po prawej artystka jest pokazywana w nowoczesnym europejskim stroju, ubrana w strój, który wcześniej założyła przed ślubem z Riverą. Europejska Kahlo trzyma medalion z wizerunkiem Rivery. Frida w białym europejskim stroju wydaje się mieć serce rozcięte, a tętnica, która biegnie z tego serca, jest przecięta i krwawiąca. Tętnica, która biegnie z serca drugiej Fridy, pozostaje nienaruszona, ponieważ jest połączona z miniaturową fotografią Diego jako dziecka. Podczas gdy serce Kahlo w meksykańskim stroju pozostaje podtrzymane, europejska Kahlo, odłączona od ukochanego Diego, krwawi obficie.

W wodzie Kahlo maluje alternatywny autoportret, w którym bardziej tradycyjny portret twarzy został zastąpiony szeregiem symboli i powtarzającymi się motywami. Artystka zawiera portrety jej rodziców, tradycyjny strój Tehuany, muszelkę, martwego ptaka, dwie kochanki, szkielet, rozpadający się wieżowiec, żagiel statku i tonącą kobietę. W swojej biografii Kahlo wspomina, że sama artystka uważała tę pracę za szczególnie ważną. Kahlo sugerowała, że to smutny obraz, który opłakiwał utratę dzieciństwa. Być może zduszona postać w centrum jest reprezentatywna dla wewnętrznej emocjonalnej udręki doświadczanej przez samą Kahlo. Głowa artystki jest odpowiednio zastąpiona przez wewnętrzne myśli, które zajmują jej umysł. Praca jest sensualna.



Płaczące kokosy, 1951

Kahlo malowała martwe natury przez całą swoją karierę. Przedstawiała świeże owoce i warzywa oraz przedmioty rodzime w Meksyku, zwłaszcza w miarę, jak coraz bardziej chorowała. Antropomorfizm owoców w tej kompozycji jest symbolem projekcji bólu przez Kahlo we wszystkich rzeczach, gdy jej stan zdrowia pogorszył się pod koniec życia. W przeciwieństwie do tradycji róg obfitości, która oznacza obfite i owocne życie, tutaj kokosy dosłownie płaczą, nawiązując do dualizmu życia i śmierci. Niewielka meksykańska flaga z namiętnym i osobistym napisem "Malowane całą miłością, Frida Kahlo" utknęła w kłującej opuncji. W tym okresie artystka była mocno uzależniona od narkotyków i alkoholu.

Josē Chemente Orozco (1883-1949)

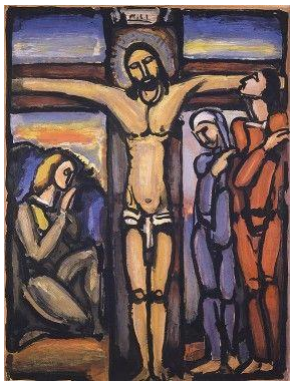
Był malarzem ludu, dziejów narodów, rewolucyjnych przemian. Orozco był jednoręki, miał poważną wadę wzorku, a swe monumentalne realizacje zaczął tworzyć w 40 roku życia. Dzieła reprezentują sztukę gwałtowną, mroczną, żarliwą, pełną siły o uderzającym, bezpośrednim działaniu. Heroiczne postacie Orozca są symbolami buntu, walki, czynu i formy są ostre, gesty uwznioślone.

Mural w Dartmouth (1932–1934) *Reforma i upadek imperium* *Zapatyści*

EKSPRESJONIZM FRANCUSKI

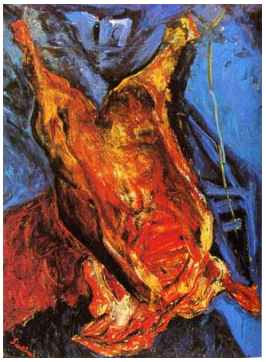
Georges Rouault (1871- 1958)

Rouault urodził się w Paryżu w biednej rodzinie. Jego matka popierała zamiłowanie syna do sztuki, dzięki czemu w 1885 roku 14-letni Rouault zaczął uczyć się i pracować jako asystent w warsztacie restauratora witraży kościelnych (do 1890 roku). Ten początkowy okres nabierania doświadczeń miał znaczący wpływ na rozwój jego stylu. Wywodzić można z niego późniejszą tendencję do używania grubych kresek i podłużnych, niewyraźnych, miękkich kształtów, a także wczesne religijne motywy jego dzieł. Jego sztuka oscyluje między fowizmem a ekspresją.
Rouault jest malarzem przede wszystkim religijnym. Młodzi ludzie pokolenia Rouault byli w owych czasach pod przemożnym wpływem Leona Bloy i Charlesa Peguy, którzy reprezentowali katolicyzm walczący, religijność zmierzającą do reformy i naprawy świata. Ale bunt młodego Rouault przeciw niesprawiedliwości świata przeraził nawet Leona Bloy. Wymowa i siła zła, którą Rouaul ożywiał na swych obrazach, twarze upadłych dziewczyn czy też clownów, całe szyderstwo, jakim nacechował swoich „sędziów", szło znacznie dalej, aniżeli to sobie ówczesne pokolenie mogło wyobrazić. Nawet twarz Chrystusa wychodziła spod pędzla młodego Rouault nie jako wzór i droga do miłości i dobroci, ale raczej jako przerażająca ponurym wyrazem twarz ofiary powszechnej dzikości i zbrodni. Wszechobecność zła wygnała z wczesnych obrazów Rouault wszelki wdzięk. Musiał malować ciemno i ponuro, ponieważ świat przedstawiał mu się wtedy nader czarno. Goya, Daumier, czy Toulouse-Lautrec – wszystko malarze, którzy w swym dziele sądzili surowo świat – nie przekraczali nigdy pewnych granic rewolty i buntu. Przekroczył te granice Georges Rouault, malarz religijny. I właśnie ta gwałtowność w przedstawieniu grzechów i zła nadaje jego sztuce walor religijny i moralny.

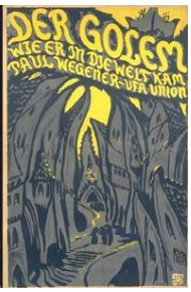


Chaim Soutine (1893-1943)

Urodził się jako dziesiąte dziecko w przymierającej głodem żydowskiej rodzinie krawca w miasteczku Smiłowicze niedaleko Mińska. W 1913 wyemigrował do Paryża i blisko związał się z grupą malarzy, nazwaną później Ecole de Paris. Wypracował własny styl, wyróżniający się jaskrawymi kolorami, energicznymi ruchami pędzla, smugami impastów. Jego obrazy nasycone są gorączkowymi emocjami. W latach 20. malował groteskowe postacie z wykrzywionymi twarzami i zdeformowanymi ciałami. Od 1925 coraz częściej w jego twórczości pojawiała się martwa natura, m.in. oskubane ptactwo i zabite zwierzęta obdarte ze skóry. Anegdota głosi, że wraz ze znajomymi malarzami wyniósł z rzeźni ubitego woła, którego później przez wiele dni trzymał w mieszkaniu. Czekał aż mięso nabierze "właściwych barw", by móc je namalować. Lokatorzy kamienicy wezwali straż miejską z powodu roznoszącego się smrodu. Soutine uchodził za jednego z najbrudniejszych malarzy. Przez wiele lat podobno nie znał nawet szczoteczki do zębów.



Praca domowa: Sporządź krótką notatkę związaną z pojęciem ekspresjonizmu w kinie.



……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……
……

Zapoznaj się z sylwetką artysty:

Egon Schiele (1890-1918)

Egon Schiele urodził się w miasteczku Tulln nad Dunajem, oddalonym od Wiednia o 30 kilometrów, gdzie ojciec chłopca – z pochodzenia Niemiec – Adolf Schiele zarządzał stacją kolejową jako funkcjonariusz cesarskich kolei żelaznych. Symbolem jego dzieciństwa były więc pociągi widziane z okna mieszkania, które rodzina zajmowała w budynku dworca. Zdolności plastyczne objawił już w wieku sześciu lat, rysując to, co znał najlepiej – pociągi i linie kolejowe. Towarzyszący Egonowi w chłopięcych latach zapał artystyczny przerodził się w obsesję, która narastała wraz z rozwojem choroby psychicznej u Adolfa Schiele. Tragedia rodzinna sprawiła, iż sztuka stała się dla Egona jedyną drogą ucieczki przed samotnością i cierpieniem. Wielu badaczy Schielego uważa, iż postać ojca była kluczowa dla dalszej drogi życiowej oraz charakteru malarza. Dramat, jaki naznaczył życie rodziny miał swój początek w podróży poślubnej do Triestu rodziców malarza – Marii i Adolfa, w trakcie której wychowana w purytańskiej rodzinie dziewczyna nie pozwalała małżonkowi na zbliżenie. Mimo, iż młodzi byli zakochani i pobrali się wbrew woli rodziców panny młodej, małżeństwo długo nie zostało skonsumowane, co skłoniło Adolfa do pocieszenia się w objęciach prostytutki, która zaraziła go syfilisem. Choroba wywołała spustoszenie w psychice mężczyzny, sprawiła, iż Maria poroniła swoje pierwsze trzy ciąże, a także ściągnęła na rodzinę wstyd i hańbę. Prawdopodobnie przez syfilis ojca Egon był drobnym, chuderlawym i chorowitym dzieckiem. Adolf miewał wizje, rozmawiał i grał w karty z widzianymi w swojej wyobraźni postaciami, w końcu zaś popadł w obłęd i tuż przed śmiercią w 1904 roku spalił rodzinne oszczędności oraz papiery wartościowe.

Prawnym opiekunem chłopca i jego sióstr został ich wuj Leopold Czihaczek. Matka od początku nie akceptowała artystycznych ambicji syna, chciała, aby Egon został inżynierem. Chłopak uczył się w mieście Krems w szkole z internatem i miał ogromne problemy z nauką – kilkukrotnie powtarzał klasy, być może dlatego, że źle znosił samotność i oddalenie od rodziny. Interesował się wyłącznie rysowaniem, zaniedbując pozostałe obowiązki, przez co został wyrzucony ze szkoły. Wuj przystał w końcu na naukę chłopca w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, do której 16- letni Egon bez trudu dostał się po pomyślnie zdanych egzaminach, stając się tym samym najmłodszym studentem na uczelni. Przełomowym momentem dla młodego Schielego było poznanie Gustawa Klimta, który był wówczas bezsprzecznie najbardziej podziwianym i wpływowym malarzem Wiednia. Czterdziestopięcioletni autor słynnego *Pocałunku* dostrzegł w siedemnastolatku znamiona geniuszu i otoczył go opieką, niejako zastępując Egonowi ojca. Obrazy Schielego z tamtego okresu były wyraźnie inspirowane pracami Klimta.

Wraz z grupą studentów niezadowolonych z konserwatywnego profilu szkoły, Schiele podpisał oficjalny protest, aby ostatecznie w 1909 r. porzucić akademię i rozpocząć samodzielną drogę artysty. Nie zważając na opór ze strony matki, Schiele wynajął w Wiedniu pracownię i z determinacją zaczął dążyć do osiągnięcia sławy.

Po porzuceniu studiów Egon związał się uczuciowo z siedemnastoletnią Wally Neuzil, jedną z modelek a zarazem kochanek Klimta, przez co symbolicznie wyswobodził się spod wpływów wielkiego malarza. Ciało rudowłosej dziewczyny zostało uwiecznione w wielu pracach Schielego, dzięki czemu ona sama stała się niejako ikoną wiedeńskiego ekspresjonizmu. Schiele zdawał sobie sprawę, iż nie osiągnie sukcesu naśladując Klimta, postanowił więc skupić się na tematach, których nikt nigdy nie potraktował z odwagą, na którą on był gotów. Prowokacyjne tematy i charakterystyczne pozy modelek miały stać się znakiem rozpoznawczym jego twórczości.

Już w wieku 20 lat Schiele wykształcił własny, indywidualny styl, który szokował sposobem pokazywania ludzkiego ciała, jednocześnie wzbudzając podziw dla technik malarskich i ekspresjonistycznego sposobu pokazywania tematu. Mimo iż jego odważne prace ceniono w środowisku artystycznym i pokazywano na wielu wystawach, dzieła Schielego nie mogły znaleźć swoich nabywców.

Egon był przekonany o swoim geniuszu, jak również o swej męskiej atrakcyjności – obiektywnie niezbyt przystojny, z ponurym obliczem, dzikim spojrzeniem i drobnej, wychudzonej sylwetce, był pewny siebie wręcz arogancki, ale taki właśnie podobał się kobietom, które chętnie dla niego pozowały. Zainteresowanie płci przeciwnej podsycało jego narcyzm, który objawiał się poprzez obsesyjną wiwisekcję własnego ciała i zaowocował licznymi autoportretami. W sumie na przestrzeni życia powstało ich ponad kilkaset.

Wizerunki malarza wzbogacała jego osobista, budząca liczne domysły symbolika – na przykład dłonie, splecione w pantomimicznych gestach, przesadnie wydłużone, zawsze na pierwszym planie. Podobno wszystkie modelki i modele Schielego na jego obrazach i rysunkach mają dłonie będące portretami dłoni malarza.
Patrząc na autoportrety malarza nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż ilustrują smutek, samotność, niekiedy dojmujący ból czy cierpienie. Tak jak akty Schielego nie pokazują jedynie nagich ciał, wyrażając także gwałtowne emocje (plamy koloru akcentują szczegóły anatomiczne albo element garderoby jak pończochy – swoisty fetysz twórcy), podobnie autoportrety ukazują dramat istnienia i podstawową sprzeczność, jaka wpisana jest w ludzki los – współistnienie życia i śmierci. Malarz nie był dla siebie łaskawy – na większości rysunków czy akwarel jego twarz z przesadnie wielkimi oczami odstręcza swoim wyrazem, ciało zaś odrzuca swoim mizernym, chorym wyglądem.
Mimo iż Schiele zdawał sobie sprawę, iż jego prace są zbyt obsceniczne i wulgarne (przez co właściwie niesprzedawalne), nie bojąc się coraz częstszych oskarżeń o szerzenie pornografii, malarz skupiał się na aktach. Obrazy ludzkiego ciała (albo splątanych w uścisku czy akcie kopulacji ciał) zaczęły stanowić – obok portretów – główny motyw twórczości artysty.
Nago, w dziwnych pozach, z uzewnętrznieniem szczegółów anatomii pozowały mu do prac modelki, modele, znajomi, prostytutki, a także siostry Gerti i Melania. Do pracowni zabierał też Schiele błąkające się po parku bezdomne dzieci, które karmił, aby następnie je rysować – niekiedy również nago.
W swojej totalnej wiwisekcji cielesności Egon przekraczał kolejne granice – rysował nie tylko rozkraczone czy wypięte modelki, kolorem akcentując ich waginy czy przyrodzenia, ale także masturbujących się mężczyzn, akty damskie, męskie, a także splątane ciała par damskich i damsko-męskich. Ukazane przez Schielego ciała widziane są często z niecodziennego punktu widzenia, od tyłu, z boku albo z góry. Rysując Egon często wykorzystywał drabinę, z wysokości patrząc na swoje modelki i modeli.
Opętany seksualnością Schiele studiował ludzkie ciała, nie obawiając się pokazać najbardziej intymnych szczegółów anatomicznych. Na potrzeby aktów Schiele wykorzystywał najczęściej specjalną, mieszaną technikę w ramach jednej pracy na papierze – rysował i jednocześnie malował z użyciem akwareli, ołówków, węgla, dodatkowo stosując gwasz. Farbą olejną na płótnie malował zwykle abstrakcyjne, duże kompozycje o charakterze wizyjnym, w których starał się wpisać własny los w mitologię. Zwłaszcza płótna Schielego naznaczone są dramatem i przesycone symbolami przemijania i śmierci.
Dzieła artysty wzbudzają sprzeczne odczucia – zachwyt nad subtelnym konturem i plamami akwareli współistnieje z pewną odrazą, jaki budzi brzydota pokazanych na nich ludzkich ciał, tak mizernych, sinych, zielonkawych, celowo pokazanych w całej swej niedoskonałości, z włosami łonowymi, defektami skóry i widocznymi pod nią kośćmi. Bolesna cielesność stoi w opozycji do uczuć, jakie ma w sobie człowiek, akt seksualny kontrastuje u artysty z czułością i wyższymi uczuciami.
Wally dzielnie wspierała Egona w jego artystycznej drodze, mimo iż wspólne życie było utrudnione przez trudną sytuację materialną Schiele dużo podróżował, wystawiał swoje prace w wielu europejskich miastach, korzystał też z gościny swoich przyjaciół i protektorów. W 1912 roku postanowił odpocząć od wielkomiejskiego życia i wraz z Wally zamieszkać w sielskim miasteczku położonym w okolicach Wiednia. Udali się do Krymau (obecnie czeski Krumlov) – miejsca, w jakim wychowywała się matka Egona. Miasteczko fascynowała malarza (miał tam wracać wielokrotnie) i zainspirowało go do tworzenia pejzaży.
Konserwatywna społeczność małego miasteczka nie była w stanie zaakceptować faktu, iż Egon żyje z Wally w konkubinacie. Atmosfera wokół pary stała się na tyle nieprzychylna, iż Schiele zmuszony był po kilku tygodniach pobytu opuścić sielską okolicę.
Po opuszczeniu Krumau, para podjęła próbę zamieszkania w innym małym miasteczku pod Wiedniem – Neulengbach. Schielemu pozowały do rysunków miejscowe dzieci, czego efektem było oskarżenie malarza o uwiedzenie nieletniej oraz o szerzenie pornografii i obrazę moralności. Egon został aresztowany, zajmowane przez niego i Edith mieszkanie splądrowane przez policję. Zarekwirowano jego prace, uznając je za obsceniczne, a sam Schiele spędził trzy tygodnie w miejscowym więzieniu, czekając na proces. Sąd ostatecznie oddalił najpoważniejszy z zarzutów, uznał jednak, iż rysunki Egona mają charakter pornograficzny i orzekł karę więzienia w wymiarze 24 dni. Jak mówi legenda, podczas rozprawy sędzia zapalił od ognia świecy jeden z rysunków i unicestwił dzieło malarza.

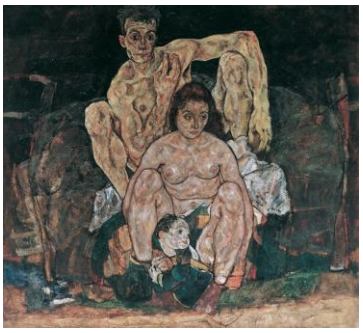
Schiele spędził dodatkowe trzy dni w areszcie, gdzie nieustannie rysował. Choć okres odosobnienia Schielego nie trwał długo, odcisnął głębokie piętno na jego psychice.
Po powrocie do Wiednia, jesienią 1912 roku Egon wynajął pracownię przy Hietzingerhauptstrasse 101, gdzie – jak się okazało – miał spędzić pozostałe sześć lat życia. W kolejnych latach obrazy i akwarele Schielego były pokazywane na wielu wystawach, w tym w ramach słynnej Secesji Wiedeńskiej.
Cytując za Florianem Illies, co w 1913 roku Egon pisał do swojej matki: „Będę owocem, który jeszcze po przegniciu pozostawi po sobie wieczne istoty, przeto jak wielka musi być Twa radość, że mnie urodziłaś". Matka widzi to nieco inaczej. Pała gniewem, że grób jej męża, ojca Schielego, niszczeje na cmentarzu w Tulln, i pisze do syna: „Zniszczały, najnędzniejszy grób skrywa szczątki Twego ojca, który dla Ciebie własnej krwi by nie poskąpił. Ileż pieniędzy niepotrzebnie wyrzucasz. Dla wszystkich i na wszystko masz czas, tylko nie dla Twej biednej matki! Niech Bóg Ci wybaczy, ja nie mogę".
Schiele powiedział kiedyś, że „wszystko jest żyjącą śmiercią". Zdanie to jest kluczem do zrozumienia jego sztuki i trafnie określając tematykę obrazów olejnych malarza. Również pejzaże malowane przez Egona, zwłaszcza sylwetki jesiennych drzew symbolizujących śmierć i przemijanie, odzwierciedlają wewnętrzne stany emocjonalne artysty. Bardziej liryczne i melancholijne niż akty, zachwycają kolorystyką oraz nawiązaniami do secesyjnej ornamentyki.
Wiosną 1914 roku Egon poznał mieszkające w pobliżu jego pracowni siostry Adele i Edith Harms. Obie dziewczyny pochodziły z dobrej, mieszczańskiej i stosunkowo zamożnej rodziny. Zwłaszcza młodsza o trzy lata Edith zainteresowała Schielego, który zaczął zastanawiać się nad profitami ewentualnego z nią ożenku. Dokonując wyboru pomiędzy swoją dotychczasową partnerką a potencjalną żoną, Schiele wybierał de facto drogę swojej przyszłej twórczości. Pokusa dostatniego, ustabilizowanego życia okazała się silniejsza od całkowitej wolności twórczej przy Wally. Schiele zerwał kontakty z konkubiną i oświadczył się Edith.
W związku z wybuchem I wojny światowej, Schiele był badany przez komisję lekarską i dopiero za trzecim razem orzeczono jego zdolność do służby wojskowej.
17 czerwca 1915 Schiele poślubił Edith, zaś kilka dni później, w związku z wybuchem I wojny światowej, wyjechał na służbę wojskową do Pragi. Żona była blisko niego, stacjonując w hotelu. Dzięki wstawiennictwu zwolenników talentu i protektorów Schielego, artysta nie był wysłany na front. Przydzielano mu w ramach służby zadania o charakterze administracyjnym, zawsze w pobliżu Wiednia, dzięki czemu mógł swobodnie malować, wystawiać swoje prace i kontynuować karierę artystyczną.
W 1917 roku, w trakcie wykonywania swoich obowiązków, na polu bitwy zginęła Wally, która po rozstaniu z malarzem podjęła pracę pielęgniarki w Czerwonym Krzyżu. Fakt ten głęboko wstrząsnął Egonem, który porzucając dotychczasowe życie nie przewidział takiego scenariusza.
Po tym, jak ożenił się z Edith, jego życie uspokoiło się i ustabilizowało , głównie dzięki czekom, jakie każdego miesiąca przesyłała młodym rodzina jego małżonki. Aby uspokoić zazdrosną żonę, Schiele coraz rzadziej malował nagie modelki, skupiając się na bardziej tematyce. Rok 1918 okazał się zarówno najbardziej owocnym, jak i najbardziej tragicznym w życiu Schielego. W lutym umarł Gustaw Klimt, Schiele narysował jego portret na łożu śmierci. W zastępstwie mistrza Egon przewodniczył marcowej 49 wystawie Secesji Wiedeńskiej. Sam wystawił 19 obrazów olejnych oaz 29 rysunków i akwareli, odnosząc ogromny sukces artystyczny i komercyjny. Za pieniądze uzyskane ze sprzedaży swoich prac wynajął drugą pracownię, w której mógł malować wielkoformatowe płótna.
Latem okazało się, iż Edith spodziewa się dziecka i Egon – czując się coraz lepiej ze swoją mieszczańską stabilizacją – cieszył się i przygotowywał do roli ojca. Jednak wizja szczęśliwego rodzicielstwa przedstawiona na płótnie zatytułowanym *Rodzina* nigdy nie miała się ziścić.
W październiku 1918 r. będąca w szóstym miesiącu ciąży Edith zachorowała na siejącą spustoszenie w Wiedniu grypę hiszpankę. Zmarła 28 października Egon dołączył do niej zaledwie trzy dni później.
Schiele pozostawił po sobie 330 obrazów olejnych i ponad 3.000 prac na papierze.

Autoportret z chińską garliczką, 1912

Schiele wpatruje się bezpośrednio w widza, a jego wyraz sugeruje zaufanie do jego talentów artystycznych. Chociaż Schiele stosuje mniej zniekształceń niż w innych autoportretach, obraz odmawia idealizacji przedmiotu, z bliznami i innymi liniami charakterystycznymi dla konturowego stylu rysowania artysty. \

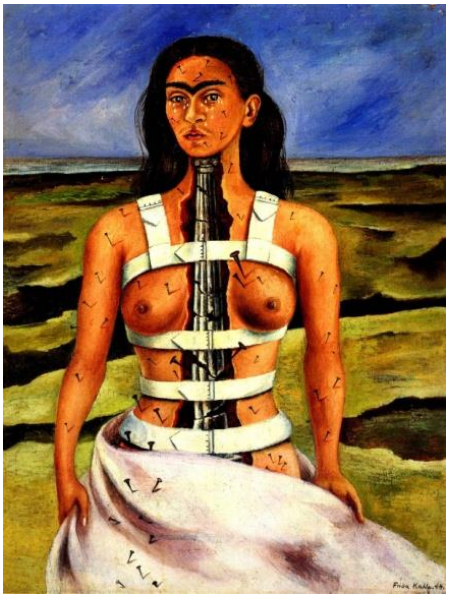
Śmierć i dziewczyna, 1915

Postać kobieca, wychudzona i postrzępiona, przylega do męskiej postaci śmierci, otoczona równie postrzępionym, quasi-surrealistycznym krajobrazem. Obraz namalowano w czasie, gdy Schiele oddalił się od swojego długoletniego kochanka, Wally'ego Neuzila, i kilka miesięcy przed tym, jak poślubił swoją nową kochankę, Edith Harms. Obraz upamiętnia koniec jego romansu z Neuzilem, pozornie przekazując tę separację jako śmierć prawdziwej miłości.



Informacje o artyście pochodzą ze strony internetowej *niezłasztuka.net*

Dokonaj analizy porównawczej prac widocznych na ilustracji:



A **B**

Porównaj sposób obrazowania dzieł – stosunek artysty do rzeczywistości

A	B

Opisz sposób malowania i dominujące środki wyrazu artystycznego

Wskaż istotne różnice w ujęciu tematu, które decydują o przynależności obrazów do określonych kierunków artystycznych.

Krótka wypowiedź:

Na podstawie czterech wybranych dzieł sztuki rozwiń zagadnienie stosunku realistów i ekspresjonistów do natury.

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……