

M A L A R Z E N O R M A N D I I

DELACROIX / COURBET / RENOIR / MONET I INNI

Nous avons le plaisir et l’honneur de présenter, au Centre Culturel ZAMEK, une exposition de peinture provenant de la collection du Conseil Régional de Basse-Normandie, englobant les œuvres des artistes illustres et renommés.

C’est une occasion exceptionnelle de contempler une collection si cohérente et originale d’œuvres des maîtres européens de la peinture, tels que Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, Gustave Courbet, Claude Monet ou Auguste Renoir. L’exposition présente des tableaux créés à partir de la fin du XVIIIe jusqu’au début du XXe siècle, réunis autour d’une même source d’inspiration – le paysage normand. À travers leurs réalisations et leur créativité, les auteurs de ces œuvres ont contribué aux grands changements artistiques qui ont eu lieu au tournant des XIXe et XXe siècles.

Nous nous sentons particulièrement honorés, car l’exposition des œuvres de cette collection constitue un évènement inédit en Pologne. Il nous donne l’occasion non seulement de se familiariser avec les œuvres de nombreux artistes célèbres et intéressants, mais aussi il nous apprend de magnifiques choses sur la culture du XIXe siècle, la position de l’artiste et la définition d’une œuvre d’art.

L’exposition ne pourrait avoir lieu sans l’engagement de l’Ambassade de France et de l’Institut français, que nous remercions de leur aide dans l’organisation de cet important projet. Les patrons d’honneur de cette exposition sont : Son Excellence l’Ambassadeur de France en Pologne, Monsieur Pierre Buhler et le Président de la ville de Poznań, Monsieur Jacek Jaśkowiak, à qui j’adresse l’expression de ma gratitude pour nous avoir fait cette faveur.

Je tiens à remercier tout spécialement M. Laurent Beauvais, Président de l’Association Peindre en Normandie, de la confiance qu’il a accordée à notre Institution en nous confiant une collection si précieuse. Le succès de ce projet a été rendu possible aussi grâce à l’appui et à l’énorme engagement de M. le professeur Alain Tapié - Conservateur de la collection et de M. Steen Heidemann - Secrétaire Général et Organisateur.

Enfin, je tiens à exprimer mon espoir que les tableaux présentés impressionneront d’une manière inoubliable les visiteurs de l’exposition « Peintres de Normandie. Delacroix, Courbet, Renoir, Monet et autres ».

—
ANNA HRYNIEWIECKA
Directrice du Centre Culturel ZAMEK à Poznań

Mamy przyjemność i zaszczyt prezentować w Centrum Kultury ZAMEK wystawę malarstwa z kolekcji Rady Regionu Dolnej Normandii, na którą składają się prace znakomitych i uznanych artystów.

Jest to szczególna okazja, aby zapoznać się z tak spójną i oryginalną kolekcją dzieł europejskich mistrzów malarstwa, takich jak: Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Claude Monet czy Auguste Renoir. Wystawa prezentuje obrazy powstałe w ostatnich latach XVIII i na początku XIX wieku, które wyróżnia jedno źródło inspiracji – normandzki pejzaż. Ich autorzy swoim dorobkiem i postawą twórczą przyczynili się do wielkich przemian, jakie nastąpiły w sztuce na przełomie XIX i XX wieku.

Czujemy się szczególnie wyróżnieni, ponieważ jest to pierwsza w Polsce wystawa prac z tej kolekcji. Ekspozycja daje nie tylko możliwość zapoznania się z pracami wielu znanych i ciekawych twórców, ale jest także doskonałą opowieścią o kulturze XIX wieku, pozycji artysty i definicji dzieła sztuki.

Wystawa nie mogłaby się odbyć, gdyby nie zaangażowanie Ambasady Francji oraz Instytutu Francuskiego, którym to dziękuję za pomoc w organizacji tego ważnego przedsięwzięcia. Honorowym patronatem wystawę objęli: Jego Ekscelencja Ambasador Francji w Polsce Pan Pierre Buhler oraz Prezydent Miasta Poznania Pan Jacek Jaśkowiak, na których ręce składam wyrazy wdzięczności za okazaną nam przychylność.

Szczególne podziękowania kieruję do Pana Laurenta Beauvaisa, Prezesa Stowarzyszenia Peindre en Normandie, za zaufanie jakim obdarzył naszą Instytucję, powierzając nam tak cenną kolekcję. Powodzenie tego przedsięwzięcia stało się również możliwe dzięki przychylności i ogromnemu zaangażowaniu Panów: Profesora Alaina Tapié – Kuratora kolekcji oraz Steena Heidemanna – Generalnego Sekretarza i Organizatora.

Na koniec pragnę wyrazić nadzieję, że obcowanie z prezentowanymi obrazami przyniesie widzom wystawy „Malarze Normandii. Delacroix, Courbet, Renoir, Monet i inni” wiele niepowtarzalnych wrażeń.

—
ANNA HRYNIEWIECKA
Dyrektor Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu

C'est avec un réel plaisir que l'Ambassade de France et l'Institut français de Pologne se sont associés au Centre culturel ZAMEK de Poznań pour vous présenter l'exposition « Peindre en Normandie ».

Cette collection, réunie par le Conseil Régional de Normandie, est une formidable invitation à découvrir, à travers le regard de Delacroix, Courbet, Corot, Vuillard, Boudin, Monet, Renoir, Bonnard, Dufy et de beaucoup d'autres peintres, français et étrangers, l'un des patrimoines paysagers les plus connus de France.

Et pour cause, réputée pour sa lumière si particulière, la Normandie a vu naître un mouvement pictural majeur au XIXe siècle, l'impressionnisme, et a inspiré écrivains et peintres qui ont célébré ses reliefs si particuliers.

Rejoindre Le Havre depuis Paris en longeant les bords de la Seine est une expérience unique, qui nous permet de découvrir une multitude de paysages somptueux, depuis les bocages verdoyants jusqu'aux majestueuses falaises dominant la mer et où les éléments se mêlent.

A deux heures seulement de Paris, la Normandie jouit d'un territoire riche de ses paysages. Ses grands sites sont connus dans le monde entier : le Mont Saint-Michel, les falaises d'Etretat, les plages du Débarquement, la maison et les jardins de Claude Monet à Giverny, la cathédrale de Rouen, ou encore la basilique Sainte Thérèse de Lisieux.

Terre de patrimoine, la Normandie est forgée par l'Histoire, de Guillaume le Conquérant au débarquement du 6 juin 1944.

Mais la Normandie, c'est surtout aujourd'hui une région prospère de notre territoire, une force économique majeure, haut lieu d'innovation qui se tourne chaque jour un peu plus vers les défis de demain comme ceux qui concernent le développement durable et la préservation de notre environnement.

« Peindre en Normandie » parcourt le monde depuis sa constitution voici vingt ans a déjà été présentée au Japon, aux Etats-Unis, en Scandinavie, dans les pays baltes, en Ukraine, en Slovénie et Croatie. A chaque fois, un public nombreux a pu contempler l'ensemble de ces œuvres célébrant le patrimoine paysager de cette région, prouvant une fois encore que l'art et la culture sont les garants indéfectibles de notre mémoire collective et de nos aspirations au monde.

C'est donc avec une joie que je souhaite partager que je vous invite à découvrir cette exposition, véritable ambassadrice de Normandie, qui a pu être réalisée grâce à l'excellente coopération culturelle franco-polonaise et qui trouve dans les espaces du Centre culturel ZAMEK de Poznań, un écrin à la hauteur de ses ambitions.

—
PIERRE BUHLER
Ambassadeur de France en Pologne

Z prawdziwą przyjemnością Ambasada Francji i Instytut Francuski w Polsce wspólnie z Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu prezentują wystawę „Malarze Normandii”.

Kolekcja zgromadzona przez Radę Regionu Normandii stanowi niezwykle zaproszenie do odkrywania oczami malarzy takich jak: Delacroix, Courbet, Corot, Vuillard, Boudin, Monet, Renoir, Bonnard, Dufy i wielu innych artystów, francuskich i zagranicznych, jednych z najbardziej znanych pejzaży Francji.

Normandia, ze względu na występujące tam szczególne światło, cieszyła się ogromną popularnością wśród mistrzów pędzla. To tutaj narodził się główny nurt malarstwa XIX wieku, impresjonizm. Region stanowił źródło inspiracji dla pisarzy i malarzy, którzy uwiecznili w swych dziełach wyjątkowość normandzkich krajobrazów.

Podróż z Paryża do Hawru, wzdłuż brzegów Sekwany, jest bez wątpienia szczególnym doświadczeniem. Pozwala odkryć bogactwo niezwyklej pejzaży, od zielonych gajów po majestatyczne klify dominujące nad morzem, gdzie żywioły przenikają się wzajemnie.

Oddalona zaledwie o dwie godziny drogi od stolicy, Normandia umie docenić różnorodność swych krajobrazów. Na całym świecie znane są jej urokliwe zakątki: wzgórze Mont Saint-Michel, klify Etretat, plaże, na których wylądowały wojska aliantów 6 czerwca 1944 r., dom i ogród Claude'a Moneta w Giverny, olśniewająca katedra w Rouen czy wreszcie bazylika pw. świętej Teresy w Lisieux.

Historia, od czasów Wilhelma Zdobywcy po desant aliantów w czasie drugiej wojny światowej, wielokrotnie odcisnęła piętno na tym regionie, tak obfitującym w dobra kultury.

Dzisiejsza Normandia to przede wszystkim region dobrze rozwijający się, silny gospodarczo, sprzyjający innowacjom, który nieustannie adaptuje się do wyzwań jutra, zwłaszcza tych związanych ze zrównoważonym rozwojem i ochroną środowiska naturalnego.

Od prawie dwudziestu lat wystawa „Malarze Normandii” przemierza świat. Była prezentowana w Japonii, Stanach Zjednoczonych, krajach skandynawskich, bałtyckich, na Ukrainie, Słowenii i w Chorwacji. Za każdym razem, licznie przybyła publiczność mogła się przekonać, podziwiając wyjątkowe dziedzictwo krajobrazowe tego regionu, że sztuka i kultura pozwalają nam na zachowanie zbiorowej pamięci i uwiecznienie ludzkich dążeń do poznania świata.

Z ogromną radością zapraszam Państwa do obejrzenia tej ekspozycji, będącej prawdziwym ambasadorem Normandii. Wystawa została przygotowana dzięki znakomitej współpracy francusko-polskiej w dziedzinie kultury, a wnętrza Centrum Kultury ZAMEK stanowią wyjątkową oprawę dla prezentowanych płócien.

—
PIERRE BUHLER
Ambasador Francji w Polsce

Les expositions « Esquisses peintes. Moments anonymes. Normandie 1850-1950 » (Caen, 1988) et « Les figures d’Elstir : Proust et la peinture » (Caen, 1993) ont révélé le rôle principal de la Normandie dans l’histoire de la peinture. Créée en 1992 à l’initiative de la Région Basse-Normandie et de partenaires privés, l’association Peindre en Normandie s’est ainsi donnée pour but de constituer une collection d’œuvres peintes autour de la représentation de la Normandie à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Grâce à une fructueuse collaboration entre experts, historiens d’art et galeristes, elle a su réunir plus de cent cinquante tableaux signés d’artistes célèbres ou méconnus, comme Monet, Dufy, Jongkind, Cals et Boggs, qui, séduits par les charmes de la côte normande et de son arrière-pays, y ont produit sans doute leurs plus belles toiles. Présentée dans l’une des salles de l’abbaye aux Dames à Caen, siège de la Région Basse-Normandie, la collection reçoit chaque année plus de dix mille visiteurs.

Au fil des ans, s’est établi un dialogue naturel avec les musées et les instituts culturels des pays scandinaves qui, pour les raisons historiques que l’on connaît, ont avec la Normandie une longue tradition de partage. L’existence, dans ces pays, de foyers artistiques dédiés au paysage et à la vie sociale met pleinement en relief l’importance des expositions qui s’y sont tenues. Stimulant original dans ces échanges culturels, la collection a aussi été présentée, grâce à l’action des ambassades, alliances et instituts français, dans les pays Baltes, la Biélorussie, l’Ukraine, les Balkans, et aujourd’hui la Pologne.

Bien au-delà de la diplomatie culturelle, Peindre en Normandie, par son orientation vers l’authenticité des esquisses peintes, par le choix d’artistes souvent méconnus, joue un rôle déterminant dans la connaissance de l’impressionnisme et dans sa diffusion. Elle participe à l’éducation de l’œil. Avec Renoir, Boudin, Géricault, Vuillard, Courbet, Corot, Marquet et tant d’autres, elle est devenue l’ambassadrice de la Normandie, un véritable pôle d’excellence.

—
LAURENT BEAUVAIS
Président de l’association Peindre en Normandie

Deux expositions de fin de siècle „Malowane szkice. Anonimowe chwile. Normandia 1850-1950” (Caen, 1988) oraz „Postacie Elstira: Proust i malarstwo” (Caen, 1993) ukazały ważną rolę Normandii w historii malarstwa. Powstałe z inicjatywy władz regionu Dolnej Normandii i partnerów prywatnych Stowarzyszenie Malarstwo w Normandii (Peindre en Normandie) podjęło się po tych wydarzeniach, stworzenia kolekcji dzieł malarskich z końca XIX i początku XX w., w których motywem przewodnim była Normandia i jej krajobrazy.

Dzięki współpracy ekspertów, historyków sztuki i marszandów, stowarzyszeniu udało się zgromadzić ponad 150 dzieł, sygnowanych zarówno przez sławnych artystów, jak i twórców mniej znanych, wśród których są: Dufy, Jongkind, Cals czy Boggs, uwiedzionych urokiem normandzkiego pejzażu, który stał się inspiracją dla ich najlepszych płócien. Wystawiona w jednej z sal opactwa Abbaye Aux Dames, siedziby władz samorządowych Dolnej Normandii, kolekcja jest podziwiana co roku przez ponad 10 tys. zwiedzających.

Z biegiem lat stowarzyszenie nawiązało współpracę z muzeami i instytucjami kultury krajów skandynawskich, które z racji uwarunkowań historycznych łączą z Normandią więzi wspólnej tradycji. Ta tradycja stała się impulsem i zachętą do dalszych prezentacji kolekcji, które dzięki staraniom ambasad, stowarzyszeń i instytucji upowszechniania kultury francuskiej odbyły się w krajach bałtyckich, na Białorusi, Ukrainie, Bałkanach, by wreszcie dotrzeć do Polski.

Kolekcja „Malarstwo w Normandii”, dzięki autentyczności kreowanego pędzlem szkicu i doborze mniej znanych artystów, odgrywa decydującą rolę w poznawaniu impresjonizmu i popularyzacji tego nurtu. Zbiór jest narzędziem edukacji malarskiej i „kształcenia oka”, który poprzez dzieła Renoira, Boudina, Géricaulta, Vuillarda, Courbeta, Corota, Marqueta i wielu innych, stał się swoistym ambasadorem Normandii, regionu o wyjątkowym charakterze.

—
LAURENT BEAUVAIS
Prezes Stowarzyszenia Peindre en Normandie



Berthe MORISOT

Matka i dziecko w normandzkim porcie
olej na płótnie, 19 x 27 cm
Z kolekcji prywatnej w Paryżu

Créée en 1992 à l’initiative du Conseil Régional de Basse-Normandie et de partenaires privés, la collection «Peindre en Normandie» se trouve aujourd’hui riche de plus de cent tableaux et réunit de façon unique artistes célèbres et peintres méconnus autour de la représentation de la Normandie à la fin du XIXe et au début du XXe siècle.

Honfleur, Le Havre et plus tard Rouen, ces noms symbolisent des moments d’intense création et d’échanges autour des grandes innovations de la modernité naissante que l’on appelle l’impressionnisme, le fauvisme... De Monet à Jongkind, de Lebourg à Delattre, de Marquet à Dufy, ce sont autant de rencontres qui pendant plus d’un siècle ont conféré à la Normandie l’image emblématique du bonheur de peindre.

Le titre de la collection dit assez bien qu’elle représente un chemin de traverse dans ce phénoménal territoire qu’est la Normandie des rivages et des campagnes, à la fin du XIXe siècle. Inscrits dans la continuité du naturalisme romantique et de la fonction méditative du paysage, les tableaux recueillis s’attachent à faire valoir la part méconnue, réservée, parfois secrète, des influences du pays sur la peinture, moins spectaculaire et mondaine que celle des sites achalandés. De Corot à Boudin se révèle l’impressionnisme gris et de Signac à Louvrier, le colorisme nacré.

La présentation de l’ensemble des œuvres de la collection s’organise selon un parcours associant physique et topographie et qui, partant des rencontres de la ferme Saint-Siméon, s’attarde sur les bords de mer et la notion de villégiature pour se poursuivre le long de la Seine et se conclure sur le pays intérieur, dans la pleine terre normande.

—
ALAIN TAPIÉ
Directeur de la collection

Kolekcja „Malarstwo w Normandii”, stworzona w 1992 r. z inicjatywy Rady Regionu Dolnej Normandii i przy wsparciu partnerów prywatnych, to ponad 100 dzieł malarskich różnych artystów. Istotą kolekcji są malarskie przedstawienia Normandii powstałe pod koniec XIX i na początku XX wieku.

Honfleur, Le Havre, a później Rouen – nazwy tych miejscowości są synonimem twórczej wymiany myśli na temat najważniejszych idei kształtującego się modernizmu, znanych jako impresjonizm i fowizm. Claude Monet i Johan Barthold Jongkind, Albert Lebourg i Joseph Delattre, Albert Marquet i Raoul Dufy, to tylko niektóre z wielu nazwisk artystów, dzięki którym Normandia stała się archetypem (miejscem) czystej przyjemności malowania.

Tytuł kolekcji to sugestia podróży, podczas której odkrywać będziemy niezwykle pejzaże normandzkiej wsi i normandzkiego wybrzeża, osadzone w tradycji romantycznego naturalizmu i obdarzone kontemplacyjnym charakterem krajobrazu. Wiele z obrazów kolekcji podkreśla piękno mniej znanych światu miejsc. Wybór obrazów dyktowany jest dość szczególnym aspektem – dyskretnym, niekiedy utajonym wpływem pejzażu, przy przedstawieniu znanych miejsc i scen, które nie odgrywają wiodącej roli. Corot i Boudin mają swój „szary impresjonizm”, zaś Signac i Louvrier swój perłowy koloryzm. Kolejność, w jakiej dzieła są prezentowane, odzwierciedla sekwencję łączącą wymiar fizyczny z topografią. Punktem wyjścia jest zatem farma Saint Siméon, powiązane z nią przedstawienia wybrzeża i miejsc związanych z nadmorskim wypoczynkiem. Następnie kierując się w górę rzeki, podążając wzdłuż brzegów Sekwany, docieramy do serca regionu, gdzieś pośród wiejskiego krajobrazu Normandii.

—
ALAIN TAPIÉ
Dyrektor Kolekcji



KOLEKCJA MALARSTWO W NORMANDII

NATURA I ISTOTA MALARSTWA

Malarstwo to życie, to natura przekazana wprost duszy, bez pośredników, odkryta, odarta z konwencji. Muzyka jest niejednoznaczna, poezja jest niejednoznaczna, rzeźba domaga się konwencji lecz malarstwo, zwłaszcza pejzaż, jest pełnią samą w sobie.

Eugène Delacroix, „Dziennik”, 30 kwietnia 1821

Począwszy od XVIII wieku zjawiska pogodowe zajmują coraz więcej miejsca w ludzkiej świadomości, stając się jednocześnie trwałym elementem świata przedstawianego w malarstwie. Ukazywanie sił natury było wyrazem nie tylko zainteresowania otaczającym światem, ale dawało też sposobność do przywoływania elementów nadprzyrodzonych. Gwałtowność i nieprzewidywalność natury traktowane były jak paralela ludzkich marzeń sennych i wizji określanych mianem fantazji. Malarstwo przestawało pełnić funkcję wyłącznie mimetyczną. Pejzaż stawał się nośnikiem wrażeń i emocji. Zmianom w traktowaniu tematu towarzyszyła ewolucja formalna. W obrazach coraz silniej dostrzegalna była ekspresja przejawiająca się w kompozycji oraz swobodnym i odważnym geście malarskim. Środki te dawały ogromne spektrum możliwości w ukazywaniu zarówno gwałtowności burz, jak i spokoju słonecznego dnia.

Tego rodzaju tematy coraz częściej stawały się przedmiotem zainteresowania malarzy. Dzięki nim mogli zaspokoić potrzebę ekspresji i mówienia o emocjach, czasem skrajnych. Pole obrazowe stało się tym samym miejscem kreowania nowej, przepełnionej indywidualizmem twórcy przestrzeni wewnątrzobrazowej. Stworzone zostało miejsce dla nowych znaków, wyzwolonych z literackich odniesień. Składową malarstwa coraz częściej były wrażenia i nastroje powstałe w wyniku obcowania z naturą.

NOWE ŹRÓDŁA INSPIRACJI

Intensywne przemiany w społeczeństwach zachodnich w XVIII w. znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce. Przełom ten wytworzył nowy model obrazu, wyraźnie zrywając z paradygmatem klasycyzmu, w którym dzieło sztuki podporządkowane było doktrynie artystycznej i często stanowiło ilustrację tekstów literackich. Klasycyzm nie wytworzył też rynku sztuki, który wspierałby artystów dążących do indywidualizmu i zerwania z konwencją.

Nurt romantyczny, któremu udało się połączyć odniesienia literackie ze swobodą wypowiedzi artystycznej, trwał przez kilka dekad XIX wieku, współistniejąc z akademizmem, realizmem i naturalizmem. Romantyczne porywy, podobne często do uniesień religijnych, posiadały wiele cech, które były charakterystyczne dla późniejszego impresjonizmu. W 1857 r. Jules Castagnary napisał: *Sztuka zmienia się zarówno w swoim podmiocie, jak i przedmiocie. W zakresie podmiotu, jego tradycyjny duch ustępuje powoli nieskrępowanej ekspresji jednostki, a jeśli chodzi o przedmiot, mity i historyczne epopeje zastępowane są studium człowieka i natury.* Życie człowieka zajmowało wiele miejsca w twórczości artystycznej w pierwszej połowie XIX w. i pozostało znaczącym przedmiotem zainteresowania, gdy impresjonizm osiągnął już swój rozkwit.

Pod koniec XVIII wieku natura i dynamizm tworzących ją żywiołów stały się ważnym tematem prac angielskich akwarelistów. Motywy czerpane z uważnej obserwacji przyrody pozwalały na używanie swobodnego gestu malarskiego. Ich specyfika kazała też artystom dokonania weryfikacji ogólnie przyjętych zasad kompozycji obrazu i konstrukcji przestrzeni wewnątrzobrazowej. Pomimo tendencji do precyzyjnego zapisu rzeczywistości, wywodzącej się z tradycji XVII wiecznego malarstwa holenderskiego, prace artystów angielskich charakteryzują się swobodą i ekspresją.

W latach 30. XIX w. tendencje romantyczne w sztuce były wciąż silne. Przyjęty jednak nowe formy, rezygnując z zasad rządzących malarstwem klasycznym czy akademickim. W notatkach i listach malarzy co pewien czas pojawiają się wzmianki o doznaniach i wrażeniach związanych z naturą, jak również o faktach z życia codziennego, traktując jednak te pierwsze jako osobiste i intymne, oddzielając je od relacji, które nazwać możemy realistycznymi. Tym samym dostarczali teoretykom sztuki materiału, który mógłby posłużyć do stworzenia teorii nowego kierunku. To jednak miało nastąpić kilkanaście lat później. Koncepcja nowoczesnego życia, opisywana od 1858 r. przez Baudelaire’a, idealnie przystawała do twórczości malarzy, których znał. W tych kręgach pojęcia takie jak naturalizm czy realizm były stosowane nieco na oślep, bez dogmatycznych rozróżnień. W liście do Edouarda Goncourta, Emile Zola pisał: *Tak, to prawda, że tak jak ty śmieję się ze słowa ‘naturalizm’ a jednak powtarzam je, ponieważ dobrze mieć jakieś miano na coś, co publika uważa za nowe.* Dwadzieścia lat później Champfleury oświadczył: *Co do realizmu, uważam go za jeden z najlepszych żartów epoki [...] Realizm jest stary jak świat i każdy okres miał swoich realistów, ale ponieważ krytycy ciągle używają tego terminu, naszym obowiązkiem jest z tego skorzystać.*

Str. 12-13

Auguste BONHEUR
(Bordeaux 1824 – Bellevue 1884)
Arromanches, ok. 1862
olej na płótnie, 24,2 x 41,3 cm
nr inw.: PN 993.8.1

Uznać możemy, że w kolejnych okresach historii sztuki istniała zawsze dominująca tendencja estetyczna: romantyzm, realizm i naturalizm. Pojęcia te widzieć możemy jako splatające się ze sobą, których natężenie różniło się w zależności od temperamentu artysty, miejsca lub epoki. Dlatego też obok estetyki akademickiej i klasycznej, które były często ze sobą mylone, „naturalizm” był tożsamy z eksploracją fizyczności modeli naturalnych: faktury, gry światła czy przejrzystości. Analizy takie traktowano jako badanie czy artystyczną wprawkę. Realizm z kolei oznaczał przywiązanie do prezentacji postaci, przedmiotów i przestrzeni przy jednoczesnym zastosowaniu środków tworzących rozbudowaną strukturę narracyjną oraz z zastosowaniem wiedzy zdobywanej podczas „naturalistycznych” studiów. Zespolenie takie dawało możliwość prezentacji tematów społecznych przy jednoczesnych przekształceniach artystycznej konwencji.

ANGIELSCY AKWARELIŚCI I ICH POSTAWA TWÓRCZA

Naturalizm i realizm wytworzyły dwie poetyki obrazowe, które w kulturze XIX wieku znalazły najpełniejszy wyraz swego komplementarnego charakteru. Stało się to również za sprawą dyskursu prowadzonego pomiędzy zwolennikami zmian w sztuce a teoretykami i praktykami klasycyzmu i akademizmu. W szerszym sensie, uwypukliło to spór między rysunkiem a kolorem, który rozpoczął się w Akademii w XVII wieku za sprawą Rogera de Piles. Klasycyzm, dla którego rysunek był nadrzędnym środkiem wypowiedzi artystycznej, doprowadził do zaostrzenia sporu.

Historia sztuki widzi pojedynek pomiędzy rysunkiem a kolorem, reprezentowany przez ich orędowników (Jean-Auguste-Dominique Ingres i Eugène Delacroix), jako impuls do ewolucji sztuki. W istocie jednak zmiany zachodziły również w obrębie tematyki. Zarówno malarze trzymający się dawnych form, jak i ci, do których przemawiała nowa wrażliwość plastyczna, skłaniali się ku malowaniu tego, co teraźniejsze. Zmiany zachodziły w obrębie wszystkich gatunków malarskich, uwypuklając coraz większą popularność pejzażu, jako tematu mogącego wyrażać stan ducha i emocji.

W akademickiej hierarchii tematów zaczęły zachodzić diametralne zmiany. Malarstwo pejzażowe, uważane dotąd za najmniej wartościowy gatunek, znalazło godne miejsce w praktyce artystów. Pejzaż stawał się wyrazem absolutu, wizją jednocześnie momentalną i bezpośrednią, bezgraniczną i paradoksalnie beczasową.

Wśród najważniejszych twórców gatunku można wymienić artystów, takich jak: Alexander i John Robert Cozens, Thomas Girtin, John Sell Cotman, John Constable i William Turner, Richard Bonington, Louis Francia, Georges Pichel, Camille Corot, Eugène Isabey, Paul Huet, Charles Daubigny oraz Gustave Courbet. Artyści ci otworzyli drogę impresjonizmowi, odpowiadając jednocześnie nowym potrzebom odbiorców szukającym w dziele sztuki wyraźnych odniesień do rzeczywistości i emocji, które ona wywołuje. Tyczyło się to również natury, której przedstawienia widziano jako odbicie ludzkiej duszy.

Dominacja rysunku słabła wraz ze zmniejszającym się zainteresowaniem zabytkami starożytności. Coraz większą popularność zdobywały natomiast osobliwości krajoznawcze, anegdoty z życia codziennego



Eugène DELACROIX
(Charleton-Saint-Maurice 1798 – Paryż 1863)
Falezy w Dieppe, ok. 1834
akwarela na papierze, 12,8 x 16,8 cm
nr inw.: PN 2012.4.1

i te motywy, w których główną rolę odgrywała ludzka aktywność. Głównym tematem obrazów stawały się wiejskie trakty, pola i zagajniki czy łodzie rybackie i żagłówki na otwartym morzu. Z czasem temat malarski był coraz silniej opanowywany przez ukazywanie bezkresnych przestrzeni nieba czy morza i światła, które tworzyło na nich rozmaite efekty. Artyści zaczęli podporządkowywać przedstawiany świat efektom, jakich dostarczały im zjawiska naturalne, budując tym samym silnie zindywidualizowany charakter obrazów.

Dotychczas w tradycji malarstwa europejskiego przedstawianie żywiołów podporządkowane było regułom perspektywy matematycznej. Natura ujmowana była w sieć linii perspektywicznych i zredukowana do roli elementu uwydatniającego równowagę barw. Praktyka ta nie dotyczyła jednak wszystkich środowisk artystycznych. Holenderscy pejzażyści stosowali perspektywę powietrzną, wykorzystując gradację natężenia barw. Jak zauważył Lucien Poittevin, przedstawianie morza i nieba w okresie klasycyzmu nie wyłamuje się z panującej tendencji kompozycji obrazu opartej o schemat linii perspektywicznych. *Sztuka malarzka odrzucała otwarte przestrzenie wody i morza, ponieważ trudno było je wpisać w schemat estetyczny, w którym zabrakło miejsca dla nieskończonego i nieokreślonego, dla przedmiotów i pojęć, które nie pasowały do racjonalnych koncepcji objaśniających funkcjonowanie wszechświata, który postrzegano jako mechanizm regulowany boską*

inspiracją. Alain Corbin kontynuuje tę myśl: W ogrodzie Edenu nie ma otwartego morza; płynny horyzont, w którym zatracą się wzrok nie może stać się częścią ograniczonego krajobrazu raju. Próby zgłębiania tajemnic oceanu są flirtem ze świętokradztwem, to tak jakby ktoś próbował przeniknąć nieodgadnioną naturę boskości. Dla dziewiętnastowiecznych pejzażystów ogromną wartość stanowił swobodny, wręcz intuicyjny, gest malarski, za pomocą którego mogli oddawać całą paletę zjawisk naturalnych, podnosząc je do fenomenów wartych malarskiego przedstawienia.

W ten sposób, od Turnera do Moneta, malarstwo impresji w XIX wieku jest malarstwem natury, w którym w swobodny sposób łączone są różne zdobycze europejskiej sztuki. Wszystko rozpoczęło się w Anglii. Wielu artystów zaczęło rezygnować z flamandzkich czy holenderskich inspiracji na rzecz studiowania malarstwa włoskiego. Wyjazd do Neapolu odcisnął swe piętno na twórczości Johna Roberta Cozensa, którego wpływ widoczny był później w pracach Thomasa Girtina, Josepha Turnera czy Johna Constable’a. Po drodze do Wenecji sprzyjały rozwojowi typowo angielskiej weduty, która nie wyzbyła się całkowicie wpływów holenderskich. Dla artystów przebywających we Włoszech sama natura stanowiła kapitalny temat malarski. Do zapisu koloru i światła używali akwareli. Technika ta pozwalała na dokonanie szybkiego zapisu ulotnych zjawisk. Motyw przedstawienia był jedynie pretekstem do ukazania efektów, jakie daje akwarela. John Cotman i Joseph Turner byli mistrzami w tej sztuce, ale to Girtin dopracował tę metodę do perfekcji, prawie całkowicie rezygnując ze wstępnego szkicu. Kilka drobnych pociągnięć pędzlem wystarczało, by w przedstawieniu pojawiło się drzewo lub dom, a rozległe plamy koloru budowały przestrzeń. Malarstwo to stawiało się sztuką gestu i emocji. Moment, w którym artyści zaczęli wykorzystywać możliwości techniki i własnego warsztatu w celu ukazania gestu i emocji, stanowił fundamentalny punkt zwrotny w historii sztuki, *sztuki bez rzeczywistej treści wywodzącej się z myśli, pozbawionej jakiegokolwiek sensu praktycznego, dydaktycznego czy moralnego, sztuki, która nie niesie w sobie reminiscencji historycznej, nie wystawia Boga, chyba, że dzieje się to na zasadzie transpozycji.*

Po zakończeniu działań wojennych między Anglią i Francją i zawarciu pokoju w Amiens w 1802 r., Normandia stała się regionem chętnie odwiedzanym zarówno przez Francuzów, jak i Anglików, dla których była pierwszym przystankiem na francuskiej ziemi. Artystom kraina ta oferowała rozległą paletę tematów, które dawały możliwość tworzenia prac niemal ekspresjonistycznych. Normandia przyciągała także ilustratorów uwieczniających folklor i zabytki. Połączenie obu postaw twórczych zaowocowało w 1822 r. wydaniem w Londynie „Architektonicznych zabytków Normandii” oraz nieco wcześniejszych „Malowniczych a romantycznych wojaży po dawnej Francji” opublikowanych przez Barona Taylora w 1820 r. Wkład w te projekty wnieśli Constantin Guys i Eugène Isabey, a przede wszystkim Richard Parkes Bonington. Ten ostatni, którego twórczość Henri Lamaitre nazywał impresjonizmem malowniczym, wywarł z kolei znaczący wpływ na Paula Hueta i Jeana-Baptiste-Camille’a Corota. Bonington tworzył malarstwo przejrzystości i „wartości oddechowych” jak nazwał je Bernard Berenson. Twórczość Johna Constable’a wniosła natomiast w nową epokę niemal barokową manierę doboru koloru i odważne stosowanie impasta.

Salon w roku 1824 pozostał w pamięci dzięki wystawieniu „Wozu na siano” z jego wyrazistym, mocnym rozkładem barw. W obrazie tym John Constable wprowadził na nowo realistyczną scenografię holenderskiego krajobrazu, stosując jednocześnie wibrację kolorystyczną, osiągniętą dzięki nakładaniu czystych plam koloru obok siebie, co udoskonalili mieli późniejsi impresjoniści i postimpresjoniści.

KRAJOBRAZ NORMANDII

W XIX wieku francuska prowincja odkrywana jest przez artystów na nowo. Wielu z nich opuszcza wielkie miasta na długie miesiące, by móc obserwować wyjątkowość natury i zwyczaje ludzi tam mieszkających. Tym samym w wielu miejscach tworzyły się kolonie artystyczne, które często wypracowywały wspólną poetykę dzieł sztuki. Tożsamość szkół prowincjalnych stanowiła obiekt badań historyka sztuki Philippe’a de Chennevièresa, który w 1847 r. stwierdził, że malarstwo miało zawsze prowincjalny charakter i przypominał, że *prawie wszyscy wielcy artyści szkoły francuskiej urodzili się na prowincji, gdzie też doznali swego objawienia i gdzie uczyli się swego rzemiosła.* Chennevières nie postrzegał prowincji wyłącznie jako swoistego obszaru twórczości artystycznej, ale podzielał bardzo nowoczesne przeświadczenie, że pomiędzy malarstwem a miejscem istniała nieunikniona, organiczna więź.

W czasie kiedy to pisał, Paul Huet i Eugène Isabey, podążając w ślady Boningtona, odkrywali walory Normandii. Interesowało ich nie tylko poznawanie i przedstawianie natury, ale także przededefiniowanie pojęcia mimesis. Z pomocą przychodzili miejscowi artyści, których twórczość wyrosła z lokalnego krajobrazu, niejednokrotnie stawiała się wykładnią nowoczesnych doktryn artystycznych. Obok dorobku Williama Turnera, twórczość Boningtona daje najlepszy wgląd w ewolucję pojęcia mimesis, jaka dokonywała się w sztuce europejskiej. Począwszy od jego akwareli topograficznych wykonanych w Sheffield i Nottingham w latach 1808-1815, jego pejzaże posiadają coraz większą ilość cech formalnych, które określić możemy mianem nowoczesnych. Jak zauważył Baudelaire, w akwarelach Boningtona pojawia się *intymność, duchowość, kolor i dążenie ku nieskończoności.* Bonington był duchem przewodnim nurtu, który brał swój początek w realizmie „Malowniczych wojaży”, a kończył się na postrzeganiu tematu poprzez wyobraźnię artysty. Prowincja, z jej historią, tradycją, zwyczajami i krajobrazami, była dla artystów miejscem upajającym smakami i barwami, które sprzyjało autentycznym doznaniom i wrażeniom, jakich teoretykiem i kapłanem obwołał się sto lat później Proust. Teoria nowoczesności, ujmowana w ramy przez Baudelaira i Ruskina, rozwijała się równoległe do zmian zachodzących w sztuce. Dla Ruskina świat zaakceptowany we wszelkich swoich postaciach, niezależnie od swej jakości czy piękna, pozwalał osiągnąć „uniesienie ducha wywołane kontemplacją wielkości każdej rzeczy”, które nazwał wzniosłością. Poznawanie natury w jej najdrobniejszym szczególe i zdolność przedstawiania odkryć dokonanych „w słowniku natury i sposobie jej odczuwania” wywodziła się, w mniemaniu Baudelaira’a, bezpośrednio z idei teoretyków niemieckiego romantyzmu, wyrażonych w „Obrazach” Augusta Wilhelma Schlegla z 1799 r.

W tekście tym Schlegel przedstawia dwa kluczowe obszary definiujące nowoczesność. W dialogu, posiadającym jeszcze cechy oświeceniowe, Waller oświadcza Luizie: *Każde dzieło sztuki ma swoje źródło w naturze, zarówno w jej aspekcie fizycznym, jak i matematycznym. Innymi słowy, dzieła sztuki posiadają we wnętrzną jedność z naturą, która nadaje im witalność i stanowi źródło doskonałych proporcji.* Pierwsza część powyższej wypowiedzi pozwala nam zrozumieć, że w dziele sztuki prawda ma swoje źródło w fizycznym wymiarze natury. Zatem pejzaż jako gatunek malarski, nieposiadający rygorystycznych reguł kompozycyjnych, dawał możliwość formalnego eksperymentu w odzwierciedlaniu natury i tworzeniu przedstawień, które

opowiadają o upływie czasu i nieskończoności. Kategoria wzniosłości, tak chętnie stosowana przez romantyków, przystawała idealnie do pejzaży, których sugestywność budziła emocje i wyrażała prawdy uniwersalne. Wraz z pojawieniem się nowoczesnego pejzażu i jego ewolucją, o czym pisali tak Schlegel, Ruskin, Baudelaire jak i Proust, podstawowym narzędziem malarza stają się jego oko, wyobraźnia i umiejętność oddania chwili. Kończyły się czasy, w których stworzenie widoku wymagało zastosowania camera obscura.

Krajobraz Normandii stał się skarbnicą malarskich motywów. Richard Parkes Bonington, a następnie Eugène Isabey, Paul Huet, Johan Barthold Jongkind i Eugène Boudin zaczęli ukazywać przyrodę w sposób zupełnie inny niż ten znany z krajoznawczych litografii. Przytoczyć można tu sławną wypowiedź Boudina: *Romantycy mieli już swój czas. Teraz w naturze trzeba szukać prostoty [...]. Dać wybuchnąć błękitom*. Przebrzmiewa w niej echo programu Ruskina, który przeczuwał przyszłą siłę malarstwa w torowaniu drogi do teorii sztuki dla sztuki, ale też widział niebo jako doskonały temat malarski.

Malarstwo krajobrazowe stało się obszarem starcia dawnych idei z nowymi tendencjami. Podobnie jak w innych okresach przejściowych, poszukiwanie granic sztuki było jednym z podstawowych dążeń artystów wyrażanym, między innymi, wyborem motywu malarskiego.

Morskie wybrzeże było idealnym tematem dającym możliwość podejmowania artystycznych eksperymentów i doskonalenia warsztatu malarskiego, w przedstawieniach zjawisk pogodowych i tekstury materii.

Wyjątkowość krajobrazu Normandii pozwalała artystom na malowanie obrazów, będących czymś więcej niż konwencjonalnym widokiem. Skupiali się zatem na barwie, świetle i ich, wzajemnych relacjach. W obrazach uwypuklona zostaje kategoria czasu, tu i teraz, uniwersalnego i niemal mistycznego. W tym co tworzyło normandzką tożsamość artystyczną, nie ma cech szkoły czy kierunku, wśród artystów nie istniała potrzeba, zawiązywania formalnego stowarzyszenia. Relacje pomiędzy artystami a także ich reakcje na atmosferę Normandii były spontaniczne i płynące prosto z serca. Jean-François Millet miał wykrzyknąć: *To miejsce stworzone dla mnie!*. Albert Lebourg, który odnalazł w Normandii „pełnię harmonii”, napisał: *czas spędzony w krainach nie wartych namalowania jest czasem straconym*. Wiele cech malarstwa powstałego w Normandii spełniało założenie Philippe de Chennevières, że uniwersalne wartości mogą zrodzić się z lokalnych źródeł.

DROGA KU NOWOCZESNOŚCI

W drugiej połowie XIX wieku w Paryżu trwała żywa dyskusja na temat kształtu sztuki, jej treści i inspiracji. Malarstwo oficjalne, promowane przez Akademię i Salony, posługiwało się tematyką historyczną i mitologiczną. Nie było w nim też wiele miejsca na artystyczne eksperymenty. W roku 1858 Maxime Du Camp skrytykował zapatrzenie w historię w obliczu postępów nowoczesności słowami: *Odkrywamy parę, i śpiewamy na cześć Wenus, odkrywamy elektryczność, i śpiewamy na cześć Bachusa!*. W pracowniach akademickich malarzy, takich jak: Alexandre Cabanel, Jean-Louis-Ernest Meissonier, William-Adolphe Bouguereau, Jean-Léon Gérôme czy Thomas Couture praktykowano konwencjonalny, idealizujący realizm oraz nad wyraz emocjonalny symbolizm. W tym samym czasie w kawiarniach literackich Guerbois przy alei de Clichy, a po



Claude MONET
Widok Etretat
olej na płótnie
35 x 24 cm
Z kolekcji prywatnej w Paryżu

1870 r. w Nouvelle Athènes rozwijano teorię nowej sztuki. Pisarze i krytycy: Philippe Burty, Louis-Emile Duranty i Théodore Duret oraz malarze Eduard Manet i Edgar Degas postulowali radykalny realizm oraz całkowite zerwanie z dotychczasowymi tematami i praktyką wystawienniczą. Obok tego, co działo się w Paryżu, istotny wpływ na zmiany w sztuce miały doświadczenia artystów plenerowych. Działali oni w okolicach Barbizon, Fontainebleau, nad brzegami rzeki Oise i w Normandii, która dostarczała bardzo różnorodnych motywów malarskich.

W połowie XIX wieku wystawy sztuki, zwane Salonami, były miejscem, gdzie szeroka publiczność mogła ujrzeć dzieła sztuki wpisujące się w oficjalną doktrynę. Dzięki Salonowi, który od 1853 r. odbywał się w Palais de l'Industrie, malarstwo stało się przedmiotem dyskusji, nie zawsze dotyczącej jedynie wartości artystycznych. Zdarzało się, że pośród prac prezentowane były obrazy wywołujące sensację ze względu na temat lub próbę przełamania akademickiego sposobu myślenia o dziele sztuki. Jeszcze więcej rozgłosu zyskiwały te prace, które zostały odrzucone przez jury Salonu. Wyłączenie z wystaw tych, których Baudelaire nazywał prawdziwym poszukiwaczami nowoczesności, paradoksalnie sprzyjało wolności twórczej. W 1855 r. Courbet otworzył własny pawilon wystawowy, nad wejściem którego widniał szyld z napisem „realizm”. W roku 1863, dzięki decyzji Napoleona III, odbył się Salon Odrzuconych, na którym prezentowano obrazy nieprzyjęte na oficjalną wystawę.

Osiem wystaw impresjonistów, które odbyły się między 1874 a 1886 r., demonstrowały wyraźnie skłonność do nieprzejednanej i niezależnej postawy twórczej do tego stopnia, że tylko Camille Pissarro zdołał wystawić swoje prace na wszystkich. Pierwsza wystawa impresjonistów odbyła się w atelier fotograficznym Nadara, kolejne w galerii marszanda Paula Duranda-Ruela, ostatnia zaś miała miejsce w znanym i popularnym Pavillon du Panorama.

Termin „impresjonizm”, ukuty przez krytyka sztuki Louisa Leroya w odniesieniu do płótna Moneta zatytułowanego „Impresja, wschód słońca”, był początkowo prześmiewczy i nie oddawał charakteru nowego nurtu artystycznego. Pierwsze obrazy impresjonistów nie były związane z jakąkolwiek doktryną. Ich poetyka wynikała z osobistych doświadczeń twórców oraz rozwoju nauki i technologii. Obrazy powstawały pod pewnym wpływem kadru fotograficznego, były tworzone w studio i plenerze, co było możliwe dzięki pojawieniu się przenośnych cynkowych tub z farbą. Swoją postawą twórczą pierwsi impresjoniści łamali obowiązujące zasady, narażając się niejednokrotnie na ostrą krytykę. Ruch impresjonistyczny nie był skierowany przeciwko instytucji Salonu, uderzał jednak w akademicką doktrynę artystyczną. Akademizm, oparty o klasyczne wzorce estetyczne, wydawał się pozbawiony refleksji nad otaczającym światem. Tematy mitologiczne, alegorie, przedstawienia scen osadzonych w starożytnych realiach lub motywy historyczne niosły ze sobą określoną estetykę, wykluczającą ekspresję malarskiego gestu, traktowanie zjawisk naturalnych jako głównego tematu obrazu czy improwizację i otwarcie na doświadczenia sztuki naiwnej. Malarstwo akademickie stosowało zasady wypracowane w czasie renesansu. Nowe ruchy artystyczne, jak impresjonizm, kwestionowały reguły rządzące sztuką od wieków. W obrazach impresjonistycznych zasady perspektywy linearnej stają się mało istotne. Punkt zbiegu linii perspektywicznych, złudzenie głębi, ustępują miejsca swobodnej kompozycji akcentującej płaszczyznowość. Michael Fried nazwał to antycentralnością przedstawienia.

Narodziny impresjonizmu nie byłyby możliwe bez znajomości tradycji artystycznej. Mimo deklarowanej chęci obalenia klasycznej kompozycji obrazu, impresjoniści czerpali z doświadczeń malarzy romantycznych, dla których klasyczne zasady budowy obrazu były istotne. Romantycy korzystali z tradycji idealistycznego realizmu, obecnego w malarstwie francuskim od wieków. Znaczenie dla nowej sztuki miała również twórczość Rubensa, w obrazach którego zestawienia kolorystyczne widziane z dystansu nabierały pełni w oku patrzącego. Mistrzowska swoboda gestu malarskiego utrwalona została natomiast przez angielskich pejzażystów, którzy – jak Turner, Bonington czy Constable – dawali wyraz materii dzięki plastycznej intuicji i pragnieniu ukazania zjawisk ulotnych. Żywa technika malarska Constable'a stanowiła inspirację dla Delacroix, który odważnie stosował impasty. W tradycji tej mieści się również twórczość Courbeta, dla którego ślad pociągnięcia pędzla, widoczny na powierzchni obrazu gest malarski, był niezwykle istotnym elementem dzieła sztuki.

Malarstwo impresjonistyczne rozkwitało zatem w ekspresyjnym dynamizmie gestu, jak i statycznej wibracji kolorystycznej widocznej u Maneta czy Degasa. Na kolorystyczne eksperymenty pozwalało zastosowanie palety kolorów, operującej barwami widocznymi po rozszczepieniu światła białego. Temat obrazu tracił swoją wagę na rzecz próby ukazania zmienności oświetlenia i wzajemnych relacji barwnych. Dla impresjonistów rysunek jako forma wyrazu stracił znaczenie. Bardziej interesowało ich ukazywanie tego samego motywu w różnych stanach oświetlenia. Nowy kierunek artystyczny oparty był o nieustanne eksperymenty z techniką malarską, które podejmowane były równolegle przez wszystkich twórców kierunku. Gdzie należy natomiast widzieć początki tej wielkiej artystycznej rewolucji? Impresjonizm ma złożone podłoże powstania. Wśród wymienionych wyżej, umieścić należy również twórczość Camille'a Corota. To on, jako jeden z pierwszych zerwał z iluzją w pojęciu klasycznym. Jako budulec materii traktował kolor i światło oraz przywiązywał wagę do tych walorów barwnych, które sugerowały objętość i uwydatniały kształt rzeczy. Wyeliminował również brunatne cienie, zastępując je cieniami w kolorach niebieskim, fioletowym lub zielonym, pozwalając tym samym kreować światłu spójność obrazu. Tą drogą, poszerzoną znacznie przez pejzażystów angielskich, podążyli Isabey, Huet, Corot, Courbet, Boudin, Jongkind i Monet i inni.

Normandia była regionem, w którego krajobrazie ta twórcza ekspresja mogła rozwijać się w pełni. Model nowego malarstwa oparł się na krajobrazie, mógł zatem uwzględnić nowe rozwiązania formalne, przekształcając dotychczasowe zasady rządzące malarstwem. Malarze zaczęli swobodnie posługiwać się kolorem, mając na uwadze, że jego źródłem jest światło. Jeszcze zanim teoria barw Michela Eugène'a Chevreula znalazła swoje odbicie w pierwszych obrazach pointylistycznych Pissarra, Seurata i Signaca, od dawna już nie łączono siedmiu kolorów widma światła białego. Zestawiano je instynktownie z mniejszą lub większą ilością dodatków. Katalog rozwiązań warsztatowych, wywodzących się z malarstwa pejzażowego, miał wpływ na sposób kształtowania tła i przedstawiania przedmiotów nawet w obrazach, które nie miały impresyjnego charakteru.

NOWE ŚRODKI WYRAZU

Od momentu, w którym wyznawcy nowej sztuki zaakceptowali słowo „impresjonizm” jako nazwę dla całego kierunku, zaczęli odczuwać potrzebę poszukiwania i gromadzenia impresji. Pragnęli malować szybko, zachowując charakter indywidualnego gestu i podkreślając tym samym niepowtarzalność swojej maniery. Proces ten łączył się z coraz bardziej odważnym stosowaniem koloru, polegającym na odchodzeniu od stosowania barw lokalnych. Inspiracja odnajdywana w krajobrazie niejednokrotnie była tak silna, że artysta powracał do danego motywu kilkakrotnie. Przykładem może być tu Monet, który pracując w Etretat, powracał do malowania wybrzeża wiele razy, improwizując i poszukując nowych środków wyrazu.

Bardziej niż kiedykolwiek impresjoniści pracowali poza czasem, chwytając w locie wrażenie, emocję lub myśl. Cóż zatem mogłoby być lepsze niż szkic i mały, poręczny format, sekretny i osobisty niczym intymny pamiętnik? Szwedzki malarz Frederick Hill, który przebywał w Luc-sur-Mer, odnotował ze zdumieniem: *Wyobraź sobie zabrudzoną powierzchnię, która sprawiała wrażenie sterty nieczystości, nic w tym nie widać. Jednak oglądane z dystansu, powietrze, światło jak i przedmioty nabierają kształtu*. Frederick Hill tak bardzo upodobał sobie pochade (niewielkich rozmiarów szkic malarski, od francuskiego poche – kieszeń), że zamiast je sprzedać, wołał wymienić szkice u marszandów na szkice Corota, którego twórczość cenił najbardziej. W 1856 r. Monet napisał do Boudina: *Jeśli chodzi o mnie, mam nadzieję, że nie odmówi mi pan jakiegoś małego szkicu w charakterze pamiątki i rady, wie pan jakie to dla mnie ważne*.

Przez lata kształtowania się nowego gustu odbiorców, obraz małego formatu, szkic czy pochade nie zdobyły uznania, na jakie zasługiwały. Salon, który – jak pamiętamy – był nieodzownym elementem w karierze każdego artysty, narzucał stosowanie określonych formatów płócien. Impresjoniści nie mieli oporów, by zastosować technikę szkicu w pracach o większym formacie, ryzykując jednak, że w ich pracowniach gromadzić się będą stopy niesprzedanych dzieł. Z drugiej zaś strony, nie brakowało małych obrazów, które uderzały niezwykłą złożonością malarskiego gestu, światłem i barwą. Ich niewielkie rozmiary wynikały z faktu, że nie miały mieć charakteru komercyjnego. Stanowiły natomiast zapis dialogu artystycznego między malarzami lub krytykami i kolekcjonerami, jak miało to miejsce w przypadku hrabiego Armanda Dorii i Adolphe-Félix Calsa.

Szkice i pochade uwydatniały proces twórczy, którego przebieg łamał dotychczasowe pojęcie mimesis, oraz wymagały od artysty stosowania techniki alla prima, czyli tworzenia obrazu bez wstępnego szkicu i podmalówek. Pozostawały jednak uprzywilejowaną formą w przypadku obserwacji organicznych, meteorologicznych czy geologicznych, przy jednoczesnym braku jakiegokolwiek poszanowania dla akademickich zasad malarstwa. To sprzężenie wymagających twórczej śmiałości czynników, sprawiło, że pochade do dziś pozostaje trudną formą malarskiej wypowiedzi. Jest bowiem zapisem ulotnych momentów, których rejestracja wymaga od artysty ogromnej malarskiej kultury. Usytuowanie pochade w dorobku danego artysty może przysparzać również pewnych trudności. Malarskie szkice bowiem zazwyczaj wymykają się temu, co nazywamy stylem twórcy. Camille Corot, Théodore Rousseau czy Charles-François Daubigny byli w pełni świadomi tego problemu, dlatego też starali się w swoich małoformatowych pracach zachować podobny tonalny układ barw, jaki stosowali na większych płótnach, a okazując sobie wzajemne uznanie, tworzyli właściwy „rynek” tych dzieł.



Eugène DELACROIX
Wybrzeże Normandii
ołówek, akwarela
17,4 x 28 cm
Z kolekcji prywatnej w Paryżu

ALAIN TAPIÉ
Dyrektor Kolekcji

FARMA W SAINT-SIMÉON

Pod koniec życia Eugène Boudin wspominając wspaniałe chwile spędzone na farmie Saint-Siméon, pisał do przyjaciela: *Ach! Saint-Siméon, ten zajazd miałby piękną historię do opowiedzenia.* Przez ponad 40 lat, w okresie między 1830 a 1870 r., na farmie i w jej urokliwych okolicach powstały setki obrazów, które stały się istotnym elementem historii impresjonizmu. Jednym z pierwszych malarzy, odkrywającym walory normandzkiego krajobrazu, był Charles Daubigny. Znajdywanie inspirujących motywów nazywał „żniwami”, natomiast swoistymi „plonami” dzielił się z innymi artystami. Przyjaźnił się przecież z takimi malarzami, jak Boudin, Jongkind, Dupré, Courbet, Dubourg, młody Monet, Cals i Pécrus. Już wcześniej w tej okolicy pracowali Isabey, Corot, Defaux i Troyon.

Farma, na której tworzył Eugène Boudin, należała do Mère Toutain. Zajazd usytuowany był na zboczu wzgórza pośród sadów jabłoniowych na Côte de Grâce, zza których przezierał widok ujścia Sekwany. Najdokładniejszy opis tego miejsca sporządził Alfred Delvaux; w artykule opublikowanym w „Le Figaro” w 1865 r., pisał: *Jesteśmy w sercu wiejskiego krajobrazu, wśród bujnych zielonych pastwisk, które budzą apetyt oka i powoli ogarniają umysł, aż przestajemy patrzeć i zaczynamy się paść! Po prawej stronie, przy drodze stoi kilka pojedynczych, małych wiejskich domostw, a po lewej zobaczymy trawiaste zagrody porośnięte jakby zaskoczonymi jabłoniąmi pnącymi się w górę wzgórza znanego jako Côte de Grâce – przy czym zawrotny kąt, pod którym rosną, nijak nie przeszkadza krowom o rudych bokach, szukających pod nimi schronienia. W połowie drogi na szczyt znajduje się Farma Saint-Siméon.*

Farma była także miejscem odpoczynku i spotkań braci Goncourt z malarzami. W powieści „Manette Salomon” opisane zostało codzienne życie w Barbizon, którego atmosfera przypominała to, co działo się na farmie Saint-Siméon. *Rzucali swoje kapelusze w powietrze, uwielbiali spruwać tkane przez gospodynię wielkie żółte ręczniki i przywiązywać psy do nóg krzeseł, a wszędzie rozlegał się tomot tyżek o puste talerze. Wielki bochen leżący na fortepianie był podawany z ręki do ręki, każdy z gości odkrajał dla siebie kromkę. Wino pienilo się w szklankach, widelce tkwiły wbite w potrawy, talerze z górami jedzenia wędrowały wokół stołu, a noże waliły o stół, kiedy goście domagali się dodatków... Śmiech zdawał się spadać na talerze. To była czysta radość, jakby duże dzieci bawiły się w szkolnej sali jadalnej, radość pobudzona dodatkowo apetytem mężczyzn, którzy spędzili cały dzień na świeżym powietrzu, w lesie.* Na zewnątrz budynku stały stoły, przy których wieczorami zasiadali popijający cydr rybacy. Farma Saint-Siméon mogłaby zostać zapamiętana tak, jak opisano ją w literaturze – ...ot, malownicza i przyjemna gospoda, gdzie spotykali się malarze, pisarze i muzycy. Jednak burzliwe rozmowy, które toczyły się w jej murach sprawiały, że miejsce to było czymś



Paul HUET
(Paryż 1803 – 1869)
Trouville, Poblaski burzy, ok. 1865
olej na płótnie, 24,4 x 46,1 cm
nr inw.: PN 996.1.1



Théodule RIBOT
(Saint Nicolas d'Attez 1823 – Colombes 1891)
Ostrygi i kubek, ok. 1859
olej na płótnie, 32,5 x 40,5 cm
nr inw.: PN 996.5.2

o wiele więcej. Wszechobecna wolność przyciągała artystów o bardzo odmiennych temperamentach. Każdego z nich interesował inny fragment natury. Dla niektórych byli to ludzie siedzący pod jabłoniemi, dla innych szeroka perspektywa, dla Boudina było to niebo. Odkrywali głębię wybranego motywu, by dotrzeć do jego istoty, obchodzili się z barwą i materią zupełnie lekceważąc zasady „dobrej praktyki artystycznej”. Wyruszaali rankiem na plażę i okoliczne pola, żeby powrócić wieczorem i porównać swoje doznania, tak odległe od aspiracji paryskiego salonu.

Boudin zaczął przybywać do zajazdu Saint-Siméon w 1854 r. Natomiast w roku 1859 był już zaznajomiony z Courbetem, który wprowadził go w tajniki śmiałego postugiwania się tonalnością barw. Tego samego roku spotkał się z Baudelairem, który podzielał ich uwielbienie nieba i chmur. Wychwalał artystów, jednocześnie nadając rozgłos studiom i pastelom Boudina w swoim Salonie 1859. Podkreślał w nim, że jego „meteorologiczne cudenka” najlepiej wyrażają ducha Saint-Siméon i posiadają cechy najdoskonalszego opisu: *te ziejące żarem piece, te firmamenty fioletowego lub czarnego atłasu, zmięte, pozwijane i podarte, te żałobne lub spływające płynnym metalem horyzonty...* Z racji tego, że Boudin pochodził z Honfleur, był w stanie najlepiej przekazać swym przyjaciołom, Jongkindowi i Monetowi, specyfikę własnego malarskiego świata.



Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Falezy w Villerville, ok. 1870
olej na płótnie, 22,5 x 33 cm
nr inw.: PN 2001.12.1



Louis-Alexandre DUBOURG
(Honfleur 1821 – 1891)
Kobiety w sadzie w Saint Siméon, ok. 1868
olej na papierze na desce, 24,8 x 32,7 cm
nr inw.: PN 997.3.1

Czynił to między innymi poprzez przedstawienie efektów kolorystycznych wzmocnionych śmiałym gestem malarskim, których nauczył się od Courbeta. Motywy, które Boudin podejmował, przenosił na płótno z całą gwałtownością na jaką zasługiwały.

Duch farmy Saint-Siméon odegrał kluczową rolę w procesie rozwoju malarstwa pejzażowego, co doprowadziło do wykształcenia wielu cech impresjonizmu. Sprzedaż farmy w 1870 r. dała początek rosnącej legendzie Saint-Siméon. Każde dzieło, które tu powstało jest zapisem emocji i twórczych poszukiwań wielu artystów.



Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Zachód słońca w Honfleur, ok. 1875
olej na płótnie, 22,5 x 41,5 cm
nr inw.: PN 2000.6.1



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Widok basenu portowego w Trouville, 1865
olej na płótnie, 30 x 47 cm
nr inw.: PN 999.2.1



Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Droga w Le Poudreux, 1873
olej na płótnie, 21,6 x 16 cm
nr inw.: PN 2002.1.4



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Most nad rzeką Touques w Trouville, 1881
olej na płótnie, 40 x 55,5 cm
nr inw.: PN 998.3.1

NA WYBRZEŻU — TRUD CODZIENNEJ PRACY I WYPOCZYNEK W KURORCIE

Sainte Adresse: Tu wciąż panuje cisza, kusząc wszelkimi urokami samotnej kontemplacji otwartego morza. Jednak w ostatnich kilku latach w tej pięknej dolinie zaczęły pojawiać się małe domki, kasyna, kioski i nadmorskie wille, kładąc niejako fundamenty pod kolejne przemiany znaczone cegłą i zaprawą. (Eugène Chapus, 1855)

Etretat: Paryscy malarze przybyli do Etretat w poszukiwaniu inspiracji i widoków pięknych klifów Normandii, które po przeniesieniu na płótno i wystawieniu w naszych galeriach są kupowane przez tych jakże rzadko spotykanych mecenasów gotowych zamienić swe złoto na te dzieła sztuki i tym samym rozstawiać szeroko te wysmienite ilustracje. (J. Morlent, 1853)

W połowie XIX wieku w sztuce zaczęły zachodzić znaczące zmiany. Wielu artystów rozpoczęło poszukiwanie nowych inspiracji i środków wyrazu, zrywając tym samym z akademickimi regułami. Nowa tematyka dzieł sztuki opierała się o osobiste doświadczenia twórców, ukazując daleki od burżuazyjnych norm nowoczesny model życia. Artyści coraz chętniej pokazywali również ludzi żyjących na prowincji. Ich praca, prostota obyczajów i swoiste zespolenie z naturą stanowiły inspirację dla dzieł, które za chwilę wyznaczyć miały nowe trendy w sztuce.

Wybrzeże Normandii dostarczało widoku ciężko pracujących rybaków, których życie podporządkowane było rytmowi przyptyków i odpływów. Z uwagą, ale i z dystansem przyglądali się im malarze mieszkający na farmie Saint-Siméon. Na wybrzeżu pojawiali się również turyści, których kultura, obyczajowość i przyzwyczajenia stanowiły kontrast wobec cichego współistnienia rybaków i artystów.

Eugène Boudin przedstawiał turystów w grupach. Malował ich z dużej odległości, jakby chciał uniknąć z nimi kontaktu. Jego obrazy są pełne nieufności wobec przybyszów, których zdawał się traktować jako prostych konsumentów nadmorskich atrakcji.

Coraz większa liczba wczasowiczów spowodowała zmiany w krajobrazie normandzkiego wybrzeża. Surowe i spokojne dotąd plaże zmieniały się w gwarne kąpieliska. W ich pobliżu powstały hotele i nadmorskie rezydencje. Rodziny rybaków coraz częściej podejmowały zajęcia związane z turystyką. Dawna atmosfera wybrzeża zniknęła. Pamięci o niej strzegli jednak artyści, którzy w obrazach wciąż ukazywali motywy świadczące o unikatowości regionu. W pracach twórców widać także narodziny nowoczesnego świata z regatami, wyścigami konnymi czy grupami eleganckich przyjezdnych.

Sytuacja malarzy stała się złożona. Z jednej strony pierwotny krajobraz Normandii nadal stanowił źródło inspiracji, z drugiej zaś turyści oczekiwali sztuki, której będą tematem. Można wspomnieć tu o perypetiach Courbeta, który w 1865 r. został zaproszony do Trouville przez hrabiego Choiseul, by namalował *cały zakres zajęć, jakim oddaje się wczasowicz*. Zlecenie obejmowało również sportretowanie wielu osób z towarzystwa oraz stworzenie wizerunku żony rybaka, niosącej martwe mewy na ramieniu.

Podobne doświadczenia miał Claude Monet. Malarz ten doskonale oddawał realia olśniewającego paryskiego życia, widoków znad kanału La Manche pełnych nieba i powietrza. Monet zainspirowany pracami w duchu szkoły z Barbizon, zaczął malować krajobrazy Normandii. W 1864 r. odwiedził Saint Adresse, gdzie powrócił kilka lat później. W normandzkich obrazach Monet ukazuje wielość motywów, w które obfitowało wybrzeże. Są tu zarówno rybackie kutry, jak i sceny z udziałem turystów. Ci ostatni coraz chętniej kupowali obrazy, które doskonale oddawały wrażenia chwil spędzonych wśród klifów Saint Adresse lub na plażach w okolicach Trouville. Właśnie w tym czasie rozwijał się charakterystyczny styl Moneta. Artysta zaczął operować swobodnym gestem malarskim, co pozwoliło mu (wzorem angielskich akwarelistów) oddawać zmienność aury i wrażeń, jakie wywoływała malowana scena. Przestrzeń w obrazach Moneta budowana jest innymi środkami niż tradycyjną perspektywą stosowaną przez Boudina. Tło w obrazach Monet traktował coraz bardziej swobodnie, stawało się ono jednolite i neutralne. Na nim rozmieszczał kilka elementów, które podkreślone światłem i barwą dawały wrażenie głębi. Kompozycja płótna stała się bardziej dynamiczna, barwy drgające, światło i sposób jego ukazania spajały obraz w całość.

Podczas gdy Boudin utrzymywał jeden, stały i kontemplacyjny punkt widzenia (co zbliżało go do tradycji XVII wieku), Monet zaczął rozwiązywać kwestię przyjmowania innego punktu widzenia – bardziej dynamicznego i pozwalającego oddawać wrażenie chwili. W 1870 r. Monet ożenił się z Camille Doncieux. Miesiąc miodowy spędzili w Trouville, gdzie powstały obrazy, do których pozowała mu Camille. Widzimy ją wśród modnego towarzystwa spędzającego czas nad morzem, w otoczeniu hoteli, tarasów i promenady. W pracach tych artysta bardzo śmiało stosuje szybkie, niemal szkicowe pociągnięcia pędzlem, analizuje grę światła i cienia i stopniowo rezygnuje z barw lokalnych na rzecz swobodnej, czystej palety. W obrazach Moneta rozpoczyna się kolorystyczna gra, która będzie obecna w jego twórczości do końca.



Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Wschód słońca w okolicach Rouen, 1833
olej na drewnie, 8,5 x 16,5 cm
nr inw.: PN 2010.9.1

Po roku 1870 charakter normandzkiego wybrzeża był inny niż kilkanaście lat wcześniej, gdy było ono celem nielicznych podróży pojedynczych artystów. Wyjątkowość natury i malowniczość kurortów stały się przedmiotem konsumpcji, podobnie jak sztuka, która tu powstawała. Artyści chętnie sprzedawali swoje obrazy, musieli jednak zabiegać, aby istniał na nie popyt. W swoich działaniach nie byli osamotnieni. Towarzyszyli im fotografowie, którzy już od 1834 r. wykonywali dokumentację zabytków. Z czasem również uwieczniali oni życie w kurortach i tworzyli pejzaże. Gdy patrzymy na fotografię Edouarda Baldusa z 1860 r. przedstawiającą portal katedry w Rouen, trudno wyobrazić sobie, by nie znał go Monet, malujący katedrę kilkadziesiąt lat później. W latach 50. XIX wieku Hippolyte Bayard dokonał fotograficznej dokumentacji na terenie Normandii, a Henri le Secq sfotografował klify w Dieppe. Malarze i fotografowie często wybierali ten sam punkt widzenia. Jednak efekty jakie osiągaliby byli inne. Fotografia poszukiwała konkretnych motywów i ze swojej natury była monochromatyczna. Malarstwo próbowało oddać nastrój chwili, wypowiadając się kolorem, sprowadzając paletę do barw występujących w widmie światła białego. Dla wielu artystów nawet głęboki cień miał barwę niebieską lub fioletową. Normandia i jej plaże stały się areną wymiany doświadczeń artystycznych pomiędzy malarstwem i fotografią. Wielu fotografów otrzymywało artystyczne wykształcenie, malarze natomiast często korzystali z fotograficznego kadru, komponując swoje obrazy.

Około roku 1874 Monet zmienia charakter swoich obrazów. Przestają interesować go sceny z nadmorskich kurortów powstałe pod wielkim wpływem fotografii. Postanawia skupić się na wnikliwej analizie natury i zjawisk w niej występujących. Sprzyjały temu częste zmiany pobytu artysty: pomieszkował nad morzem, ale także w domach w Argenteuil (1877 r.), Vetheuil (1878 r.) czy Giverny (1883 r.). Monet bardzo mocno skupiał się na wybranym motywie. Coraz większą inspirację stanowiły dla niego obrazy Courbeta i Williama Turnera. Porzucił realizm na rzecz form otwierających drogę abstrakcji. Skupił się na ukazywaniu efektów świetlnych, wibracji powietrza i ich wpływu na kolor i bryłę. Monet doszedł do wniosku, że tworzenie nowoczesnego malarstwa nie polega jedynie na odpowiednim doborze tematu wyrażającym współczesność, a na wrażeniu jakie temat wzbudza u artysty oraz stosowaniu innej niż dotąd techniki malarskiej. Przekonanie malarza było zgodne z marzeniem Beaudelaire'a, który w „L'Art philosophique” pisał: *czymże jest czysta sztuka według koncepcji nowoczesnej? To tworzenie sugestywnej magii, w której obecny jest i przedmiot i podmiot, świat poza artystą i sam artysta*. W swoich rozważaniach o wyobraźni zawartych w *Salonie 1859* Beaudelaire stwierdził, że powołaniem artysty jest rozłożenie procesu kreacji na składowe, by *poprzez zgromadzone środki i zastosowanie ich zgodnie z regułami, które mają swoje źródło w najgłębszych zakątkach duszy, stworzyć nowy świat, doznanie czegoś nowego*.

W okresie między rokiem 1879 a 1886 Monetowi udało się zrealizować kolejny z ideałów Baude-
laire'a w pejzażach morskich: *Wyobraźnia jest królową prawdy, a możliwe że jest jednym z obszarów prawdy. Wyobraźnia jest w istocie pokrewna nieskończoności*.

Sposób w jaki malował Monet, stawał się coraz bardziej metodyczny. Dążył on do stworzenia jednolitej tematycznie i malarsko struktury. Coraz pewniej rezygnował z ukazywania scen z życia nadmorskich kurortów na rzecz głębokiej analizy zjawisk świetlnych i barwnych. Dla malarza istotne było również kadrowanie. Czasem wypracowaniu kompozycji służyło mu okno hotelowe. Innym razem pozwalał motywowi zawładnąć nad kompozycją i wypełnić w całości pole obrazowe. Perspektywa stawała się dla niego niepo-



Jean-Baptiste Camille COROT
(Paryż 1796 – 1875)
Honfleur, budowa łodzi
ok. 1822-1823
olej na papierze klejonym na płótnie
23 x 31 cm
nr inw.: PN 2007.10.2

trzebna, gdyż iluzja przestrzeni nie była już celem malarstwa Moneta. Celem stało się komponowanie powierzchni obrazu poprzez plamy czystych barw. Pragnieniem artysty było oddanie atmosfery chwili. Przedmiot, niezależnie od tego czy były to łodzie, czy stogi siana, był pretekstem do ukazania światła i koloru. Stawia to twórczość Moneta w opozycji do realistów, dla których przedmiot był najistotniejszy. Z czasem artysta wypracował również indywidualny sposób pracy – wrażeniowe zapisy w plenerze i opracowywanie ich w atelier w Giverny.

Maupassant zobrazował metodę pracy Moneta w słynnym cytacie: *Innym razem chwycił pełnymi garściami ulewę walącą morze i rzucił ją na płótno. Właśnie w ten sposób namalował deszcz, ulewę samą w sobie, która skryła woalem fale, skały i niebo, ledwie widoczne wśród potoków wody.*



Eugène ISABEY
(Paryż 1803 – Montévrain 1886)
Statki podczas sztormu, ok. 1850
olej na płótnie, 40,2 x 71,3 cm
nr inw.: PN 2009.6.1



Eugène ISABEY
(Paryż 1803 – Montévrain 1886)
Łodzie w porcie w Dieppe, ok. 1855
olej na płótnie, 24,5 x 34 cm
nr inw.: PN 2012.3.1



Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Saint-Valéry-en-Caux, 1864
olej na płótnie, 15 x 39 cm
nr inw.: PN 2007.10.1

Ta zażyłość ze zjawiskami fizycznymi materializowała się w malarstwie dzięki eksperymentalnemu i metodycznemu podejściu, które tak znakomicie opisał Edmond Duranty w związku z IV Wystawą Impresjonistów: *Układ kolorystycznej wibracji osiągnięty dzięki drobnym plamom koloru i obecności całkowicie przemieszanych, choć nie złamanych tonów (...) cała gama fioletów i niebieskawych odcieni, (...) klarowność w najczystszej postaci.*



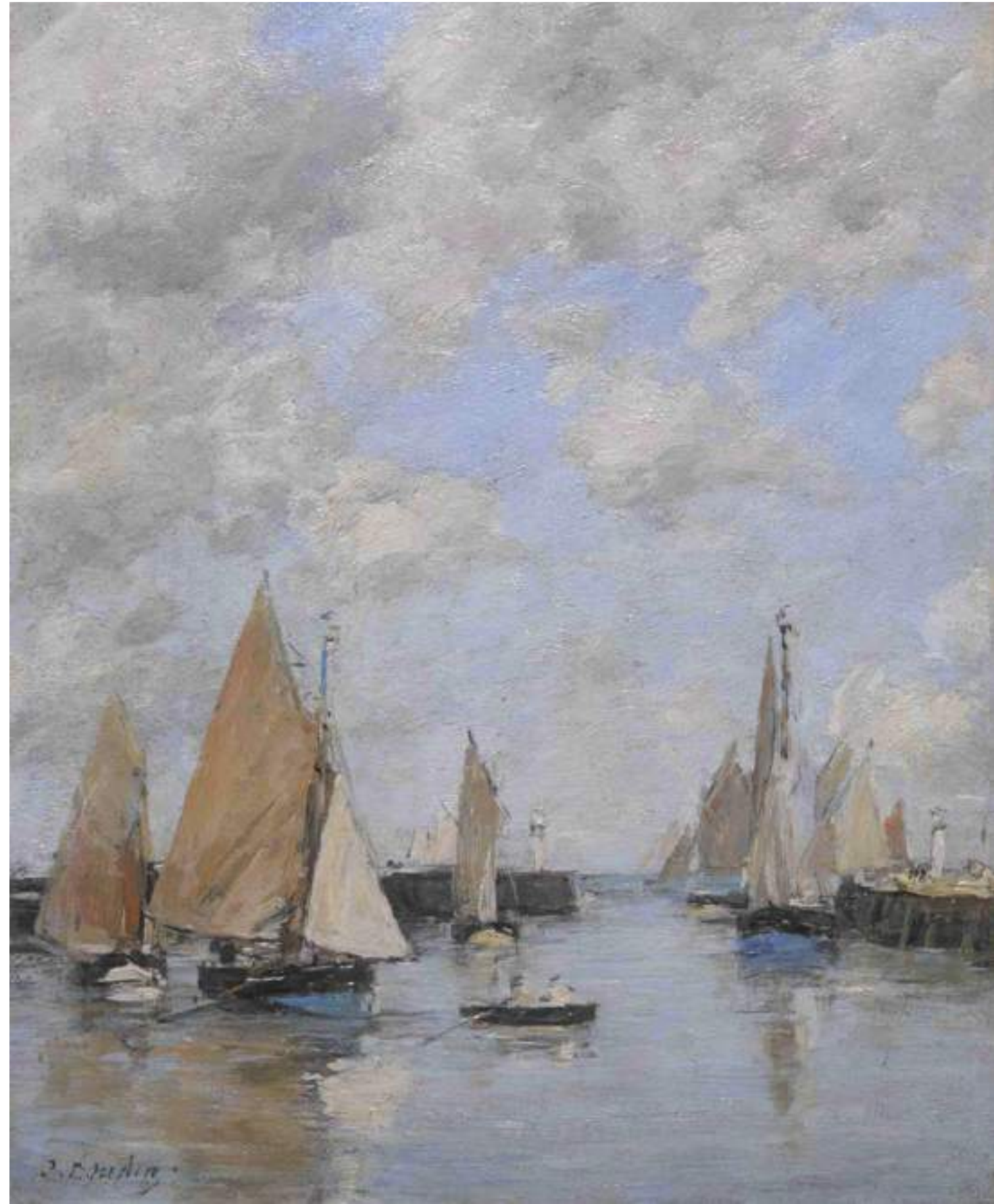
Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)
Klify, okolice Dieppe, 1862
olej na płótnie, 21 x 34 cm
nr inw.: PN 997.5.1



Johan Berthold JONGKIND
(Latdorp, Holandia 1819 – Grenoble 1891)
Brzeg morski w Sainte-Adresse, 1862
olej na papierze klejonym na płótnie, 27 x 40,5 cm
nr inw.: PN 2006.5.1



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Port w Dieppe, 1882
olej na płótnie, 38,6 x 60,2 cm
nr inw.: PN 2001.2.1



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Trouville, nabrzeże podczas przyływu, ok. 1888-95
olej na desce, 27 x 21,8 cm
nr inw.: PN 993.9.1



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Odpiływ przy zachodzie słońca, ok. 1880-1885
olej na drewnie, 26,9 x 21,2 cm
nr inw.: PN 2002.1.1



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Odpiływ (studium), ok. 1888-1895
olej na desce, 19 x 24,5 cm
nr inw.: PN 2011.5.2



Jean-Baptiste Camille COROT
(Paryż 1796 – 1875)
Plaża w Normandii, 1872-1874
olej na płótnie, 45 x 60 cm
nr inw.: PN 2011.2.2



Gustave COURBET
(Ornans 1819 – La Tour-de-Peilz, Szwajcaria, 1877)
Pejzaż morski przy sztormowej pogodzie, 1871
olej na płótnie, 31 x 41 cm
nr inw.: PN 997.4.1





Charles DAUBIGNY
(Paryż 1817 – Paryż 1878)
Villerville-les-Graves, Przeblysk słońca, ok. 1873
olej na płótnie, 50 x 81 cm
nr inw.: PN 2004.12.1



Claude MONET
(Paryż 1840 – Giverny 1926)
Etretat, ok. 1864
olej na płótnie, 27 x 41 cm
nr inw.: PN 1999.3.1

Str. 46-47

Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Wędkarze na brzegu morza, 1891
olej na płótnie, 36,3 x 58,6 cm
nr inw.: PN 2002.12.1



Karl DAUBIGNY
(Paryż 1846 – Auvers sur Oise 1886)
Zbieranie wodorostów w Villerville, 1874
olej na płótnie, 65 x 115 cm
nr inw.: PN 2003.2.1



Karl DAUBIGNY
(Paryż 1846 – Auvers sur Oise 1886)
Widok piaszczystego wybrzeża w Villerville, ok. 1870
olej na płótnie, 54 x 65 cm
nr inw.: PN 2007.7.1



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Widok portu w Honfleur, ok. 1881
olej na płótnie, 54 x 65 cm
nr inw.: PN 2007.10.1



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Dieppe, Poranna mgła, 1881
olej na płótnie, 56,8 x 82,2 cm
nr inw.: PN 993.4.1



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Łódź dobija do portu w Hawrze, ok. 1880
olej na płótnie, 50 x 65 cm
nr inw.: PN 2010.7.1



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Deszczowa scena na targu w Dieppe, ok. 1887
olej na płótnie, 26,5 x 33,2 cm
nr inw.: PN 2011.6.2



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Czarny okręt, 1887
olej na płótnie, 50 x 50 cm
nr inw.: PN 2015.2.1



Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)
Szara aura, ok. 1885
olej na płótnie, 38 x 46 cm
nr inw.: PN 2015.2.2



Y. Pic



Henri LE SIDANER
(Port-Louis, L'île Maurice – Versailles 1939)
Żagłówki w oddali, 1896
olej na płótnie, 38 x 55 cm
nr inw.: PN 2004.11.1



Alfred STEVENS
(Bruksela 1823 – Paryż 1906)
Obłoki i łodzie rybackie na morzu w okolicach Honfleur, ok. 1880
olej na desce, 35 x 23,5 cm
nr inw.: PN 2010.8.1



Alfred STEVENS
(Bruksela 1823 – Paryż 1906)
Nadchodzący sztorm, 1893
olej na desce, 40,7 x 32,8 cm
nr inw.: PN 2010.11.3

Str. 54-55

Ludovic LEPIC
(Paryż 1839 – 1889)
Pejzaż morski, ok. 1875
olej na płótnie, 27 x 46 cm
nr inw.: PN 2003.1.1



Albert MARQUET
(Bordeaux 1875 – Paryż 1947)
Port w Fécamp, ok. 1903
olej na płótnie, 38,2 x 46 cm
nr inw.: PN 995.6.1



Pierre BONNARD
(Fontenay-aux-Roses 1867 – Cannet 1947)
Basen jachtowy w Deauville, ok. 1910
olej na płótnie, 40 x 49,3 cm
nr inw.: PN 2012.3.2



Albert MARQUET
(Bordeaux 1875 – Paryż 1947)
Falezy w Flamanville, 1904
olej na płótnie, 50 x 60 cm
nr inw.: PN 2008.5.1



Raoul DUFY
(Hawr 1877 – Foucalquier 1953)
Nabrzeże Bassin du Roy w Hawrze, 1907
olej na desce, 33 x 23,7 cm
nr inw.: PN 993.3.1



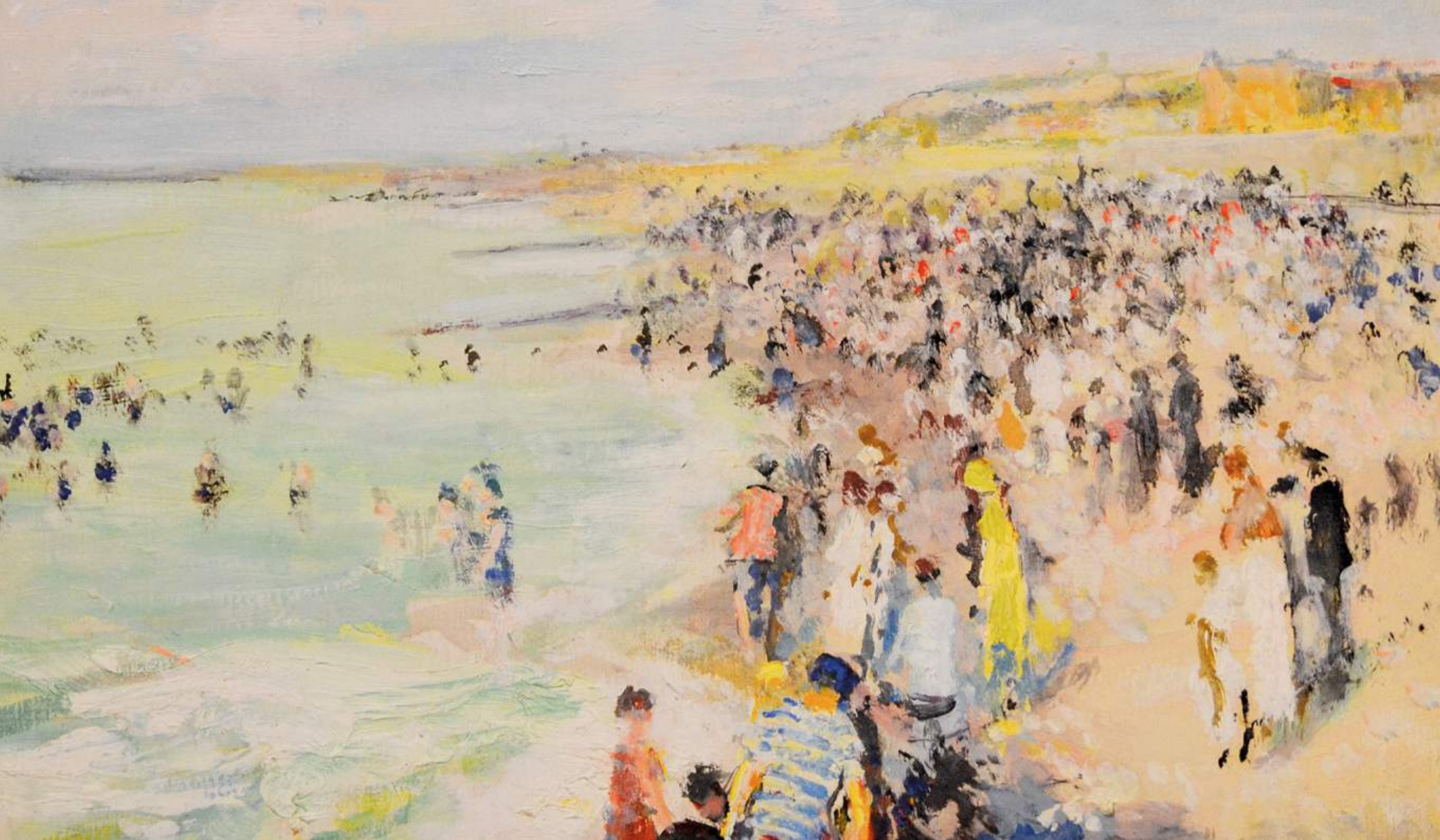
Maxime MAUFRA
(Nantes 1861 – Pocé-sur-le-Loire,
region Sarthe, 1918)
Plaża w Hawrze, ok. 1893
olej na płótnie, 38,1 x 55,4 cm
nr inw.: PN 2002.6.1



Maurice LOUVRIER
(Rouen 1878 – 1954)
Skała Manneporte w okolicy Etretat, ok. 1938
olej na tekturze, 60 x 46 cm
nr inw.: PN 994.2.1



Jacques-Émile BLANCHE
(Paryż 1861 – Offranville 1942)
Burzowe niebo nad plażą w Dieppe, 1934
olej na płótnie, 73 x 92 cm
nr inw.: PN 2006.1.1





Louis VALTAT
(Dieppe 1869 – Paryż 1952)
Port w Bessin, 1906
olej na płótnie, 24,5 x 38,5 cm
nr inw.: PN 2009.11.2



Auguste RENOIR
(Limoges 1841 – Cagnes-sur-Mer 1919)
Zachód słońca, z widokiem Guernesey, ok. 1893
olej na płótnie, 22,5 x 36,5 cm
nr inw.: PN 2009.11.3

Str. 62-63

Jacques-Émile BLANCHE
(Paryż 1861 – Offranville 1942)
Plaża w Dieppe, ok. 1910
olej na kartonie, 34,1 x 21,2 cm
nr inw.: PN 2009.4.1

KRAJOBRAZ NORMANDII

Od XVIII wieku Normandia była przedstawiana w literaturze jako kraina obfitości. Wraz z powstawaniem opisów topografii rozwinął się topos pola i jabłoniowego sadu. William Gilpin w swoich trzech esejach „O malowniczym pięknie” odnotował, co w naturze może przyciągnąć uwagę i zaintrygować malarza. Zawarł w nich również spostrzeżenia o ciekawostkach architektonicznych i niespodziankach, na jakie można natknąć się w zabudowie miast Normandii. W nich bowiem można było nadal poczuć ducha średniowiecza. W rezultacie, obok dzieł takich jak „Voyages pittoresque et romantiques de l'ancienne France” Taylora, powstało mnóstwo opisów krajoznawczych i relacji z wędrówek. Normandia przedstawiała się w nich jako kraina niezwykle malownicza. Według słów Gilpina, opisy te były dziełem pierwszych turystów. Większość z nich była Anglikami, którzy przybywając do Francji po podpisaniu Pokoju w Amiens (1802 r.), stawiali pierwsze kroki na francuskiej ziemi właśnie w Normandii. Stamtąd podróżowali dalej do Paryża. Region Normandii opisywany był jako oparta na rolnictwie, prężnie działająca gospodarka. Ta zasobna „spiżarnia” stolicy charakteryzowała się różnorodnym krajobrazem pól, sadów, zagajników i budzącego respektu wybrzeża. Z tych względów, jak znakomicie pokazał to Alain Corbin, Normandia była regionem *par excellence* malowniczym: *Wiejskie obszary Normandii są również, a zwłaszcza w słowach skreślonych piórem podróżników, pejzażem, którego opisy okraszone są długimi pasażami, poprzez które autorzy pragną przekazać czytelnikowi swe wrażenia i odtworzyć widoki, które sami ujrzeli. Pod koniec wieku, podróżujący wypowiadali się w nowy sposób: niczego nie kryjąc, zwłaszcza doznań zmysłowych, które stały się ich udziałem podczas wędrówek po tej krainie.*

Wiejski krajobraz Normandii nie posiada tego heroicznego aspektu, który zazwyczaj przypisuje się górom. Niemniej charakter taki ma normandzkie wybrzeże, które w dużej mierze pozostało dzikie, nieprzejazne i nieposkromione. Choć w regionie przecinały się liczne szlaki turystyczne, prowadzące z jednego punktu widokowego do drugiego, normandzka wieś wciąż stanowiła inspirację dla lirycznych, nasyconych wewnętrznym spokojem opisów. Przykładem tego jest Stendhalowska wizja półwyspu Cotentin: *Od Saint Malo do Avranches, Caen i Cherbourg, kraina ta jest najpiękniej ozdobiona drzewami i ma najśliczniejsze pagórki w całej Francji. Warta byłaby takiego samego podziwu, gdyby wznosiły się w niej wysokie góry czy rosły stuletnie drzewa.* Podobnie o okolicach Caux, Guy de Maupassant pisał: *wąskie wiejskie drogi ocienione wielkimi drzewami wyrastającymi ze skarp po bokach (...). Chaty kryte strzechą otoczone szeregami smukłych buków....* Pisano również tak: *Pola zajęte bez wyjątku pod działalność rolniczą poprzerastane są mnóstwem drzew i żywopłotów, otaczających każdą posesję i grunty uprawne, jabłoniami rzucającymi cień na domy i wypełniającymi sady, które wciąż oferują przyjemnie zdezorientowanemu oku widok gęstego bocage, sięgającego aż po horyzont. Dopiero*



Paul HUET
(Paryż 1803 – 1869)
Widok zamczyska w Arques-la-Bataille, 1857
olej na płótnie, 49,1 x 77,5 cm
nr inw.: PN 2009.1.2



Théodore GERICAULT
(Rouen 1791 – Paryż 1824)
Konia tynkarza, ok. 1822-1823
olej na papierze klejonym na płótnie, 19 x 24 cm
nr inw.: PN 994.6.1

kiedy wnिकnie się w tę zwartą masę, odkrywa się jedno po drugim, zawsze w wąskim kręgu, ludzkie siedziby, pola i pastwiska. Jednorodność tego oceanu zieloności jest na szczęście przerywana czasem pofałdowaniami terenu, z których wyłaniają się doliny, podczas gdy rzeki, które je nawadniają splatają szum swoich kaskad z szelestem liści, a rozległe stawy rozjaśniają wąwozy dolin refleksami promiennego błękitu nieba.

Krajobraz i jego poszczególne elementy mogły wywoływać zachwyt połączony z głęboką refleksją nad istotą rzeczy, tak jak u Guy de Maupassanta: *Ach, przyjacielu, nie wiesz, nigdy nie będziesz wiedział ile kryje się w grudce ziemi i w cieniu jaki rzuca na grunt wokół niej. Liść, kamyk, promień słońca czy kępka trawy potrafią zatrzymać moją uwagę na nieskończenie długi czas; chłonę to wszystko chciwie, poruszony bardziej niż poszukiwacz, który znalazł bryłkę złota, smakując to tajemne, przesłodkie spełnienie i rozkładając na części pierwsze ich niedostrzegalne gradacje tonów i niezgłębione refleksy.*

Isabey, Huet, Daubigny, Corot również starali się uchwycić i smakować tę poezję fragmentu i części. Pracowali dużo, często samotnie, by oddawać się kontemplacji. Normandia nie miała swojego Barbizon, a farma Saint-Siméon była schronieniem dla spragnionych widoku wybrzeża i odległych panoram. Millet udał się do Barbizon, bliżej Paryża, by studiować naturę wciąż idealną, klasyczną w swej równowadze i nieco abstrakcyjną w swoim rozplanowaniu. Jego obrazy są w dużym stopniu syntezą, w której pojawiają się emblematyczne postacie siewcy i kobiety zbierającej kłosy.



Jean-Baptiste Camille COROT
(Paryż 1796 – 1875)
Wiejska uliczka w Normandii, ok. 1865
olej na płótnie, 20 x 29,2 cm
nr inw.: PN 993.6.1



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Krowy na brzegu rzeki Touques, 1870
olej na drewnie, 41 x 32,5 cm
nr inw.: PN 2005.7.3



Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)
Studium krow w grzędawisku, 1893
olej na płótnie, 26,9 x 18,3 cm
nr inw.: PN 2004.10.1



F. S. 1890

Mimo potęgi swoich sił witalnych, wieś normandzka nie wykształciła podobnej tożsamości w malarstwie pejzażowym. Niemniej nie brakowało tej krainie miejsc, które malarz mógł uchwycić w swoim przedstawieniu: (...) łagodnie falujące równiny i nachylone płaskowyże, ukryte, nierzadko asymetryczne doliny, wzgó-

rza i kotlinki, długie, wypukłe zbocza pagórków (...) rozległe zadrzewione tereny przypominające parki w stylu angielskim, (...) zbite gęstwiny zagajników, jakby szukające schronienia między żywopłotami, wyżłobione kołami wozów drogi i ukryte w gęszczu pola i siedliska. Malarze podjęli jedynie prdawny wątek i splot tkaniny jaką była normandzka wieś.

Str. 72-73

Guillaume FOUACE
(Réville 1827 – Paryż 1895)
Martwa natura ze złotym kubkiem, 1881
olej na płótnie, 14 x 22 cm
nr inw.: PN 992.2.1



Guillaume FOUACE
(Réville 1827 – Paryż 1895)
Martwa natura z karafka, ok. 1883
olej na płótnie, 28 x 40 cm
nr inw.: PN 2006.3.1



Guillaume FOUACE
(Réville 1827 – Paryż 1895)
Nadkrojone ciasto, 1884
olej na płótnie, 29 x 40 cm
nr inw.: PN 992.5.1



Karl DAUBIGNY
(Paryż 1846 – Auvers sur Oise 1886)
Brzeg rzeki w pobliżu Yport, 1873
olej na desce, 26,5 x 60 cm
nr inw.: PN 2011.5.1



Victor-Stanislas LEPINE
(Caen 1835 – Paryż 1892)
Wioska na równinie Caen, ok. 1872
olej na desce, 21,8 x 33,2 cm
nr inw.: PN 995.4.3



Victor-Stanislas LEPINE
(Caen 1835 – Paryż 1892)
Kościół na równinie Caen I, ok. 1872
olej na papierze, 33,2 x 24,3 cm
nr inw.: PN 995.4.1



Victor-Stanislas LEPINE
(Caen 1835 – Paryż 1892)
Kościół na równinie Caen I, ok. 1872
olej na papierze, 33,2 x 24,3 cm
nr inw.: PN 995.4.1



Edouard VUILLARD
(Cuiseaux 1868 – La Baule 1940)
Ogród w Amfreville, ok. 1905-1907
olej na kartonie klejonym na desce, 41,5 x 37 cm
nr inw.: PN 996.6.2



Emile Othon FRIESZ
(Havr 1879 – Paryż 1949)
Kryta słomą chata w Fontaine-la-Mallet, 1901
olej na płótnie, 42 x 54 cm
nr inw.: PN 2010.6.2



Charles ANGRAND
(Criquetot-sur-Ouville 1854 – Rouen 1926)
Male gospodarstwo, ok. 1905
olej na desce, 19 x 27 cm
nr inw.: PN 2002.1.3



Charles ANGRAND
(Criquetot-sur-Ouville 1854 – Rouen 1926)
W sadzie, ok. 1905
olej na płótnie, 50 x 65 cm
nr inw.: PN 2005.7.2

NAD SEKWANĄ

Sekwana jest największą rzeką północnej Francji. Swój początek bierze w południowej części płaskowyżu Langres, w Burgundii, by następnie wić się licznymi meandrami przez rozległą dolinę i w końcu połączyć z wodami kanału La Manche. Począwszy od swych źródeł, czy też dalej, między Paryżem a Le Havre, rzeka przybiera wiele form: od spienionego nurtu do pozornie niezmaconego, spokojnego biegu. Jej wybrzeża oferowały malarzom wielką różnorodność tematów. Nad Sekwaną ujrzyć można dziką naturę, ruiny, zamki i opactwa (Saint-Wandrille, Tancarville, Jumièges, ChâteauGaillard), barki i statki rzeczne, mosty kolejowe, tętniące życiem porty, sady owocowe otoczone równymi rzędami płotów, chałupy i domki przycupnięte na zboczach pagórków. W okolicach Paryża krajobraz ten zdominowany został przez podmiejskie wille. Czuć tu było również ducha wielkomiejskiego życia. Natomiast z wybrzeży Sekwany znajdujących się w Normandii, roztacza się szeroki widok w głąb lądu, gdzie rzeka wcześniej otwiera się na spotkanie z morzem.

W Honfleur i Le Havre czuć nadmorski charakter. Z kolei w Rouen i okolicach doświadczyć można złożoności normandzkiego krajobrazu, gdzie nad wodami Sekwany pojawiają się gotyckie zabytki i malownicze uliczki. Miasto to, usytuowane w połowie drogi między Paryżem a wybrzeżem, było dla malarzy źródłem wielkiej ilości motywów. Budynki pokryte patyną czasu i ruchliwe ulice miasta dostarczały innych wrażeń, niż jego okolica pełna wzgórz, wiejskich dróg i łąk.

W roku 1965 Renoir zachęcał Bazille'a, by dołączył do niego i Moneta podczas podróży statkiem w dół Sekwany. Tak pisał do swojego przyjaciela: *Zamierzamy zobaczyć regaty w Le Havre. Chcemy zostać na dziesięć dni; nie wydamy więcej niż 50 franków. Zrobisz mi wielką przyjemność, jeśli zechcesz do nas dołączyć. Biorę ze sobą farby, żeby zrobić szkice miejsc, które mi się podobają. Ufam, że będzie uroczo. Nic nie będzie stało na przeszkodzie, żebyśmy opuścili miejsce, które nie będzie nam się podobało i zawsze będziemy mogli zostać dłużej tam, gdzie będziemy dobrze się bawić. Będziemy holowani aż do Rouen, a potem zrobimy co nam się będzie podobało.* Wkrótce potem Renoir, Monet i Bazille wyruszyli, by przekonać się, co rzeka i jej brzegi mogą zaoferować malarzowi. W czasie wyprawy artyści malowali również wodę. Analizowali jej kolor i refleksy świetlne. Ten sposób pracy i jego efekty położyły podwaliny pod rodzący się impresjonizm.

Oprócz przedmieść Paryża (Chatou, Argenteuil), liczne odleglejsze miejscowości, takie jak Giverny, Bennecourt, Gloton i Vétheuil są do dziś kojarzone z impresjonizmem. W pejzażu Giverny, gdzie Monet osiadł w 1883 r., dominowało niebo odbijające się w wodzie oraz wzgórza pełne sadów owocowych. Przyroda tych okolic jest spokojna. Monet mógł tworzyć tu pejzaże, przypatrując się otoczeniu ze swojego pływającego Sekwaną atelier.



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Sekwana w Rouen w zachmurzony dzień, ok. 1890
olej na płótnie, 40,5 x 65,3 cm
nr inw.: PN 2011.6.1

Gloton i Bennecourt to jedne z pierwszych miejscowości, które przykuły uwagę malarzy z pokolenia impresjonistów. Charles Daubigny, urządził studio na łodzi nazwanej Le Bottin i był chyba pierwszym malarzem, dostrzegającym wyjątkowość tych miejsc. Zola i Cézanne od 1860 r. często bywali w tych okolicach.

Monet zaś zawitał tu na swojej łodzi, by poświęcić się studiom natury. To właśnie jemu Vétheuil, gdzie artysta pracował od 1878 r., zawdzięcza status ważnego ośrodka twórczego. Malował charakterystyczne, proste linie brzegowe, choć najczęściej jego uwaga skupiała się na odbitej w zwierciadle Sekwany pięknej zabudowie tej wsi z kościołem w centralnym punkcie. Obrazy przedstawiające to miejsce wywołują wspomnienie natury dającej rozkosz zmysłom.



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Rouen, le pré aux loups ok. 1880
olej na płótnie, 49,5 x 73,5 cm
nr inw.: PN 2015.2.4



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Brzeg Sekwany w Dieppedale, ok. 1890
olej na płótnie, 47 x 86 cm
nr inw.: PN 2009.7.2



Victor-Stanislas LEPINE
(Caen 1835 – Paryż 1892)
Pejzaż, ok. 1890
olej na płótnie, 38 x 55 cm
nr inw.: PN 2009.7.3



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Rouen, burzliwe niebo ok. 1885
olej na desce, 15 x 24 cm
nr inw.: PN 993.4.2



Albert LEBOURG
(Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)
Pogłębiarka na Sekwanie, w okolicy Rouen, ok. 1906
olej na płótnie, 50 x 73 cm
nr inw.: PN 2011.2.1



Joseph DELATTRE
(Déville-lès-Rouen 1858 – Petit-Couronne 1912)
Dok w Petit-Couronne, ok. 1908
olej na płótnie, 28 x 61 cm
nr inw.: PN 996.4.1



Robert-Antoine PINCHON
(Rouen 1886 – Bois-Guillaume 1943)
Sekwana w Rouen o zmierzchu, 1905
olej na kartonie, 65 x 54 cm
nr inw.: PN 996.3.1



Robert-Antoine PINCHON
(Rouen 1886 – Bois-Guillaume 1943)
Sekwana w pobliżu Rouen, ok. 1918
olej na płótnie, 71 x 101 cm
nr inw.: 996.6.1



Robert-Antoine PINCHON
(Rouen 1886 – Bois-Guillaume 1943)
Brzegi Sekwany, 1910
olej na płótnie, 73 x 92 cm
nr inw.: PN 2009.11.1



Maurice LOUVRIER
(Rouen 1878 – 1954)
Rouen we mgle, ok. 1940
olej na płótnie, 50,5 x 65 cm
nr inw.: PN 2001.4.1





Pierre DUMONT
(Paryż 1884 – Rouen 1936)
Kościół w Vétheuil, ok. 1924
olej na płótnie, 64,8 x 80,5 cm
nr inw.: PN 2009.1.

Maurice LOUVRIER
(Rouen 1878 – 1954)
Biały filar we mgle, ok. 1940
olej na kartonie, 34 x 50,5 cm
nr inw.: PN 993.2.1

Charles ANGRAND
(Criquetot-sur-Oucille 1854 – Rouen 1926)

Małe gospodarstwo, ok. 1905
Olej na desce, 19 x 27 cm
nr inw. PN 2002.1.3

—
W sadzie, ok. 1905
Olej na płótnie, 50 x 65 cm
nr inw. PN 2005.7.2

Jacques-Emile BLANCHE
(Paryż 1861 – Offranville 1942)

Burzowe niebo nad plażą w Dieppe, 1934
Olej na płótnie, 73 x 92 cm
nr inw. PN 2006.1.1

—
Plaża w Dieppe, ok. 1910
Olej na kartonie, 34.1 x 21.2 cm
nr inw. PN 2009.4.1

Frank-Myers BOGGS
(Springfield, Ohio, 1855 – Meudon 1926)

Dieppe, poranna mgła, 1881
Olej na płótnie, 58,8 x 82,2 cm
nr inw. PN 993.4.1

—
Widok portu w Honfleur, ok. 1881
Olej na płótnie, 54 x 65 cm
nr inw. PN 2007.10.1

—
Łódź dobija do portu w Hawrze, ok. 1880
Olej na płótnie, 50 x 65 cm
nr inw. PN 2010.7.1

—
Deszczowa scena na targu w Dieppe, ok. 1887
Olej na płótnie, 26,5 x 33,2 cm
nr inw. PN 2011.6.2

—
Czarny okręt, 1887
Olej na płótnie, 50 x 50 cm
nr inw. PN 2015.2.1

—
Szara aura, ok. 1885
Olej na płótnie, 38 x 46 cm
nr inw. 2015.2.2

Auguste BONHEUR
(Bordeaux 1824 – Bellevue 1884)

Arromanches, ok. 1862
Olej na płótnie, 24,2 x 41,3 cm
nr inw. PN 993.8.1

Pierre BONNARD
(Fontenay-aux-Roses 1867 – Cannel 1947)

Basen jachtowy w Deauville, ok. 1910
Olej na płótnie, 40 x 49,3 cm
nr inw. PN 2012.3.2

Eugène BOUDIN
(Honfleur 1824 – Deauville 1898)

Widok basenu portowego w Trouville, 1865
Olej na płótnie, 40 x 47 cm
nr inw. PN 999.2.1

—
Most nad rzeką Touques w Trouville, 1881
Olej na płótnie, 40 x 55,5 cm
nr inw. PN 998.3.1

—
Trouville, nabrzeże podczas przypiływu, ok. 1888 – 95
Olej na desce, 27 x 21,8 cm
nr inw. PN 993.9.1

—
Odpiływ przy zachodzie słońca, ok. 1880 – 1885
Olej na drewnie, 26,9 x 21,2 cm
nr inw. PN 2002.1.1

—
Wędkarze na brzegu morza, 1891
Olej na płótnie, 36,3 x 58,6 cm
nr inw. PN 2002.12.1

—
Odpiływ (studium), ok. 1888-1895
Olej na desce, 19 x 24,5 cm
nr inw. PN 2011.5.2

—
Studium krów w grzędawisku, 1893
Olej na płótnie, 26,9 x 18,3 cm
nr inw. PN 2004.10.1

—
Krowy na brzegu rzeki Touques, 1870
Olej na drewnie, 41 x 32,5 cm
nr inw. PN 2005.7.3

Adolphe-Félix CALS
(Paryż 1810 – Honfleur 1880)

Zachód słońca w Honfleur, ok. 1875
Olej na płótnie, 22,5 x 41,5 cm
nr inw. PN 2000.6.1

—
Droga w Le Poudreux, 1873 ,
Olej na płótnie, 21,6 x 16 cm
nr inw. PN 2002.1.4

—
Falezy w Villerville, ok. 1870
Olej na płótnie, 22,5 x 33 cm
nr inw. 2001.12.1

—
Klify, okolice Dieppe, 1862
Olej na płótnie, 21 x 34 cm
nr inw. PN 997.5.1

—
Wschód słońca w okolicach Rouen, 1833
Olej na drewnie, 8,5 x 16,5 cm
nr inw. PN 2010.9.1

—
Saint-Valéry-en-Caux, 1864
Olej na płótnie, 15 x 39 cm
nr inw. PN 2007.10.1

Jean-Baptiste Camille COROT
(Paryż 1796 – 1875)

Honfleur, budowa łodzi, ok. 1822-1823
Olej na papierze klejonym na płótnie, 23 x 31 cm
nr inw. PN 2007.10.2

—
Plaża w Normandii, 1872 – 1874
Olej na płótnie, 45 x 60 cm
nr inw. PN 2011.2.2

—
Wiejska uliczka w Normandii, ok. 1865
Olej na płótnie, 20 x 29,2 cm
nr inw. PN 993.6.1

Gustave COURBET
(Ornans 1819 – La Tour-de-Peilz, Szwajcaria, 1877)

Pejzaż morski przy sztormowej pogodzie, 1871
Olej na płótnie, 31 x 41 cm
nr inw. PN 997.4.1

Eugène DELACROIX (Charleton-Saint-Maurice 1798 – Paryż 1863)

<i>Falezy w Dieppe</i> , ok. 1834 Akwarela na papierze, 12,8 x 16,8 cm nr inw. PN 2012.4.1
—
<i>Wybrzeże Normandii</i> Ołówek, akwarela, 17,4 x 28 cm © Z kolekcji prywatnej w Paryżu
—
Charles DAUBIGNY (Paryż 1817 – Paryż 1878)

<i>Villerville-les-Graves, Przebłysk słońca</i> , ok. 1873 Olej na płótnie, 50 x 81 cm nr inw. PN 2004.12.1
—
<i>Widok piaszczystego wybrzeża w Villerville</i> , ok. 1870 Olej na płótnie, 54 x 65 cm nr inw. PN 2007.7.1
—
<i>Zbieranie wodorostów w Villerville</i> , 1874 Olej na płótnie, 65 x 115 cm nr inw. PN 2003.2.1
—
<i>Brzeg rzeki w pobliżu Yport</i> , 1873 Olej na desce, 26,5 x 60 cm nr inw. PN 2011.5.1
—
Joseph DELATTRE (Déville-lès-Rouen 1858 – Petit-Couronne 1912)

<i>Dok w Petit-Couronne</i> , ok. 1908 Olej na płótnie, 28 x 61 cm nr inw. PN 996.4.1.
—
Louis-Alexandre DUBOURG (Honfleur 1821-1891)

<i>Kobiety w sadzie w Saint Siméon</i> , ok. 1868 Olej na papierze na desce, 24,8 x 32,7 cm nr inw. PN 997.3.1
—
Raoul DUFY (Hawr 1877 – Foucalquier 1953)

<i>Nabrzeże Bassin du Roy w Hawrze</i> , 1907 Olej na desce, 33 x 23,7 cm nr inw. PN 993.3.1
—
Pierre DUMONT (Paryż 1884 – Rouen 1936)

<i>Kościół w Vétheuil</i> , ok. 1924 Olej na płótnie, 64,8 x 80,5 cm nr inw. PN 2009.1.3

Guillaume FOUACE (Réville 1827 – Paryż 1895)

<i>Nadkrojone ciasto</i> , 1884 Olej na płótnie, 29 x 40 cm nr inw. PN 992.5.1
—
<i>Martwa natura ze złotym kubkiem</i> , ok. 1881 Olej na płótnie, 14 x 22 cm nr inw. PN 992.2.1
—
<i>Martwa natura z karafką</i> , ok. 1883 Olej na płótnie, 28 x 40 cm nr inw. PN 2006.3.1
—
Emile Othon FRIESZ (Hawr 1879 – Paryż 1949)

<i>Kryta słomą chata w Fontaine-la-Mallet</i> , 1901 Olej na płótnie, 42 x 54 cm nr inw. PN 2010.6.2
—
Théodore GERICAULT (Rouen 1791 – Paryż 1824)

<i>Koń tynkarza</i> , ok. 1822-1823 Olej na papierze klejonym na płótnie, 19 x 24 cm nr inw. PN 994.6.1
—
Paul HUET (Paryż 1803 – 1869)

<i>Trouville, poblaski burzy</i> , ok. 1865 Olej na płótnie, 24,4 x 46,1 cm nr inw. PN 996.1.1
—
<i>Widok zamczyska w Arques-la-Bataille</i> , 1857 Olej na płótnie, 49,1 x 77,5 cm nr inw. PN 2009.1.2
—
Eugène ISABEY (Paryż 1803 – Montévrain 1886)

<i>Statki podczas sztormu</i> , ok. 1850 Olej na płótnie, 40,2 x 71,3 cm nr inw. PN 2009.6.1
—
<i>Łódzie w porcie w Dieppe</i> , ok. 1855 Olej na płótnie, 24,5 x 34 cm nr inw. PN 2012.3.1
—
Johan Berthold JONGKIND (Latdorp, Holandia 1819 – Grenoble 1891)

<i>Brzeg morski w Sainte-Adresse</i> , 1862 Olej na papierze klejonym na płótnie, 27 x 40,5 cm nr inw. PN 2006.5.1

Albert LEBOURG (Montfort-sur-Risle 1849 – Rouen 1928)

<i>Port w Dieppe</i> , 1882 Olej na płótnie, 38,6 x 60,2 cm nr inw. PN 2001.2.1
—
<i>Rouen, burzowe niebo</i> , ok. 1885 Olej na desce, 15 x 24 cm nr inw. PN 993.4.2
—
<i>Brzeg Sekwany w Dieppedale</i> , ok. 1890 Olej na płótnie, 47 x 86 cm nr inw. PN 2009.7.2
—
<i>Pogłębiarka na Sekwanie, w okolicy Rouen</i> , ok. 1906 Olej na płótnie, 50 x 73 cm nr inw. PN 2011.2.1
—
<i>Sekwana w Rouen w zachmurzony dzień</i> , ok. 1890 Olej na płótnie, 40,5 x 65,3 cm nr inw. PN 2011.6.1
—
<i>Rouen, le pré aux loups</i> , ok. 1880 Olej na płótnie, 49,5 x 73,5 cm nr inw. PN 2015.2.4
—
Ludovic LEPIC (Paryż 1839 – 1889)

<i>Pejzaż morski</i> , ok. 1875 Olej na płótnie, 27 x 46 cm nr inw. PN 2003 1.1
—
Victor-Stanislas LEPINE (Caen 1835 – Paryż 1892)

<i>Kościół na równinie Caen I</i> , ok. 1872 Olej na papierze, 33,2 x 24,3 cm nr inw. PN 995.4.1
—
<i>Kościół na równinie Caen II</i> , ok. 1872 Olej na papierze klejonym, 33,2 x 24,3 cm nr inw. PN 995.4.2
—
<i>Wioska na równinie Caen</i> , ok. 1872 Olej na desce, 21,8 x 33,2 cm nr inw. PN 995.4.3
—
<i>Pejzaż</i> , ok. 1890 Olej na płótnie, 38 x 55 cm nr inw. PN 2009.7.3
—

Maurice LOUVRIER (Rouen 1878 – 1954)

<i>Biały filar we mgle</i> , ok. 1940 Olej na kartonie, 34 x 50,5 cm nr inw. PN 993.2.1
—
<i>Rouen we mgle</i> , ok. 1940 Olej na płótnie, 50,5 x 65 cm nr inw. PN 2001.4.1
—
<i>Skala Manneporte w okolicy Etretat</i> , ok. 1938 Olej na kartonie, 60 x 46 cm nr inw. PN 994.2.1
—
Albert MARQUET (Bordeaux 1875 – Paryż 1947)

<i>Port w Fécamp</i> , ok. 1903 Olej na płótnie, 38,2 x 46 cm nr inw. PN 995.6.1
—
<i>Falezy w Flamanville</i> , 1904 Olej na płótnie, 50 x 60 cm nr inw. PN 2008.5.1
—
Maxime MAUFRA (Nantes 1861 – Poncé-sur-le-Loire, region Sarthe, 1918)

<i>Plaża w Hawrze</i> , ok. 1893 Olej na płótnie, 38,1 x 55,4 cm nr inw. PN 2002.6.1
—
Claude MONET (Paryż 1840 – Giverny 1926)

<i>Etretat</i> , ok. 1864 Olej na płótnie, 27 x 41 cm nr inw. PN 1999.3.1
—
<i>Widok Etretat</i> Olej na płótnie, 35 x 24 cm © Z kolekcji prywatnej w Paryżu
—
Berthe MORISOT

<i>Matka i dziecko w normandzkim porcie</i> Olej na płótnie, 19 x 27 cm © Z kolekcji prywatnej w Paryżu
—
Robert-Antoine PINCHON (Rouen 1886 – Bois-Guillaume 1943)

<i>Sekwana w Rouen o zmierzchu</i> , 1905 Olej na kartonie, 65 x 54 cm nr inw. PN 996.3.1
—
<i>Sekwana w pobliżu Rouen</i> , ok. 1918 Olej na płótnie, 71 x 101 cm nr inw. PN 996.6.1
—
<i>Brzegi Sekwany</i> , 1910 Olej na płótnie, 73 x 92 cm nr inw. PN 2009.11.1

Auguste RENOIR (Limoges 1841 – Cagnes-sur-Mer 1919)

<i>Zachód słońca, z widokiem Guernesey</i> , ok. 1893 Olej na płótnie, 22.5 x 36,5 cm nr inw. PN 2009.11.3
—
Théodule RIBOT (Saint Nicolas d'Attez 1823 – Colombes 1891)

<i>Ostrygi i kubek</i> , ok. 1859 Olej na płótnie, 32,5 x 40,5 cm nr inw. PN 996.5.2
—
Henri LE SIDANER (Port-Louis, L'île Maurice – Versailles 1939)

<i>Żaglówki w oddali</i> , 1896 Olej na płótnie, 38 x 55 cm nr inw. PN 2004.11.1
—
Alfred STEVENS (Bruksela 1823 – Paryż 1906)

<i>Obłoki i łódzie rybackie na morzu w okolicach Honfleur</i> , ok. 1880 Olej na desce, 35 x 23,5 cm nr inw. PN 2010.8.1
—
<i>Nadchodzący sztorm</i> , 1893 <i>Olej na desce</i> , 40.7 x 32.8 cm nr inw. PN 2010.11.3
—
Louis VALTAT (Dieppe 1869 – Paryż 1952)

<i>Port w Bessin</i> , 1906 Olej na płótnie, 24,5 x 38,5 cm nr inw. PN 2009.11.2
—
Edouard VUILLARD (Cuiseaux 1868 – La Baule 1940)

<i>Ogród w Amfreville</i> , ok. 1905 – 1907 Olej na kartonie klejonym na desce, 41,5 x 37 cm nr inw. PN 996.6.2

SPIS TREŚCI

Przedmowy

Anna Hryniewiecka	3—4
Pierre Buhler	4—5
Laurent Beauvais	6—7

Słowo wstępne

Alain Tapié	10—11
-------------	-------

Kolekcja „Malarstwo w Normandii” – Alain Tapié

Natura i istota malarstwa	14
Nowe źródła inspiracji	15—16
Angielscy akwareliści i ich postawa twórcza	16—18
Krajobraz Normandii	19—20
Droga ku nowoczesności	20—22
Nowe środki wyrazu	25

Farma w Saint-Simeon

26—33

Na wybrzeżu – trud codziennej pracy i wypoczynek w kurorcie

34—65

Krajobraz Normandii

66—81

Nad Sekwaną

82—94

Indeks prac

95—97

WYSTAWA

Dyrektor kolekcji/Kurator: Alain Tapié
Generalny sekretarz i organizator: Steen Heidemann
Aranżacja: Wojciech Luchowski
Realizacja: Magdalena Tomczewska, Dział Obsługi Technicznej pod kier. Piotra Wiśniewskiego
Program edukacyjny: Zespół ds. Projektów Interdyscyplinarnych

KATALOG

Redakcja merytoryczna: Steen Heidemann, Maciej Szymaniak
Redakcja wydawnicza: Zespół ds. Realizacji Wystaw, Dział Promocji
Tłumaczenie: Szymon Nowak
Projekt graficzny: Ewa Hejnowicz
Druk: Drukarnia PASAŻ Kraków

WYDAWCA

Centrum Kultury ZAMEK
ul. Św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
tel. + 48 61 64 65 272
fax + 48 61 64 65 308
e-mail: sekretariat@ckzamek.pl
www.ckzamek.pl

Wszelkie prawa zastrzeżone
Kolekcja Peindre en Normandie, Abbaye aux Dames, Caen, Francja
© Association Peindre en Normandie

© Z kolekcji prywatnej w Paryżu

ISBN 978-83-940525-4-6

Organizator / Organisateur



Partner / En partenariat avec



INSTITUT
FRANÇAIS
POLOGNE

Wystawa pod honorowym patronatem Ambasadora Francji w Polsce
Prezydenta Miasta Poznania

Exposition sous le patronage de l'Ambassadeur de France en Pologne
et du Président de la Ville de Poznań

Kolekcja „Peindre en Normandie” / La collection «Peindre en Normandie»

www.peindre-en-normandie.fr

Prezydent / Président: **Laurent Beauvais**

Dyrektor / Directeur: **Alain Tapié**

Generalny sekretarz i organizator / Secrétaire général et organisateur: **Steen Heidemann**



CAEN

LE GROUPE LA POSTE



Sponsor / Sponsor



Patroni medialni / Patronage médiatique



POZnań*
Patronat Honorowy
Prezydenta Miasta Poznania