

ANALIZA MALARSTWA

dr Aleksandra Paradowska, adiunkt

Katedra Historii Sztuki i Filozofii

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Poznań 2023

1. Obraz - różne definicje

- Według definicji Słownika Sztuk Pięknych obraz to dzieło plastyczne przedstawiające rzeczywistość realistyczną lub abstrakcyjną wykonane za pomocą narzędzi malarskich lub rysunkowych na papierze, płótnie, desce lub innej powierzchni.
- Istnieją także inne definicje obrazu. Jedną z najbardziej znanych sformułował francuski malarz Maurice Denis na pod koniec dziewiętnastego wieku. Napisał on, że „obraz zanim stanie się polem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą farbami w określonym porządku”.
- Ta druga definicja pomaga w zrozumieniu na czym polega opisywanie i analizy obrazu. Opisanie poprzedza bowiem rozumienie i pozwala dostrzec elementy, które przy pierwszym spojrzeniu nie były dla nas dostrzegalne. Niekiedy jest możliwe także dotykanie obrazu lub dotykanie jego kopii przeznaczonej do dotykowego poznania. Analizowanie dzieł za pomocą zmysłu wzroku, a czasem także dotyku pozwala na wykształcenie wrażliwego patrzenia nie tylko na same obrazy, ale także na rzeczywistość, która nas otacza.

2. Opis i analiza obrazu - podstawowe informacje i pytania pomocnicze

- Opis zawsze poprzedza analizę.
- Opis powinien być wyczerpujący i uporządkowany, a także sformułowany od ogółu do szczegółu.

- Na początku konieczne jest podanie informacji podstawowych:
 - Imienia i nazwiska autora
 - Tytułu obrazu
 - Rodzaju podłoża i zastosowanych farb
 - Daty powstania
 - Kolekcji: gdzie eksponowany jest obraz?
- W dalszej kolejności powinien zostać opisany temat i najbardziej ogólna charakterystyka przedstawienia: co i kogo przedstawia obraz?
- Kolejnym krokiem jest opis ogólny odnoszący się do kompozycji i głównych składowych dzieła:
 - Jaki jest ogólny zamysł kompozycyjny?
 - Jak kształtuje się przestrzeń wewnątrz obrazu, czyli jakie są elementy pierwszo- i drugo-planowe oraz w jakiej relacji do siebie się znajdują?
- Po opisie ogólnym następuje opis szczegółowy, który dotyczy:

- Kompozycji: Czy w obrazie znajdują się linie kompozycyjne, wyodrębnione przestrzenie? Czy elementy przedstawienia są wobec siebie symetryczne? Czy kompozycja jest zrównoważona i w jaki sposób? W jaki sposób tworzy się wrażenie ruchu, statyczności, niepokoju, równowagi, napięcia lub zagęszczenia?
- Perspektywy: Gdzie znajduje się punkt zbiegu perspektywy? Jakiego rodzaju jest to perspektywa? (centralna, żabia, ptasia?) Jak są względem siebie usytuowane postaci w przestrzeni obrazu?
- Oświetlenia: Jakie są źródła światła? Czy tworzą się cienie i w jaki sposób oddziałują na kompozycję?
- Pozycji widza: Z którego miejsca najlepiej oglądać dzieło?
- Kolorystyki: Jakie kolory występują w obrazie? Czy są to tony zimne czy ciepłe, barwy czyste czy złamane? Jakie są dominanty kolorystyczne i ich znaczenie w kompozycji, jak światło wpływa na kolor?
- Techniki:
 - Jaką fakturę posiada obraz? Czy widoczne lub wyczuwalne dotykem są pociągnięcia pędzla, kontury czy plamy?
 - Jakie są ewentualne różnice techniczne pojawiające się w różnych partiach dzieła?
- Podsumowanie powinno zawierać odpowiedź na pytania:
 - Jakie cechy obrazu wskazują na przynależność do danej formacji artystycznej?

- Czy obraz wchodzi w dialog z dziełami innych epok?
- Opis i analiza dzieła mogą być prowadzone różnymi drogami, z udziałem pojęć wyznaczonych przez badaczy. Takie różne drogi wypracowali badacze dzieł sztuki. Przykłady różnych dróg analizy zostaną przedstawione w kolejnym rozdziale.

3. Różne drogi analizowania dzieł sztuki

- a) Metoda ikonologiczna Erwina Panofsky'ego: Niemiecki historyk sztuki żydowskiego pochodzenia, Erwin Panofsky, opublikował w 1939 roku książkę pod tytułem "Studia ikonologiczne". Była to praca, w której zastosował opracowaną przez siebie, trzyetapową metodę badania treści dzieła sztuki, odsłaniające warstwy znaczeniowe dzieła. Kolejno są to:
- Opis przedikonograficzny: Panofsky definiuje formy jako konfiguracje kolorów linii i faktur przedstawiających obiekty widzialnego świata. W analizie przedikonograficznej formy muszą być rozpoznane jako motywy, czyli główny element tematyczny, będące nośnikami znaczeń. Konfiguracje form tworzą obiekty, takie jak człowiek, zwierzę, przedmiot. Z kolei konfiguracje obiektów, czyli relacje między obiektami tworzą zdarzenia, takie jak rozmowa czy pocałunek. Motywy mogą być nośnikami znaczeń faktycznych i symbolicznych. Obiekty i zdarzenia mają znaczenie, które można odnieść do rzeczywistości. Istnieją jednak również motywy o znaczeniu abstrakcyjnym, jak atmosfera, nastrój, gest, mimika. Rozpoznanie motywów i znaczeń możliwe jest dzięki życiowemu doświadczeniu, rozumianemu jako prosta „znajomość rzeczy i zdarzeń”, uzupełnionemu wiedzą czerpaną ze źródeł w przypadku, gdy doświadczenie życiowe nie podpowiada znaczenia tematu jak na przykład stara broń, której funkcja uległa zapomnieniu. Wynikiem analizy przedikonograficznej jest rozpoznanie wszystkich

występujących w dziele sztuki motywów i ich znaczeń podstawowych. Innymi słowy, ten etap ma na celu rozpoznanie wszystkiego, co w dziele sztuki widzimy oczami. Chodzi tu zarówno o obiekty, takie jak ludzie, zwierzęta, rośliny, przedmioty, elementy naturalne, a także zdarzenia, w których uczestniczą te obiekty. Ważne jest nazwanie tych obiektów i sytuacji, ale tylko w podstawowym zakresie, wynikającym z elementarnego doświadczenia życiowego. Opisuując, czym jest obiekt lub sytuacja, odczytujemy jego znaczenie „faktyczne”, opisuując pewne cechy obiektów lub sytuacji odczytujemy jego znaczenie „wyrażające”.

- Analiza ikonograficzna: Motywy i kombinacje motywów (czyli kompozycje) są nośnikami znaczeń sekundarnych (konwencjonalnych) i można je przyporządkować tematowi. Motywy dzielą się na obrazy, symbole, atrybuty. Kompozycje dzielą się na personifikacje, alegorie, anegdoty. Znaczenie sekundarne lub konwencjonalne nie wynika z życiowego doświadczenia, ale z wiedzy nabytej. Np. wiemy, że rycerz przebijający smoka to św. Jerzy, postać kobieca z brzoskwinia w dłoni to personifikacja prawdomówności, a dwie postaci walczące w specyficzny sposób symbolizują walkę cnoty z grzechem. Podstawą analizy ikonograficznej jest wynik analizy przedikonograficznej, oraz wiedza pochodząca ze źródeł literackich, dająca „obycie z tematami i wyobrażeniami”. Na tej podstawie dokonuje się ustalenia tematu, który odkrywa sekundarne (konwencjonalne) znaczenie dzieła. Jednym słowem – analiza ikonograficzna wiąże motyw lub kompozycję, mającą swoje podstawowe znaczenie, wynikające z doświadczenia życiowego z sekundarnym znaczeniem symbolicznym, wynikającym z wiedzy nabytej w ramach konkretnej kultury. Analiza ikonograficzna ma więc charakter zawężający, bo odkrywa znaczenia czytelne tylko w ramach jednej kultury. Człowiek nie znający tradycji chrześcijańskiej nigdy nie domyśli się nawet

istnienia całego „ciągu dalszego” jaki związany jest z postacią św. Jerzego i widzieć będzie tylko rycerza zabijającego smoka. Podobnie człowiek nieznający kultury japońskiej nie będzie w stanie zrozumieć treści przedstawienia teatru kabuki.

- Analiza ikonologiczna: Formy, motywy i tematy traktowane są w dwóch pierwszych etapach jako właściwości i cechy samego dzieła sztuki. W analizie ikonologicznej nabierają one wartościami symbolicznymi, zbudowanymi na narodowej, epokowej, religijnej i filozoficznej podstawie. Uwzględnienie podłoża, z którego wyrasta wartość symboliczna, nadaje dziełu szerszy kontekst, który jest istotą ikonologii. Możemy odczytać dzieło jako świadectwo swoich czasów, albo preferencji artysty i/lub zleceniodawcy. Istotne jest również to, że analiza ikonologiczna ustawia dzieło w szeregi i w kontekście innych dzieł sztuki tego samego oraz innych artystów. Główne pytania, jakie formułuje Panofsky brzmią: Dlaczego konkretny artysta stosuje wielokrotnie ten sam motyw w wielu dziełach? Dlaczego w wielu dziełach różnych artystów tworzących w tej samej epoce pojawiają się te same tematy?
- Podsumowanie: Konsekwentnie stosowana metoda Erwina Panofsky’ego pozwala nie tylko zrozumieć podstawową treść dzieła sztuki, rozszyfrować sekundarne znaczenie zastosowanych w nim tematów i odczytać ich symboliczne znaczenie zmieniające się w kontekście różnych epok, ale nawet wskazać przypadki, gdy dzieło mówi zupełnie coś innego, niż zamierzał wyrazić artysta działający pod wpływem uwarunkowań epoki i jej kultury. Wyniki kolejnych etapów metody ikonologicznej podlegają weryfikacji. Opis przedikonograficzny

konfrontowany jest ze stylem danej epoki, analiza ikonograficzna z tradycją przedstawiania danego motywu, a analiza ikonologiczna z historią przedstawiania danego motywu dla zilustrowania konkretnego tematu.

- Przykładowa analiza obrazu według metody ikonologicznej Erwina Panofsky'ego, przygotowana przez autorkę materiału dydaktycznego:



Rafaël Santi, Święty Jerzy zabijający smoka, Rok powstania dzieła to 1504, Kolekcja Luwru w Paryżu

Rozmiar 294 mm x 255 mm

Olej na desce

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_-_Saint_George_Fighting_the_Dragon.jpg



Jacopo Tintoretto, Św. Jerzy zabijający smoka, Rok powstania dzieła to 1558, Kolekcja National Gallery w Londynie

Rozmiar 1575 mm x 100 mm

Olej na płótnie

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_-_Saint_George_Fighting_the_Dragon.jpg

- „Św. Jerzy zabijający smoka” to obraz Rafaela Santiiego z 1504 roku, który znajduje się w Luwrze w Paryżu. Obraz został namalowany farbami olejnymi na desce i ma wymiary 1575 na 100 mm. Dzieło przedstawia walkę rycerza na koniu ze smokiem na tle zielonego krajobrazu. Walka zajmuje cały pierwszy plan. Na prawo od rycerza, na drugim planie, widać biegnącą kobietę. Mężczyzna jest ubrany w zbroję, walczy szablą, a u stóp konia widoczna jest skruszona lanca. Smok wspina się na tylnych łapach, aby dosięgnąć nogi mężczyzny, ten natomiast zamierza się do odparcia tego ataku mieczem. Pełna dynamizmu scena wyraźnie kontrastuje ze spokojnym krajobrazem, w którym dominują różne odcienie zieleni. W oddali widnieje niebieskie niebo, pozbawione jakichkolwiek chmur.
- Postaci przedstawione na płótnie pozwalają na rozpoznanie w obrazie ilustracji do historii o świętym Jerzym i smoku. Według legendarnego przekazu smok zrobił sobie gniazdo na źródle, którego woda zaopatrywała miasto Silene lub miasto Lod, zależnie od źródeł pisanych pojawiają się te dwie wersje. W konsekwencji mieszkańcy musieli poprosić smoka o opuszczenie gniazda na czas, gdy nabierali wodę. Każdego dnia oferowali mu owcę, a jeśli jej nie znaleźli, musieli oddać zamiast niej jedną dziewczynę. Ofiara była wybierana przez losowanie. Pewnego razu losowanie wskazało księżniczkę. Monarcha zebrał o jej życie, jednak bez rezultatu. Gdy była już przyszykowana do złożenia w ofierze, w pobliżu źródła pojawił się święty Jerzy. Stanął twarzą w twarz ze

smokiem, obronił się znakiem krzyża, po czym pokonał bestię i uratował księżniczkę. Wdzięczne miasto porzuciło pogaństwo i przeszło na chrześcijaństwo. Rafael Santi na swoim obrazie pokazał moment najbardziej zaciętej walki pomiędzy św. Jerzym a smokiem, a nie ostateczne zwycięstwo. Dzięki temu zachęcił widza do dopowiedzenia zakończenia tej historii na własną rękę.

- W różnych epokach legenda ta była ilustrowana przez wielu malarzy. Jednym z nich był Jacopo Tintoretto, który namalował swoją wersję tematu w połowie szesnastego wieku. Ten wenecki malarz inaczej podszedł do przedstawienia historii św. Jerzego. Na pierwszym planie zamiast rycerza umieścił uciekającą księżniczkę. Poprzez jej rozwianą szatę podkreślił dynamikę całej sceny. Ponadto dodał kilka innych elementów dodających obrazowi dramatycznego wyrazu, takich jak martwy mężczyzna u stóp konia, którego dosiada św. Jerzy czy kłębiaste



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



chmury, z których wydobywa się anioł w świetlistej poświacie.



Mieczysław Lubelski (rzeźba), Adam Ballenstedt (cokół), Pomnik 15. Pułku Ułanów Poznańskich przy ul. Paderewskiego w Poznaniu, Rok powstania pomnika to 1927

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Pomnik_15._Pu%C5%82ku_U%C5%82an%C3%B3w_Pozna%C5%84skich

- Niezależnie od sposobu przedstawiania historia świętego Jerzego na obrazach i rzeźbach z różnych epok symbolizowała zwycięstwo dobra nad złem. Dlatego też bywała wykorzystana w pomniku 15. Pułku Ułanów Poznańskich. Ułan został tu pokazany w historycznym stroju, na koniu, w scenie walki ze smokiem. Legenda o św. Jerzym została tym samym wykorzystana do pokazania zwycięstw poznańskiej formacji wojskowej nad wrogimi wojskami.
- b) Metoda psychologii percepcji Rudolfa Arnheima: Amerykański badacz niemieckiego pochodzenia, Rudolf Arnheim był pisarzem, teoretykiem sztuki i filmu, psychologiem percepcji. Jedną z najważniejszych jego prac była wydana w 1954 roku książka pod tytułem “Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka”. W pracy tej Arnheim mówi o procesie percepcji w ujęciu psychologicznym i opisuje jak oko ludzkie organizuje postrzegany materiał w odniesieniu do psychologicznych uwarunkowań. W analizach dzieł sztuki pokazuje nie tylko ich reprodukcje, ale także uproszczone schematy kompozycyjne, pozwalające na zilustrowanie jego analiz. Arnheim wskazywał, że widząc i odczuwając pewne właściwości dzieła sztuki często nie umiemy ich przełożyć na słowa. Przyczynę takiego stanu rzeczy widział nie tyle w posługiwaniu się językiem, ile w braku umiejętności przekładania wartości postrzeganych przez wzrok na odpowiednie kategorie. Badacz zauważył, że język nie może wykonywać zadania bezpośrednio, gdyż nie jest bezpośrednią drogą do obcowania z rzeczywistością. Dostarcza on jedynie nazw temu, co zobaczyliśmy, usłyszeliśmy lub pomyśleliśmy.

Główne tezy książki Rudolfa Arnheima mówią o tym, że:

- Harmonijną kompozycję w obrazie osiągać można nieskończenie wieloma sposobami
- Przy jej braku wypowiedź artystyczna staje się niezrozumiała
- Przedmioty postrzegamy w kontekście całego pola widzenia
- Równowaga i harmonia nie mogą działać jednoznacznie, poprzez pewne przesunięcia kompozycja staje się ciekawa
- Równowaga budowana przez różnorodne elementy dzieła takie jak:
 - wyodrębnienie
 - kolor
 - perspektywa
 - rozmiar
 - kształt
 - wiedza i doświadczenie oraz wynikające z nich własne skojarzenia
- Przykładowa analiza dzieła według psychologii percepcji Rudolfa Arnheima, napisana przez samego badacza:



Paul Cezanne, Pani Cezanne na żółtym krześle, Lata powstania dzieła to 1888-1890, Kolekcja Art Institute of Chicago



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Rozmiar to 890 mm x 649 mm

Źródło: <https://www.artic.edu/artworks/62371/madame-cezanne-in-a-yellow-chair>



Rudolf Arnheim, Schemat kompozycyjny obrazu Pani Cezanne na żółtym krześle

Źródło: Rudolf Arnheim, „Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka”, Gdańsk 2005

- Portret żony w żółtym fotelu Cezanne namalował w latach 1888-1890. Tym, co szybko uderza obserwatora obrazu, jest połączenie zewnętrznego spokoju z silną potencjalną aktywnością. Pozująca postać jest naładowana energią, która napiera w kierunku jej spojrzenia. Postać jest stabilna i zakorzeniona, ale jednocześnie tak lekka, jakby była zawieszona w przestrzeni. Wznosi się, a jednocześnie spoczywa w sobie. To subtelne połączenie spokoju i wigoru, stanowczości i pasywności można określić jako szczególną konfigurację sił reprezentujących temat pracy. Jak osiągnąć ten efekt?
- Obraz ma format pionowy, proporcje są w przybliżeniu 5 : 4. Rozciąga to cały portret w kierunku pionu i wzmacnia wyprostowany charakter postaci, krzesła, głowy. Krzesło jest nieco węższe od ramy, a postać węższa od krzesła. Tworzy to skalę zawężających się kształtów, która prowadzi do przodu od tła nad krzesłem do postaci na pierwszym planie. Odpowiednio, skala wzrastającej jasności prowadzi od ciemnego pasma na ścianie poprzez krzesło i postać do jasnej twarzy i rąk, dwóch centralnych punktów kompozycji. Jednocześnie ramiona i barki tworzą owal wokół środkowej części obrazu, centralny trzon stabilności, który przeciwdziała wzorowi prostokątów i jest powtórzony w mniejszej skali przez głowę.
- Ciemny pas na ścianie dzieli tło na dwa poziome prostokąty. Oba są bardziej wydłużone niż cała rama, dolny prostokąt ma proporcje 3 : 2, a górny 2 : 1. Oznacza to, że prostokąty te podkreślają poziom wyraźniej niż rama podkreśla pion. Chociaż prostokąty stanowią kontrapunkt dla pionu, wzmacniają

również ruch całości w górę przez fakt, że w pionie dolny prostokąt jest wyższy od górnego. Według Denmana Rossa, oko porusza się w kierunku zmniejszających się odstępów, czyli w tym obrazie w górę.

- Trzy główne płaszczyzny obrazu: ściana, krzesło, postać nakładają się na siebie od dalekiej lewej strony do bliskiej prawej. Ten boczny ruch w prawo jest równoważony przez położenie krzesła, które znajduje się głównie w lewej połowie obrazu i w ten sposób ustanawia przeciwny ruch opóźniający. Z drugiej strony, dominujący ruch w prawo jest wzmocniony przez asymetryczne umiejscowienie postaci w stosunku do krzesła: postać naciska do przodu zajmując głównie prawą połowę krzesła. Co więcej, sama postać nie jest całkiem symetryczna, lewa strona jest nieco większa, co ponownie podkreśla ruch w prawo.
- Figura i krzesło są nachylone pod mniej więcej tym samym kątem względem ramy. Krzesło ma jednak swój punkt obrotu w dolnej części obrazu i dlatego przechyla się w lewo, podczas gdy punktem obrotu figury jest jej głowa, która przechyla ją w prawo. Głowa jest mocno zakotwiczona na centralnym pionie. Drugi punkt ciężkości kompozycji, para rąk, jest wyrzucona lekko do przodu w postawie potencjalnej aktywności. Dodatkowy, wtórny kontrapunkt jeszcze bardziej wzbogaca temat: głowa, choć spoczywająca, zawiera wyraźnie ukierunkowaną aktywność w czujnych oczach i dynamicznej asymetrii ćwiartki profilu. Ręce, choć wysunięte do przodu, neutralizują wzajemne działanie poprzez splecenie.
- Swobodne unoszenie się głowy jest ograniczane nie tylko przez jej centralne położenie, ale także przez bliskość górnej granicy kadru. Wznosi się ona tak bardzo, że zostaje pochwycona przez nową podstawę.

Tak jak skala muzyczna wznosi się od podstawy tonu kluczowego tylko po to, by powrócić do nowej podstawy w oktawie, tak i figura wznosi się od dolnej podstawy ramy, by znaleźć nowe uspokojenie przy górnej krawędzi.

- Powyższa analiza obrazu Cezanne'a wskazuje nie tylko na bogactwo dynamicznych relacji w dziele, ale także sugeruje, w jaki sposób te relacje ustanawiają szczególną równowagę odpoczynku i aktywności, która zrobiła na nas wrażenie jako temat lub treść obrazu. Uświadomienie sobie, jak ten układ sił wizualnych odzwierciedla treść, jest pomocne w próbie oceny artystycznej harmonii obrazu.
- Należy dodać dwie ogólne uwagi. Po pierwsze, temat obrazu jest integralną częścią koncepcji strukturalnej. Tylko dlatego, że kształty są rozpoznawalne jako głowa, korpus, ręce, krzesło, odgrywają one swoją szczególną rolę kompozycyjną. Fakt, że głowa jest siedliskiem umysłu, jest co najmniej tak samo ważny jak jej kształt, kolor czy położenie. Jako abstrakcyjny wzór, elementy formalne obrazu musiałyby być zupełnie inne, aby przekazać podobne znaczenie. Wiedza obserwatora o tym, co oznacza siedząca kobieta w średnim wieku, silnie przyczynia się do głębszego sensu dzieła.
- Po drugie, zauważymy, że kompozycja opiera się na punkcie i kontrapunkcie, czyli na wielu równoważących się elementach. Ale te antagonistyczne siły nie są sprzeczne czy konfliktowe. Nie tworzą dwuznaczności. Wieloznaczność dezorientuje wypowiedź artystyczną, ponieważ pozostawia obserwatora w zawieszeniu pomiędzy dwoma lub więcej twierdzeniami, które nie składają się na całość. Z reguły



Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



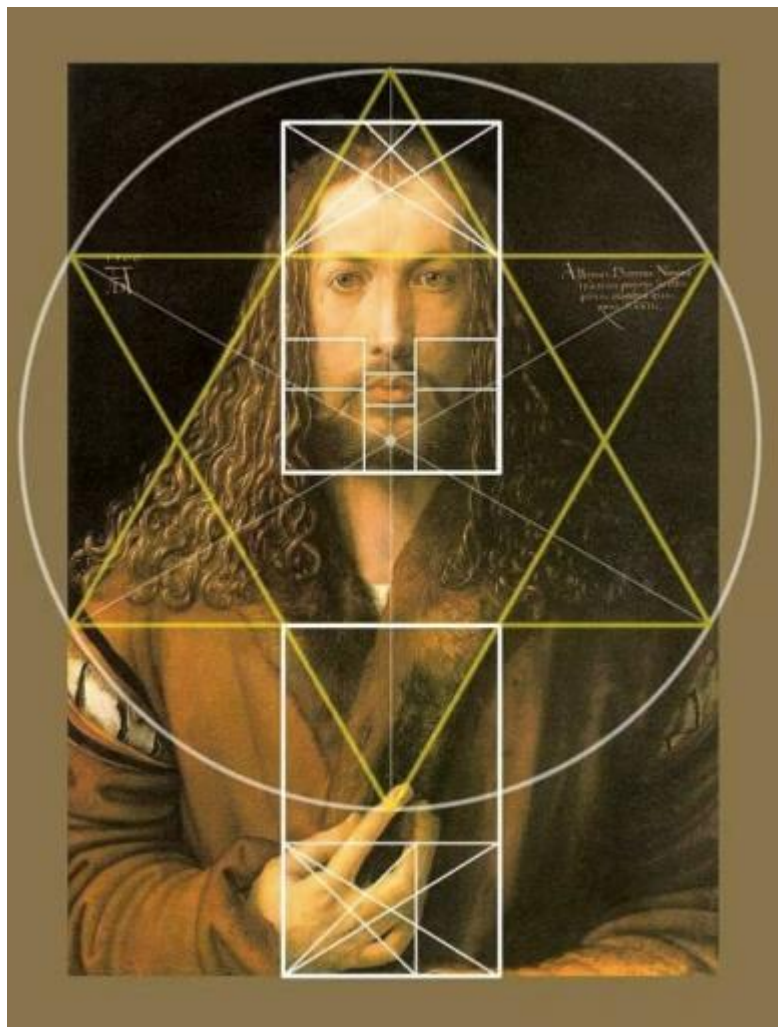
kontrapunkt obrazowy jest hierarchiczny, tzn. stawia siłę dominującą przed siłą podporządkowaną. Każda relacja jest sama w sobie nie zrównoważona, ale wszystkie razem równoważą się w strukturze całego dzieła.

Również w innych obrazach można wyszukać linie kompozycyjne, ułatwiające ich analizę. Oto przykłady niektórych z nich:



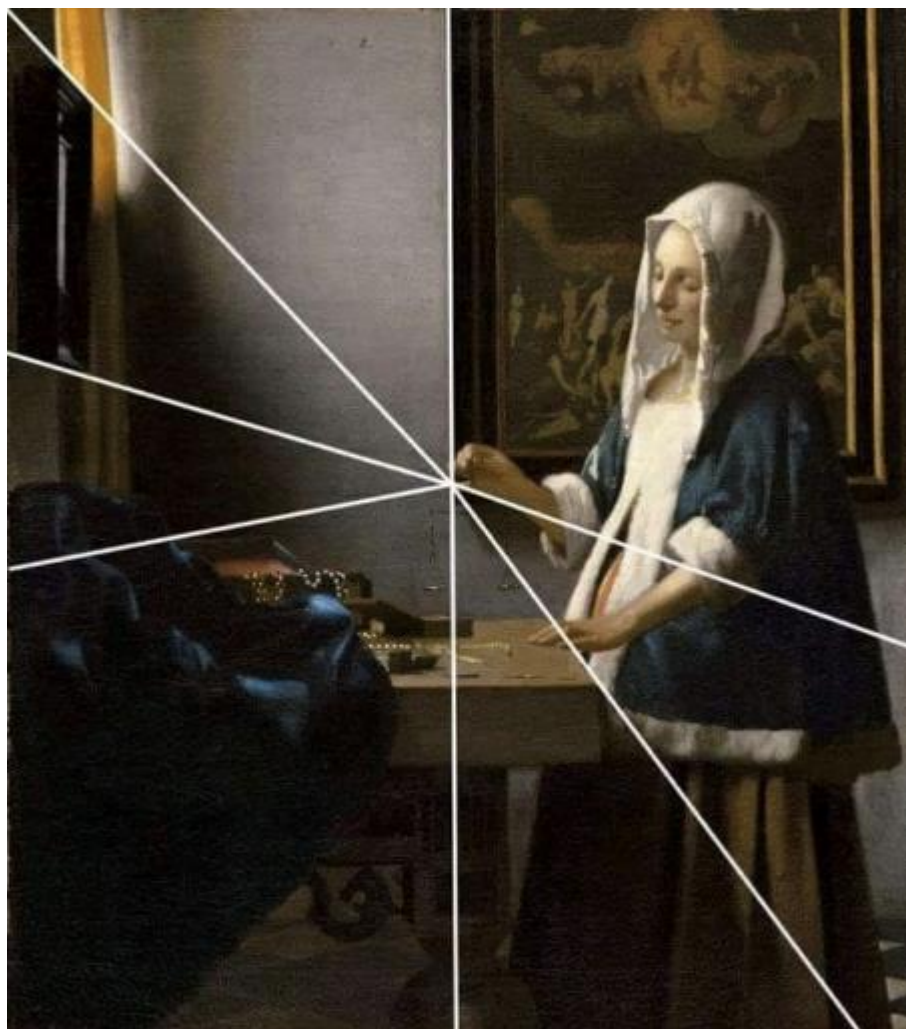
Schemat kompozycyjny obrazu autorstwa Piero della Francesca „Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych”, Lata powstania dzieła to 1472-1474

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.



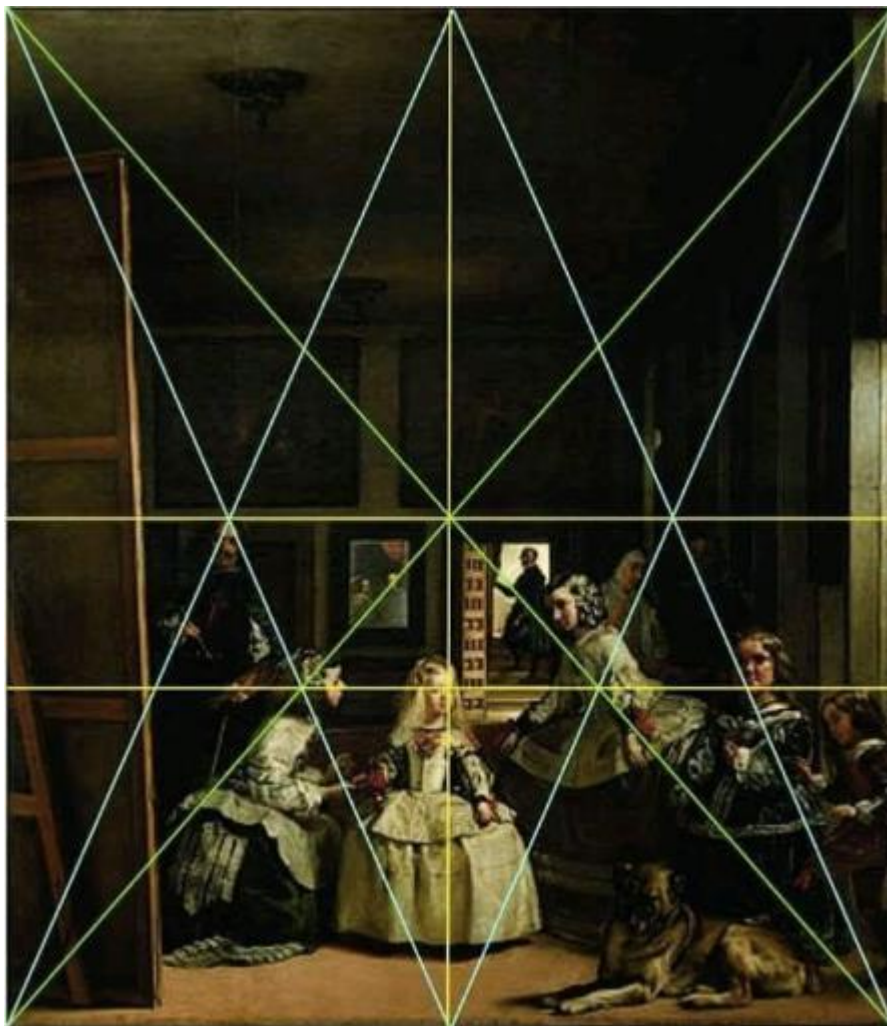
Schemat kompozycyjny obrazu „Autoportretu” Albrechta Dürera, Rok powstania dzieła to 1500

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.



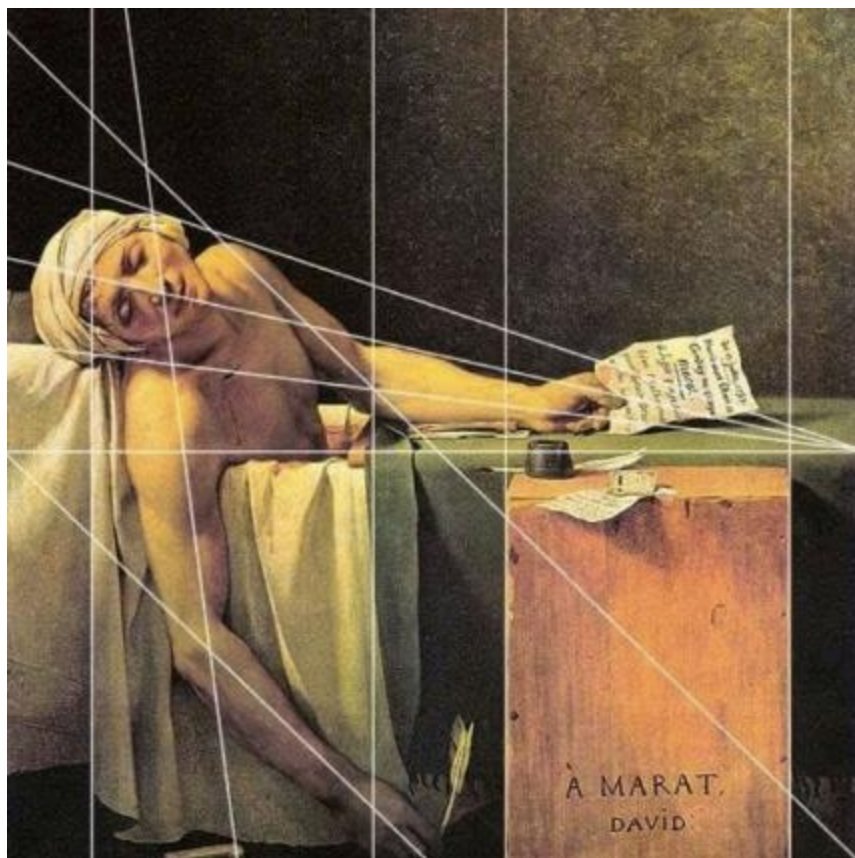
Schemat kompozycyjny obrazu „Warząca perły” Jana Vermeera, Lata powstania dzieła to 1662-1665

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.



Schemat kompozycyjny obrazu „Panny dworskie” Diego Velasqueza, Rok powstania dzieła to 1656

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.



Schemat kompozycyjny obrazu „Śmierć Marata” Jacquesa Louisa Davida, Rok powstania dzieła to 1793

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.



Schemat kompozycyjny obrazu „Gracze w karty” Paula Cezanne’a, Lata powstania dzieła to 1893-1896

Źródło: własne zasoby materiałów dydaktycznych.

4. Ćwiczenie - opis i analiza obrazu realistycznego i abstrakcyjnego:

Ćwiczenie ma na celu wprowadzenie do praktyki ogólnych zasad opisu i analizy i połączenie ich z elementami przedstawionych wcześniej metod opisu i analizy: ikonologii oraz psychologii percepcji. W tym celu wprowadzone zostały pytania pomocnicze.



Diego Velasquez, „Panny dworskie”, Kolekcja Muzeum Prado, Madryt, rok powstania dzieła to 1656

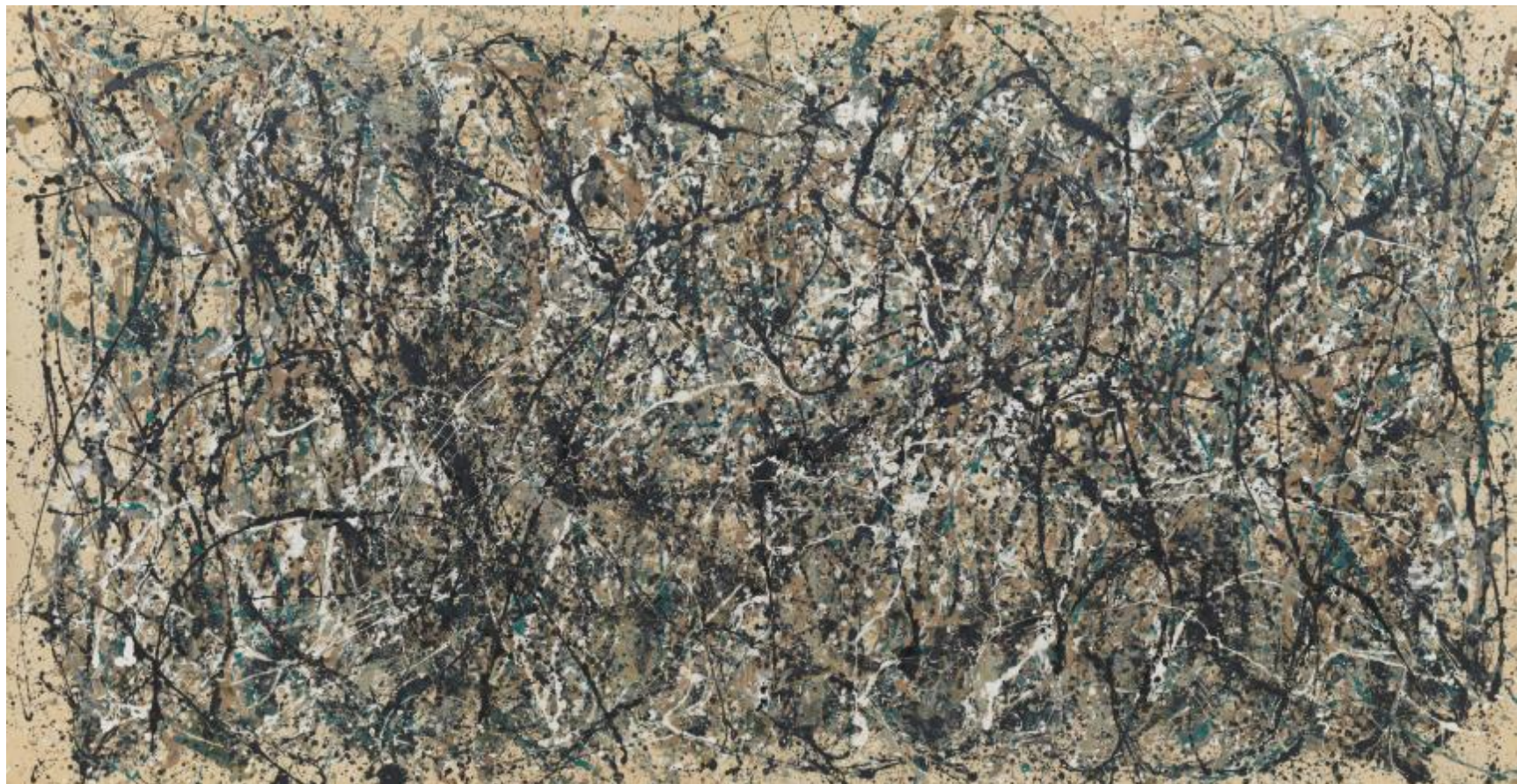
Olej na płótnie

Wymiary dzieła to 318 mm x 276 mm

Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Panny_dworskie

a) Dokonaj opisu i analizy dzieła “Panny dworskie” Diego Velasqueza. Jako pomoc wykorzystaj pytania pomocnicze:

- W jakiej relacji do siebie są umieszczone na obrazie konkretne postaci? Czy widać komunikację pomiędzy nimi?
- Kto jest najważniejszy na obrazie i dlaczego? Czy możesz wskazać jedną czy kilka najważniejszych postaci?
- Kogo przedstawia obraz? Czy są to tylko tytułowe “Panny dworskie” czy także inne postaci?
- Czy niektóre z postaci możesz odnieść do tych znanych Tobie z historii?
- Jak za pomocą kompozycji, perspektywy, oświetlenia i kolorystyki postaci zostały rozmieszczone na płótnie?
- Czy znasz inne dzieła sztuki, które podejmują podobną tematykę? Jak został na nich zilustrowany ten sam temat?



Jackson Pollock, Jeden: Numer 31, Rok powstania dzieła to 1950, Museum of Modern Art w Nowym Jorku

Źródło: <https://www.moma.org/collection/works/78386>

b) Dokonaj opisu i analizy obrazu “Jeden: Numer 31” Jacksona Pollocka. Jako pomoc wykorzystaj pytania pomocnicze:

- Czy kształt obrazu i proporcje jego boków mają wpływ na jego odbiór?
- W jaki sposób został namalowany obraz? Czy widoczny jest na nim gest malarza?
- Jaką rolę pełnią kolory w tym obrazie?
- Które fragmenty obrazu są bardziej wypełnione kolorem, a które mniej?
- Czy potrafić rozpoznać na nim kształty odnoszące się do rzeczywistości? Czy w naturze mogłyby występować podobne kształty?
- Czy kompozycja tego obrazu jest harmonijna?

5. Ćwiczenie dodatkowe: Na podstawie poniższych zdjęć odpowiedz na pytanie jaki wpływ na Twój odbiór dzieła miałyby poniższe warunki eksponowania dzieł sztuki:





Rzeczpospolita
Polska

Unia Europejska
Europejski Fundusz Społeczny



Źródło: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jak-niemal-uciekłam-luwru-czyli-o-instytucji-muzeum/>



Źródło: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jak-niemal-uciekam-luwru-czyli-o-instytucji-muzeum/>



Źródło: <https://www.textilzeitung.at/fashion/news/aging-in-style-zalando-kleidet-venus-von-willendorf-13911>

6. Materiały na podstawie których został przygotowany materiał dydaktyczny:

- Rolf Arnheim, „Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka”, Gdańsk 2005
- <https://www.historiasztuki.com.pl/strony/013-00-00-IKONOGRAFIA-LID.html>