

Miejsce
na naklejkę
z kodem szkoły

dysleksja

☐

MHS-R1A1P-062

EGZAMIN MATURALNY Z HISTORII SZTUKI

Arkusz II

POZIOM ROZSZERZONY

Czas pracy 150 minut

ARKUSZ II

MAJ
ROK 2006

Instrukcja dla zdającego

1. Sprawdź, czy arkusz egzaminacyjny zawiera 11 stron (zadania 30 – 31). Ewentualny brak zgłoś przewodniczącemu zespołu nadzorującego egzamin.
2. Arkusz zawiera dwie części. Część pierwsza wymaga analizy formalnej dzieł, a część druga napisania wypracowania na jeden z podanych tematów. Temat wybrany do opracowania podkreśl.
3. Pisz czytelnie. Używaj długopisu/pióra tylko z czarnym tuszem/atramentem.
4. Nie używaj korektora, a błędne zapisy wyraźnie przekreśl.
5. Pamiętaj, że zapisy w brudnopisie nie podlegają ocenie.
6. Wypełnij tę część karty odpowiedzi, którą koduje zdający. Nie wpisuj żadnych znaków w części przeznaczonej dla egzaminatora.
7. Na karcie odpowiedzi wpisz swoją datę urodzenia i PESEL. Zamaluj ■ pola odpowiadające cyfrom numeru PESEL. Błędne zaznaczenie otocz kółkiem ⊗ i zaznacz właściwe.

Życzymy powodzenia!

Za rozwiązanie
wszystkich zadań
można otrzymać
łącznie
50 punktów

Wypełnia zdający przed
rozpoczęciem pracy

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

PESEL ZDAJĄCEGO

--	--	--

KOD
ZDAJĄCEGO

OBRAZ A

Olga Boznańska, *Dziewczynka z chryzantemami*, 1894, olej na tekturze

OBRAZ B

Stanisław Wyspiański, *Macierzyństwo*, 1905, pastel na tekturze

Część 1. - ANALIZA PORÓWNAWCZA (20pkt)

Zadanie 30.

Przeanalizuj strukturę wizualną obrazów A i B według podanych punktów:

A. Opis i cechy kompozycji (6 pkt)

Obraz A	Obraz B
– kształt pola obrazowego – prostokąt pionowy – kompozycja z jedną figurą – portretowana dziewczynka ukazana jest centralnie (en face) – twarz dziewczynki, jej dłonie i bukiet kwiatów tworzą pionowy owal – kompozycja statyczna – zamknięta (najważniejsze elementy zostały zamknięte w granicach obrazu) – w obrazie akcentowane są podziały wertykalne – dośrodkowa – postać ujęta jest do bioder (3/4) – dominantę dzieła stanowią twarz portretowanej oraz bukiet kwiatów pod jej ramieniem – obraz jest dwuplanowy (dziewczynka lekko odcina się od tła)	– kształt pola obrazowego – prostokąt poziomy – kompozycja wielofiguralna (występują cztery postacie) – twarze zebranych tworzą krąg, a ich wzrok skupiony jest na główce niemowlęcia – kompozycja znacznie bardziej zdynamizowana – zdecydowanie otwarta – podziały w obrębie kompozycji przebiegają w wielu kierunkach – ujęte są tylko twarze i ramiona postaci, wyjątek stanowi karmiąca matka ujęta do pasa – kompozycja nie jest zrównoważona – obraz jest płaski

B. Kolorystyka (4 pkt)

Obraz A	Obraz B
– w obrazie mamy do czynienia z szeroką gamą barwną (występują zarówno barwy ciepłe (np. twarz portretowanej), jak i chłodniejsze (jej sukienka), – zdecydowanie dominują wyszukane szarości w licznych odmianach, także kremowe biele i ciepła karnacja ciała dziewczynki – barwy są złamane – w obrazie występują kontrasty walorowe – cienie i światła mają własny koloryt	– w obrazie zastosowano szeroką gamę barwną – występują zarówno czyste, dźwięczne barwy, jak i złamane – dominują stonowane zielenie i barwy cieliste, z akcentami błękitu, żółcieni i bieli – w obrazie występują kontrasty walorowe i temperaturowe

C. Światłocień i modelunek (4 pkt)

Obraz A	Obraz B
– źródło światła jest niewidoczne – światło jest nieokreślone – światło pada z lewej strony obrazu oświetlając lewą część ciała dziewczynki, podczas gdy prawa pogrążona jest w cieniu – najjaśniejszym punktem obrazu są chryzantemy, najciemniejszym – fałdy sukienki dziewczynki po prawej stronie – światłocień miękko modeluje formy	– źródło światła jest niewidoczne – światło jest nieokreślone – plamy w obrębie poszczególnych form są syntezą światła i barwy – najjaśniejsze są wplecione w narożniki kompozycji kwiaty – najciemniejszym punktem jest tło w prawym, dolnym narożniku obrazu – światłocień jest bardzo umowny (nie uwypukla kształtów)

D. Środki wyrazu artystycznego i nastrój obrazu (4 pkt)

Obraz A	Obraz B
– najważniejszym środkiem wyrazu jest miękko kształtowana plama barwna i delikatny światłocień – obraz tchnie smutkiem i zadumą – szczególny wyraz mają duże, ciemne oczy dziewczynki, które wpatrują się z lękiem ale i zaciekawieniem – wzrok dziewczynki wyraźnie nawiązuje kontakt ze wzrokiem odbiorcy, przez co obraz jest szczególnie ekspresyjny – temat obrazu znakomicie podkreślają zastosowane środki	– najważniejszymi środkami wyrazu są syntetyczne plamy barwne ujęte w arabeski mocnych konturów – bogata ornamentyka roślinna zdobi zarówno stroje portretowanych, jak i wpleciona jest w tło – obraz tchnie spokojem i zadumą – temat wydaje się być jedynie pretekstem do ukazania rozwiązań formalnych

E. Krótkie wnioski końcowe (2 pkt)

Obydwa obrazy powstały w epoce modernizmu (Młodej Polski) i prezentują sobą różnorodne tendencje malarskie tego okresu.

Obraz A wykazuje pewne pokrewieństwa z twórczością impresjonistów (rodzaj plamy barwnej, wielka rola wysublimowanego koloru).

Obraz B prezentuje wiele cech formalnych i motywów typowych dla secesji oraz fascynację folklorem.

W obu wyczuwa się klimat symbolistyczny, odwołujący się do różnorodnych skojarzeń.

Część 2. DŁUŻSZA WYPOWIEDŹ NA TEMAT (30 pkt)

Zadanie 31.

Temat 1. Na podstawie wybranych przykładów dzieł malarstwa Młodej Polski przedstaw różnorodne sposoby ukazywania wizerunku dziecka w sztuce tego okresu. Możesz nawiązać do wcześniejszej tradycji przedstawiania tego tematu w sztuce.

Temat 2. Linearyzm i malarskość.

Linia i plama – to dwa podstawowe środki wyrazu artystycznego w malarstwie. Na podstawie dowolnie wybranych dzieł z różnych okresów przedstaw, w jaki sposób i w jakim celu używali ich artyści oraz jakie osiągalni efekty.

Temat 1.

Okres Młodej Polski już w samej swojej nazwie zawiera modernistyczne urzeczanie młodością. Dążenie do nowatorstwa w sztuce tego czasu można porównać do jej „wiosennego” odrodzenia, odmłodzenia.

Jednocześnie koniec XIX wieku – to czas szczególnego rozwoju nauk psychologicznych, czas zainteresowania psychiką człowieka na wszystkich etapach jego życia. Psychologia i psychoanalizy zaglądają coraz głębiej w duszę i podświadomość człowieka, dostrzegają silne powiązania sfery psychicznej i fizycznej. W sztuce Młodej Polski temat (motyw) egzystencjalnych niepokojów człowieka „końca wieku” przeplata się z zachwytem przyrodą, z wizją natury pulsującej życiową energią, zmysłową radością, ale i tajemnicą istnienia.

Intelektualny i emocjonalny klimat Młodej Polski z jej symbolizmem, tendencjami bliskimi ekspresjonizmu, okazał się bardzo sprzyjający dla rozwoju zainteresowania tematem trudnym, pociągającym, a w sztuce wcześniejszych okresów stosunkowo mało rozwiniętym, mianowicie tematem dziecka i dzieciństwa oraz dorastania, dojrzewania.

Najbardziej znane są z pewnością liczne wizerunki dzieci malowanych przez Stanisława Wyspiańskiego. Malował i szkicował pastelami przeważnie własne dzieci, w niezrównany sposób utrwalając dziecięce gesty, skupione lub zaspane buzie. Najczęściej ukazywał dzieci w sytuacjach naturalnych, gdy nie wiedziały, że są portretowane. W Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie wisi inny jeszcze portret – grupowy: dzieci znajomego artysty pozują do portretu w wyjściowych ubrankach, pewnie bardzo chcą „dobrze wypaść”. Ale obraz jest jednak wyjątkowo nieudany i trudno dopatrzyć się w nim tego wdzięku i naturalności, jakie cechują pozostałe wizerunki dzieci Wyspiańskiego. Artysta ponoć bardzo się męczył, malował niechętnie i to widać po chybionych efektach jego pracy. Potrzebował spontaniczności w zachowaniu swoich modeli. Wówczas mógł uchwycić charakter, „dziecięcość”, która w epoce Młodej Polski została dowartościowana. Stanisław Przybyszewski

zachwycał się „cudownym umysłem dziecka, co we wszystkim widzi straszność i tajemnicę, i otchłań”.

Taką zapewne „tajemnicę i otchłań” widzi, lub przeczuwa opisywana wcześniej „Dziewczynka z chryzantemami” Olgi Boznańskiej. Takie skupienie, podszyta lękiem ciekawość malują się na twarzy dziewczynki zaglądającej do altany z litografii Wyspiańskiego, którą wykorzystano jako plakat do sztuki „Wnętrze” Maurycyego Maeterlincka. Zainteresowanie psychiką dziecięcego bohatera jest wspólne dla malarstwa i literatury modernizmu i często przywołuje się te związki przy okazji innych jakże licznych portretów dziecięcych malowanych przez Olę Boznańską.

Na szczególną uwagę zasługuje tu jeszcze jeden obraz tej malarki: „Portret chłopca w gimnazjalnym mundurku”. Jest to płótno o dużym formacie, ukazujące w niemal naturalnych rozmiarach samotną postać tytułowego chłopca. Typowa dla Boznańskiej wąska, niemal monochromatyczna gama barwna oraz puste, jakby abstrakcyjne tło, sugeruje atmosferę wyobcowania, skupienia modela na sobie. Chuda, nieco nieproporcjonalna figura chłopca o zbyt długich ramionach, „wbity” w mundurek, w którym jest mu może podobnie niewygodnie, jak we własnym dojrzewającym ciele, ale stara się „trzymać fason” jakby w „reprezentacyjnym” portrecie. Przed wnikliwym okiem i wrażliwym odczuciem malarki nic się jednak nie da ukryć.

Przy okazji ostatniej wystawy („Boznańska nieznana”) Agnieszka Morawińska zwróciła uwagę na podobieństwo takiego ujęcia tematu z portretami infantów pędzla Velazqueza. Dzieła tego barokowego portrecisty dworu hiszpańskiego cechowała niezwykła głębia i prawda psychologiczna, a jego portrety królewskich dzieci są wyjątkowe nie tylko w swojej epoce.

Fenomen dojrzewania, ciekawość i pewne zadziwienie, rozdarcie pomiędzy dzieciństwem a wkraczaniem w młodzieńczą dorosłość – te problemy podejmował w wielu swych obrazach Wojciech Weiss. W takich obrazach, jak „Wiosna” czy „Maki” ukazuje on nagich chłopców pośród budzącej się do życia wiosennej przyrody. Symboliczny charakter tych kompozycji jest ewidentny, a nastrój raczej pogodny, radosny, pełen nadziei, choć nie pozbawiony napięcia.

Z innymi zapewne refleksjami i lękami spogląda w wodę smutna dziewczynka w jednym z obrazów Jacka Malczewskiego. Stan psychiczny tej postaci oddaje też pejzaż – utrzymany w chłodnych barwach, wysuszony, przygnębiający, jakże inny od soczystej wiosennej zieleni łąki Weiss’a, a pesymistyczne, budzące niepokój odczytanie podsuwa tytuł: „Zatruta studnia”. Trudno tu nawet myśleć o „beztroskim dzieciństwie”...

Jeszcze dalej w pesymistycznej, tragicznej, a jednocześnie groteskowej interpretacji kondycji ludzkiej poszedł Witold Wojtkiewicz. Ten młodo zmarły symbolista – ekspresjonista używał poetyki świata dziecięcego ale niezwykle go deformując. Obrazy Wojtkiewicza zaludniają pokraczne, smutne figurki ni to dzieci, ni to kukiełek. Tytuły często sugerują świat baśni, dziecięcej

wyobraźni („Bajka zimowa”, „Porwanie królowny”, „Lalki”), ale jest to świat szalony, w fatalistycznej wizji malarza idący na zatracenie, jak w „Krucjacie dziecięcej” tegoż autora.

Bajkowość, dziecięce marzenia, także mit Złotego Wieku – szczęśliwego „dzieciństwa ludzkości” przywołał Józef Mehoffer w swym słynnym obrazie „Dziwny ogród”. Jest to dzieło niezwykle dekoracyjne, zgodnie z secesyjnymi założeniami, o nastroju skrajnie odmiennym od dzieł Wojtkiewicza, lecz niepozbawionym pewnej niepokojącej, wieloznacznej zagadki, jaką jest ogromna, przeskalowana złota wałka, unosząca się nad ogrodem, po którym biega mały, szczęśliwy nagi chłopczyk, pod czujnym okiem mamy i niani. Ten ogród jest jak Raj, a chłopiec jest jeszcze niewinny, bo nieskażony życiem i wiedzą o samym sobie i o świecie.

Wspomnienie dzieciństwa bywa takim „powrotem do Edenu” i w tym kontekście należy rozumieć obraz Jacka Malczewskiego „Jacek nad stawem w Wielgiem”, gdzie artysta ukazał samego siebie jako dziecko w kwitnącym ogrodzie, w którym spędzał dziecięce wakacje. Także chłopiec skulony na szczycie drabiny w wielkim płótnie Malczewskiego „Błędne koło” to zapewne on sam. Obraz ten może być odczytany jako projekcja przyszłej drogi twórczej, która ukazuje się oczom chłopca – przyszłego artysty, zdumionego i bezradnego wobec siły artystycznej wizji.

Dzieci były częstymi modelami Jacka Malczewskiego. Ukazywane bywają w towarzystwie aniołów, jak mały Tobiasz lub pastuszek w obrazie „Aniele pójde za tobą”. Dziecko jest dla Malczewskiego częściej symbolem spokoju, sielskości, niewinności.

Artysta dla ukazania grozy – zarezerwował raczej chimery...

Wielość i różnorodność przedstawień dzieci w sztuce Młodej Polski świadczy o zainteresowaniu dzieckiem nie tylko jako motywem, ale też jako człowiekiem, z jego indywidualnością, osobowością, własnym światem, który jest ważny. Od końca XIX wieku artyści odnoszą się do dzieci z szacunkiem i powagą, nie traktują ich z obojętną pobłażliwością, jak to bywało często w sztuce innych epok. Baczniejsze przyjrzenie się człowiekowi – dziecku poskutkowało też bardziej prawdziwym ich ukazaniem tak pod względem wyglądu zewnętrznego, jak i charakteru, czy psychiki.

Temat 2.

„Trzeba pamiętać, że każdy obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, kobiecym aktem, czy bukietem kwiatów, jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą kolorami wedle jakiejś zasady”.

Ta słynna definicja sformułowana przez nabistę – Maurice’a Denisa pod koniec XIX w. zwraca uwagę na formalną warstwę dzieła sztuki – w szczególności dzieła malarskiego. Nie rezygnując z tematu – dla nabistów ważnego, bo zwykle niosącego treści symboliczne – M. Denis „dowartościowuje” niejako formę dzieła, stawia ją na równi z treścią.

Forma jest nośnikiem treści, w istotnym stopniu może wpłynąć na sposób, w jaki odbieramy temat i sens dzieła, jest „przekaznikiem” sugestywnym, komentującym, czasem zresztą zdobywającym niemal pełną autonomię.

Owa silna świadomość formy, charakteryzująca twórców końca XIX i początku XX w., wpłynęła również na sposób patrzenia na dzieła sztuki – współczesnej i dawnej: ich opisywanie, analizowanie, klasyfikowanie. Zauważono, że historię sztuki można postrzegać jako swoistą ewolucję form artystycznych, zbudowaną na zasadzie par przeciwstawnych pojęć.

Twórca tej koncepcji, Heinrich Wölfflin, w swej pracy „Podstawowe pojęcia historii sztuki”(1915) jako punkt wyjścia przyjął porównanie renesansu i baroku, a więc epok, które tradycyjnie zwykło się postrzegać jak „tezę” i „antytezę”. Spokój i harmonia klasycznej antykizacji intelektualnego renesansu przeciwstawiane są ekspresji, dynamice, kontrastom, ekstatycznej religijności baroku. Zachowując w świadomości daleko idące uproszczenia tego systemu, do dziś często posługujemy się wieloma jego spostrzeżeniami i sformułowaniami, choć rzadko pamiętamy nazwisko autora (który – nawiasem mówiąc – stworzył historię sztuki „bez nazwisk”...).

Pierwszą i wydaje się kluczową parą owych przeciwstawnych pojęć jest właśnie zaproponowane w temacie: LINEARYZM I MALARSKOŚĆ.

Wracając do przywołanego na początku M. Denisa należy zauważyć, że artysta ten szczególny nacisk położył na zagadnieniu koloru („...płaska powierzchnia pokryta kolorami wedle jakiejś zasady”). Odzywa się w tych słowach pomieć dzieła Gauguin’a – „duchowego ojca” nabistów. Takie słynne obrazy Gauguin’a, jak „Żółty Chrystus”, „Walka Jakuba z Aniołem”, „Kobieta z owocem mango” i liczne inne – to malarstwo nasyconej plamy barwnej, koloru intensywnego, czystego, odrealnionego, a zarazem głęboko uzasadnionego swą funkcją budowania nastroju, tajemniczości, symboliczności, jednocześnie z naciskiem na dekoracyjne walory płótna. Jest więc kolor u Gauguin’a nośnikiem sensów raczej duchowych niż materialnych, raczej uczucia i przeczucia – niż intelektu i trzeźwej kalkulacji.

O ekspresyjnej funkcji koloru mówił również fowista Henri Matisse, przyznając, że kolor narzuca mu się instynktownie, że przy malowaniu opiera się na uczuciu i doświadczeniu własnej wrażliwości. Inny fowista – Andre Deraine

wspominał, że kolory stały się dlań „ładunkiem dynamitu”. Fowistyczna plama barwna jest gwałtownie rzucana na płótno, z widocznym śladem pędzla – gestu. Kolory zestawiane są kontrastowo, odważnie, niejednokrotnie w sposób „zgrzytliwy”. Podobnie jak u Gauguin’a nie są realistyczne, nie oddają w mimetyczny sposób wyglądu przedmiotów i ludzi, lecz raczej służą oddaniu istoty uczucia i emocji malarza. To obrazy „dzikie” i „drapieżne” – przynajmniej w odczuciu współczesnych, którzy po pierwszej wystawie młodych malarzy w 1905r. na Salonie Jesiennym w Paryżu nadali im tę ironiczną w założeniu nazwę: „Le fauve” – „dzikie bestie”. I w gruncie rzeczy trudno się im dziwić, zważywszy na to, że w roku wystąpienia Fowistów – secesja osiąga swą pełnię i przyzwyczajenia odbiorców są zgoła odmienne w stosunku do tego, co zaoferował im Matisse wraz z kolegami: „Czerwone drzewa Vlamincka”, „Widok na Most Westminsterki” Deraina’a, wreszcie „Portret żony z zieloną pręgą” Matisse’a nie mają w sobie nic z owej wyrafinowanej dekoracyjności i finezji, jaka charakteryzuje sztukę secesyjną. Nawet malowane wśród „dzikich” obrazy Gauguin’a wydają się niebywale „cywilizowane” w zestawieniu z ową „dzikością formy” Fowistów.

Myślę, że czynnikiem, który „ogarnia”, „porządkuje”, i wreszcie – uspokaja zarówno dzieła Gauguin’a, jak i charakteryzuje sztukę secesyjną jest linia.

To ona giętym, płynnym konturem obwodzi plamy barwne w gauguinowskiej „Walce Jakuba z Aniołem”, upodabniając ten syntetyczny obraz do witrażu.

Podobnie w „Muzach” M. Denis’a nieruchome postacie kobiet – tytułowych Muz – stają się niemal jednorodnym ornamentem wraz z liśćmi kasztanowców, wśród których są przedstawione, gdyż wszystkie elementy kompozycji budowane są przy pomocy takiej samej płynnej, dekoracyjnej linii. Obraz ten nosi już wszystkie znamiona stylu secesyjnego.

Linearyzm secesji ma swoje źródło m.in. w odkrytych dla Europy pod koniec XIX w. grafikach japońskich. Inspiracje te możemy obserwować np. w takich dziełach, jak „Pawia suknia” czy „Jan i Salome” Beardsley’a. Są to czarno-białe grafiki, co jeszcze bardziej eksponuje linię, jako główny środek wyrazu. Jest to kreska cienka i elegancka, czasem przepływająca długimi pociągnięciami przez „pustą” powierzchnię, czasem zagęszczona, jakby ścieśniona – zawsze o dużych walorach dekoracyjnych. Nie są to jednak dzieła apolińsko spokojne. Są niepokojące i wręcz perwersyjne w swoim wyrafinowaniu, jak proza Oscara Wilde’a, do której się odnoszą. Ale ten niepokój lechcie raczej nasz intelekt, niż zmysły. A może ten odbiór częściowo narzucony jest owym wölfflinowskim podziałem? Wszak linia ma być formą właściwą racjonalizmowi w sztuce, a kolor – plama jest domeną uczuć! Potwierdzają to wielcy twórcy epoki klasyczno-romantycznej: Eugenie Delacroix twierdził, że kolor jest zasadniczym elementem malarstwa, a malarz modeluje kolorem, jak rzeźbiarz gliną. Przy takiej postawie jest oczywiste, że ten wielki romantyk miał szczególne upodobanie w barokowym malarstwie

Rubensa. Obaj byli wspaniałymi kolorystami, obaj tworzyli niezwykle zmysłowe, pełne uczucia dzieła.

Wystarczy popatrzeć na „Śmierć Sardanapala” Delacroix: oto umiera asyryjski satrapa, a wraz z nim mordowane są jego niewolnice i konie. Aby oddać przepych orientального dworu oraz całą gwałtowność i dramatyzm sytuacji, malarz posłużył się nasyconymi plamami barwnymi, z przewagą krwistych czerwieni, kładzionymi szeroko, z wyraźną fakturą. Dzieło miejscami przypomina szybki szkic, nie dostrzegamy konturu, rysunku.

Tę samą bujność i bogactwo formy widzimy w dziełach Rubensa, takich jak: „Wjazd Marii Medici do Marsylii”, „Porwanie córek Leukippa”, „Strąceniu potępionych” (Mały Sąd Ostateczny), lecz także w zmysłowych portretach żony czy późnych pejzażach.

Współcześnie z romantykiem Delacroix, tworzył inny wybitny malarz – lecz jakże odmienny w swych upodobaniach i stylistyce: J. A. D. Ingres. Twierdził on, że kolor jest elementem podrzędnym w obrazie, że jest jedynie „damą do towarzystwa”. W takich dziełach, jak „Łaźnia turecka”, „Wielka Odaliska”, oraz licznych portretach widzimy precyzyjny, bezbłędny rysunek. Zdecydowany linearyzm tych dzieł jest wyrazem zachwytu Ingres’a dla antyku i renesansu. W „Portrecie panny Riviere” bez trudu odnajdziemy inspiracje malarstwem Rafaela.

Ingres, wprowadzając w życie postulat Winckelmanna, że „pędzel artysty winien być nasycony rozumem”, jednocześnie zapewnia kolorowi – owej „damie do towarzystwa” – bardzo wysoką pozycję. Kolorystyka jest wysmakowana, malarz stosuje kontrasty walorowe, nie mnoży kolorów, lecz je delikatnie różnicuje (biała suknia panny Riviere, lekki róż cery i rękawiczki w kolorze ugru, rzucające refleksy na futrzaną etolę). Nigdy jednak te wyszukane pod względem kolorystyki plamy barwne nie wymkną się spod kontroli rysunku, który jest „uczciwością sztuki”.

Ingres był uczniem J. L. Davida ale pobierał też nauki u innych wybitnych nauczycieli: Fidiasza, Rafaela czy wreszcie samej Pani Natury. Z obserwacji Natury czerpał natchnienie według przepisu antycznego i renesansowego, tj. poszukując w niej platońskiego ideału i harmonii. Ową idealną harmonię artyści spod tej klasycznej gwiazdy widzieli w strukturze, którą dla nich w malarstwie znamionuje rysunek, linia.

Niegdyś opozycja linia/rysunek – plama/kolor stawał się powodem sporów, dysput: który z tych dwu podstawowych środków malarskich jest ważniejszy, lepszy, słuszniejszy. Znane są w historii sztuki owe słynne spory, pieczętowane nazwiskami wybitnych twórców: tzw. „spór poussenistów z rubensistami”, „Ingres contra Delacroix”, a także „zarzuty” formułowane przez Michała Anioła pod adresem Tycjana, iżby ten wielki wenecki kolorysta „zaniedbywał” rysunek.

Artystom udało się pogodzić adwersarzy, np. Degas połączył wibrującą, żywą plamę barwną z rygorystyczną strukturą linearną. Twórca ten znakomicie

korzysta z lekcji Ingres, a zarazem całej plejady kolorystów. Jako impresjonista stosuje swobodnie, szkicowo potraktowaną plamę barwną, czyniąc z niej główny środek wyrazu, dla uchwycenia ulotności chwilowego wrażenia. Jednocześnie pozostawia – wręcz manifestuje – rysunek, który u niego spełnia nie tylko funkcje konstrukcyjno – porządkowe, ale też podnosi ekspresję dzieł. Możemy to obserwować w licznych scenach ukazujących tancerki, jak również w późnych wizerunkach kobiet przy toalecie. Niektóre z jego dzieł wykazują powinowactwo z dużo młodszym artystą Henri de Toulouse – Lautrec’iem. Ten twórca nowoczesnego plakatu uczynił kreskę – ostrą, nerwową, ale nie pozbawioną walorów dekoracyjnych – szczególnym środkiem ekspresji. Toulouse - Lautrec, obok van Gogha, postrzegany jest jako „protoekspresjonista”. Widać więc, że nie tyle sama linia, czy plama, lecz raczej sposób, w jaki środki te zostały zastosowane i potraktowane przesądza o „ratio” i „emotio” tworzonych dzieł.