

# Malarstwo amerykańskie XIX wieku

Maria Poprzęcka

Ostatnie ćwierćwiecze XVIII wieku przyniosło narodziny nowego państwa: Stanów Zjednoczonych Ameryki. W 1776 roku ogłoszono Deklarację Niepodległości, w 1789 przyjęto konstytucję wraz z nową formą rządów, w 1781 powstały Stany Zjednoczone. Czas ten był zarazem epoką tworzenia się mitów, wzorców, tradycji, obyczajów, a nawet języka, dzięki którym mieszkańcy tej wyzwolonej brytyjskiej kolonii zaczęli sami siebie nazywać Amerykanami. Artyści, jak wszyscy inni obywatele, uczestniczyli w krzepnięciu nowego narodu, w kształtowaniu narodowej tożsamości. Byli świadkami i uczestnikami doniosłych wydarzeń historycznych. Ich los w kraju wybijającym się na niepodległość, kraju, w którym dopiero kształtowały się nie mające na ogół precedensu na starym kontynencie instytucje życia publicznego, nie był łatwy. Większość wybitnych twórców tego czasu spędziła wiele lat swej kariery za granicą. Europejskie też było ich wykształcenie i źródła ich sztuki. Dwaj malarze amerykańskiego pochodzenia: Benjamin West (1738–1820) i John Singleton Copley, osiedli na stałe w Anglii, dając świadectwo, że daleka, uboga kulturalnie prowincja może wydać talenty równe pochodzącym ze starych ośrodków artystycznych. Byli oni pierwszymi Amerykanami, którzy nie tylko czerpali i uczyli się ze sztuki europejskiej, ale także wywarli na nią wpływ. Z drugiej strony, jeszcze za czasów kolonialnych, do Ameryki przybywali artyści europejscy szukający tu nowych możliwości, zwykle jednak nie byli to twórcy wysokiej miary.

W nowym społeczeństwie sztukę widziano przede wszystkim jako instrument moralnego doskonalenia, rozbudzania patriotycznych uczuć, utrwalania republikańskich cnót. Niektórzy artyści wyrażali nawet obawę, aby sztuka – jak w starym świecie – nie stała się przedmiotem zbytku, przywilejem wąskich elit. Przekonanie o wysokim poslan-

nictwie twórczości czerpali przede wszystkim z ksiązek, dawnych i nowych traktatów o sztuce. Pierwsze pokolenie artystów amerykańskich ukształtowały pisma akademickich teoretyków. Od nich czerpali pouczenia o konieczności udoskonalania natury poprzez studia rzeźb antycznych, a także arcydzieł mistrzów renesansowych i barokowych, takich jak Rafael, Michał Anioł, Poussin. Tak więc dla młodych artystów ze Stanów Zjednoczonych, gdzie nie było wówczas publicznych muzeów i prywatnych kolekcji, podróż na stary kontynent była koniecznością. W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku wszyscy w zasadzie malarze udawali się po naukę do Anglii, pozostającej wszak krajem macierzystym. W osobie żyjącego w Londynie wspomnianego już Benjamina Westa znajdowali hojnego opiekuna i nauczyciela, który stał się wychowawcą trzech pokoleń artystów amerykańskich. U schyłku życia pisał do jednego z nich, Charlesa Willsona Peale'a: „Sztuka malarska ma moc uszlachetnienia człowieka poprzez ukazywanie potomności jego szlachetnych uczynków i duchowej siły, aby tym sposobem przekazywać bezcenne poczucie dotyczące religii, miłości do kraju i moralności; takie tematy warte są pędzla, takie winny być pokazywane jako najbardziej budujące dla wzrastającego pokolenia”.

Idee te szły w parze z przekonaniem właściwym Ameryce czasów Ojców Założycieli, iż kraj ten powinien odegrać w świecie specjalną rolę, a naród kierujący się w działaniach zasadami chrześcijańskimi może zbudować nowy Eden, nowe, idealne społeczeństwo zdolne zmienić bieg dziejów świata.

Artyści amerykańscy stali jednak wobec całkowicie odmiennej sytuacji i innej publiczności. W młodym republikańskim i protestanckim kraju brakowało dworu, bogatej arystokracji i potężnego Kościoła, które od stuleci były w Europie głównymi mecenasami i zleceniodawcami. W załączku znajdowało się szkolnictwo artystyczne i zbiory sztuki. Kształtowały się dopiero obyczaje i potrzeby kulturalne, nie zawsze zresztą wedle europejskich wzorców. Stąd też amerykańskich artystów cechowała wielka pomysłowość i przedsiębiorczość. Charles Willson Peale (1741–1827), ojciec rodziny artystycznej, którego synowie nosili imiona Rafael, Rubens, Rembrandt i Tycjan

*[Fragment obrazu Benjamina Westa Śmierć generała Wolfe'a. West był urodzonym Amerykaninem, większość swojego życia spędził w Anglii. Namalowana przez niego w 1770 roku Śmierć generała Wolfe'a, który zginął pod Quebeciem w 1759 roku, to jeden z pierwszych obrazów ukazujących wydarzenia z historii Ameryki i wprowadzających do malarstwa mieszkańców Nowego Świata. Płótno, wymiary całości 151 x 213 cm (Galeria Narodowa Kanady, Ottawa).]*

[Portretowany przez Johna Neagle'a Pat Lyon zlecił w 1826 roku malarzowi, by przedstawił go pracującego przy kowadle, chcąc zaprotestować przeciwko nie udowodnionym oskarżeniom o rabunek banku. Z zakasanyimi rękawami białej koszuli, osłonięty skórzanym kowalskim fartuchem, spod którego wystają wytworne, spięte klamrami pantofle, Pat Lyon świadczy swą godną postawą, iż jest odpowiedzialnym obywatelem, pracującym ciężko i uczciwie na swe dochody, nie inaczej niż zatrudnieni przez niego robotnicy. Zdaje się dowodzić, że jego rosnące bogactwo nie zakłóca społecznej równości i demokracji. Płótno, 232,5 × 170 cm (Muzeum Sztuk Pięknych, Boston).]

i wszyscy zostali malarzami, jest przykładem artysty, a zarazem organizatora i przedsiębiorcy, usiłującego na różne sposoby rozbudzić zainteresowanie publiczności. Dzięki jego niezmożonej aktywności Filadelfia stała się ożywionym ośrodkiem artystycznym. W 1782 roku otworzył tam galerię malowanych przez siebie portretów głównych osobistości państwowych i dołączył do niej muzeum historii naturalnej. Później próbował pokazów ruchomych obrazów, wykorzystując w tym celu rodzaj latarni magicznej. Wreszcie w 1794 roku utworzył w Filadelfii Columbianum, będące połączeniem szkoły artystycznej i galerii wystawowej, dając początek wielu tego



[Wiek dojrzały jest jednym z czterech obrazów namalowanych w latach 1840–1842, składających się na cykl Wędrowka życia. W cyklu tym Thomas Cole ukazuje duszę ludzką wędrującą przez krajobrazy symbolizujące cztery etapy życia ludzkiego. Rozkwiecony, tropikalny ziemski raj znaczy jego dziecięcy, niewinny początek, fantasmagoryczna budowla jawiąca się na niebie obrazuje ambicje i nadzieje młodości, rwący wśród skał nurt rzeki i burzliwe niebo przypominają o niebezpieczeństwie wieku dojrzałego, uspokojone wody, nad którymi w świetlistej szczelinie wśród chmur oczekuje anioł stróż – to obraz kresu ziemskiej wędrowki. Płótno, 134 × 202 cm (Galeria Narodowa, Waszyngton).]

typu instytucjom artystycznym i naukowym. Rozwijały się one szybko w miastach wschodniego wybrzeża, zwykle finansowane przez bogatych przedsiębiorców. W początkach XIX wieku, gdy Boston zaczął tracić znaczenie pierwszego miasta amerykańskiego na rzecz dynamicznie rozwijającego się Nowego Jorku, tam właśnie powstała w 1802 roku pierwsza Akademia Sztuk Pięknych, organizująca wystawy malarstwa współczesnego. Kolejne akademie utworzono w 1805 roku w Filadelfii, w 1807 w Bostonie. Pomimo to „wielkie malarstwo” obrazujące tematy historyczne i religijne, choć postulowane i najwyższej cenione, nie mogło liczyć na duże zapotrzebowanie. Stąd większość malarzy podejmowała się skromnych, lecz za to zapewniających zbyt zleceń, jakimi były portrety, pejzaże czy anegdotyczne sceny rodzajowe. Samuel F. B. Morse (1791–1872), nie mogąc osiągnąć artystycznego sukcesu i zaspokoić ambicji w dziedzinie malarstwa historycznego, porzucił je, by stać się wynalazcą telegrafu. Rembrandt Peale rozwinął produkcję portretów Jerzego Waszyngtona, powtarzając dwanaście razy studium wykonane z natury i robiąc siedemdziesiąt dziewięć replik innego wizerunku Ojca Narodu. Wśród konwencjonalnej zwykle twórczości portretowej zdarzają się jednak dzieła niecodzienne, dające wyraz nowej amerykańskiej mentalności, jak portret Pata Lyona, namalowany przez Johna Neagle'a.

Szybki rozwój sztuki amerykańskiej przypadł na lata 1820–1860, okres gwałtownej industrializacji, rozwoju urbanistyki i niepokahowanej ekspansji terytorialnej. Podstawą utrzymania artystów pozostawały portrety, coraz większą popularność zyskiwało malarstwo rodzajowe i pejzaż. Wzrastała liczba patronów sztuki, łatwiej było osiągnąć artystyczne wykształcenie. Wielu malarzy nadal podejmowało podróż do Europy, nie byli już jednak nieśmiałyimi prowincjuszami, bezkrytycznymi wobec dzieł i mistrzów starego świata. W żywo rozwijających się miastach rozpowszechniał się obyczaj publicznych pokazów sztuki. Utworzone w 1832 roku nowojorskie towarzystwo popierania sztuki: American Art Union, wkrótce znalazło naśladowców w innych miastach, stających się ośrodkami krzewienia sztuk, a także kształtowania nowego stylu życia oraz potrzeb artystycznych i duchowych bogacącego się społeczeństwa. Choć oblicze Ameryki zmieniało się szybko, zadania sztuki widziano nadal równie idealistycznie, jak w epoce Ojców Założycieli. W poszukiwaniu amerykańskiej tożsamości narodowej malarze pierwszej połowy XIX wieku zwrócili



się ku rodzimemu krajobrazowi, którego ogrom, dzikość i potęga nie dawały się porównać z ujarzmioną przez cywilizację naturą starego kontynentu. Cuda natury na równi z polami bitewnymi z czasów wojny o niepodległość stały się tym, czym dla Europy były szacowne zabytki historycznej przeszłości. W odkryciu amerykańskiego pejzażu odegrały rolę tak czynniki estetyczne, jak i nacjonalistyczne i religijne. W naturze amerykańskiej upatrywano zarówno obrazu piękna i siły Nowego Świata, jak objawienia mocy Stwórcy. Widziano w niej nowy Eden, który boskim zrządzeniem został dany osadnikom dla zbudowania królestwa Bożego na ziemi. To poczucie szczególnej misji usprawiedliwiało zresztą eksterminację Indian i zniszczenie rdzennej kultury kontynentu. Wszystkie te idee, uczucia i skojarzenia, jakie wzbudzały amerykańskie pejzaże, sprawiły, iż początkowo skromne podejście malarzy-topografów poczęła zastępować postawa bardziej osobista i emocjonalna. Jedni dążyli do uwznioślenia pejzażu, nasycenia go treściami religijnymi i historiozoficznymi, inni, idąc za gustem odbiorców, poświęcali się realistycznemu odzwierciedleniu widoków wciąż nowo odkrywanych cudów natury.

Najwybitniejszym, choć nietypowym pejzażyście amerykańskim pierwszej połowy XIX stulecia był Thomas Cole

(1801–1848), uznany za twórcę tak zwanej Hudson River School. Wraz z poetami i pisarzami, jak autor *Ostatniego Mohikanina* James Fenimore Cooper, dla których krajobraz amerykański także stanowił ośrodek zainteresowania, stworzyli oni pierwsze w swym kraju środowisko artystyczne, łączące przedstawicieli różnych rodzajów twórczości. Wbrew upodobaniom zleceniodawców, poszukujących przede wszystkim pedantycznie odtworzonych widoków natury, Cole dążył do wyniesienia malarstwa krajobrazowego do rangi malarstwa historycznego. Poprzez swe pejzaże o motywach czerpanych z krajobrazu amerykańskiego, lecz nie ograniczone do ich skrupulatnej rejestracji, szukając w naturze istoty zjawisk, a nie ich zewnętrznej szaty, chciał wyrażać głębokie idee religijne i polityczne. Żarliwie wierzący członek kościoła episkopalnego, w dzikiej naturze znajdował najstosowniejsze miejsce do mówienia o Bogu. Podnosząc niezwykłość, odmienną, ogrom i różnorodność amerykańskiej natury, w swych kompozycjach posługiwał się jej elementami dla tworzenia układów wzorowanych na obrazach dawnych mistrzów: Claude'a Lorraina lub – bardziej dramatycznych – Salvatora Rosy. Podróż do Europy obudziła w nim zainteresowanie dla cykliów jako tradycyjnych form obrazowej opowieści, które umożliwiały nada-

[Obraz Fredericka Churcha *Cotopaxi* z 1863 roku – to panoramiczny, ujęty z lotu ptaka widok skąpanego w oranżowym blasku zachodzącego słońca andyjskiego krajobrazu, nad którym zawisa ciężka chmura pyłu z wybuchającego wulkanu. Bezczesna, bezludna skalna pustynia, wstrząsana wulkaniczną erupcją, to niemal wizja pierwszych dni stworzenia, odległych geologicznych epok, Ziemi we władaniu pierwotnych sił natury. Płótno, 122 × 216 cm (Instytut Sztuki, Detroit).]



wanie krajobrazom dydaktycznych i religijnych treści (*Dzieje cesarstwa*, 1833–1836, *Wędrowka życia*, 1840). Śmierć przerwała mu pracę nad cyklem *Pilgrim's Progress* według książki Johna Bunyana, jednej z najpoczytniejszych w dziewiętnastowiecznej Ameryce. W swych obrazach i esejach o sztuce Cole wyrażał typowe dla myśli amerykańskiej tamtego czasu poczucie wdzięczności za dobrodziejstwa i obfitość dóbr ofiarowanych przez bezkresne przestrzenie kontynentu, ale także obawy przed zaprzepaszczeniem owych dóbr przez niepokonaną eksploatację i zachłanność, w których zatracą się sens przeznaczenia i narodowej odpowiedzialności.

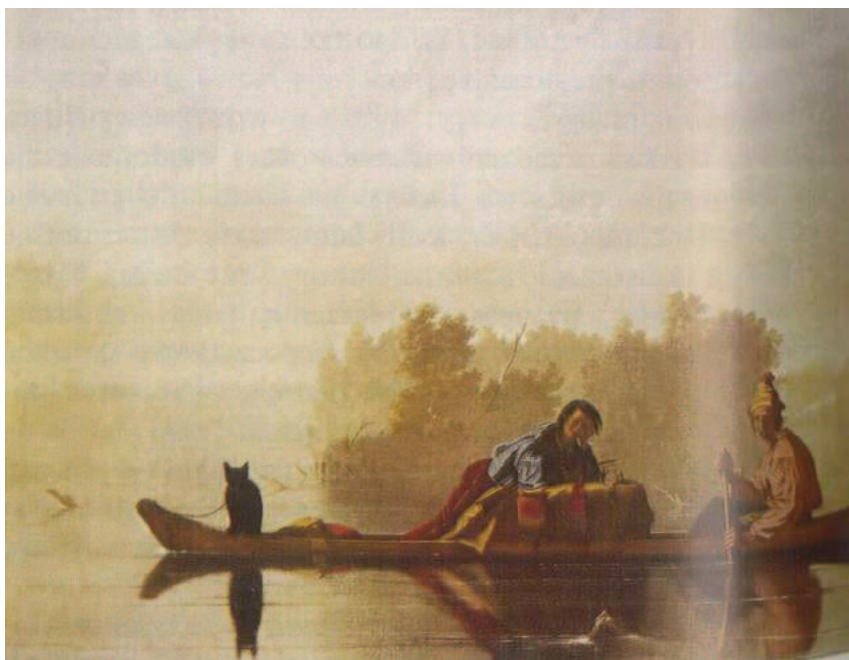
Najsłynniejszym uczniem i kontynuatorem Cole'a był Frederick E. Church (1826–1900). Poszukując widoków niezwykłych i wzniosłych podróżował do Ameryki Południowej, na daleką amerykańską północ, do Europy i na Bliski Wschód, do Meksyku, w którym był parokrotnie. W swych obrazach ukazywał naturę w całej jej nieujarzmionej potęgze, malując wodospad Niagara (1857), góry lodowe u wybrzeży Labradoru (1861), dymiący wulkan Cotopaxi w Ekwadorze (1863).

Niezwykłość krajobrazów malowanych przez Churcha polega nie tylko na wyborze egzotycznych motywów, lecz także na połączeniu precyzji w oddaniu szczegółów (malarze jego pokolenia wspomagali się już fotografią) z efektami świetlnymi, nadającymi obrazom charakter idealistycznej wizji, pełnej patosu i uduchowienia. Podobnymi luministycznymi efektami posługiwał się wzięty malarz Albert Bierstadt (1830–1900), który, odkrywając dla malarstwa amerykańskiego daleki Zachód, ukazał oczom zachwyconych nowojorczyków cuda Gór Skalistych, Yo-

[W obrazie *Handlarze futer spływający Missouri* z 1845 roku George Caleb Bingham oddał urzekającą atmosferę ogromnej, zasnutej oparami rzeki, niosącej malowniczą łódź traperów. W jego dziełach odnajdujemy świat znany z powieści Marka Twaina, świat przygód Tomka Sawyera i Huckleberry Finna. Płótno (Muzeum Metropolitan, Nowy Jork).]

semite Valley, Kalifornii. Obok pejzażystów-idealistów i wizjonerów czynna była, oczywiście, rzesza malarzy ukazujących naturę malowniczą, lecz oswojoną i bliską, z którą ludzie harmonijnie współżyją na swych farmach i plantacjach.

Gatunkiem, który zyskał szczególną popularność w sztuce amerykańskiej, było malarstwo rodzajowe. Ono cieszyło się największym uznaniem ze strony odgrywających istotną rolę mecenasowską towarzystw popierania sztuk pięknych, było chętnie kupowane, wystawiane, powielane wciąż nowymi i doskonalszymi technikami reprodukcyjnymi. Typowe, anegdotyczne obrazki z życia codziennego zwykłych ludzi z różnych stron kraju były sztuką prawdziwie demokratyczną, zdolną zainteresować każdą publiczność, znajdującą w niej odbicie własnej egzystencji. Scenki te cechuje zwykle pogoda, prostoduszność, humor. Brak w nich politycznych czy społecznych treści, właściwych realistycznemu malarstwu europejskiemu tamtego czasu. Ukazują życie spokojne i proste, bez śladu konfliktów społecznych czy rasowych. Wielu artystów szczególnie pociągał daleki Zachód, obrastająca w legendy ziemia pionierów, traperów, myśliwych i osadników. George Caleb Bingham (1811–1879) zyskał powodzenie głównie dzięki obrazom ukazującym życie toczące się na rzece Missisipi, największym wodnym szlaku komunikacyjnym ogromnego kraju. Obrazy Bingham, na których przez lekko zamglone, szeroko rozlane wody *Old Man*



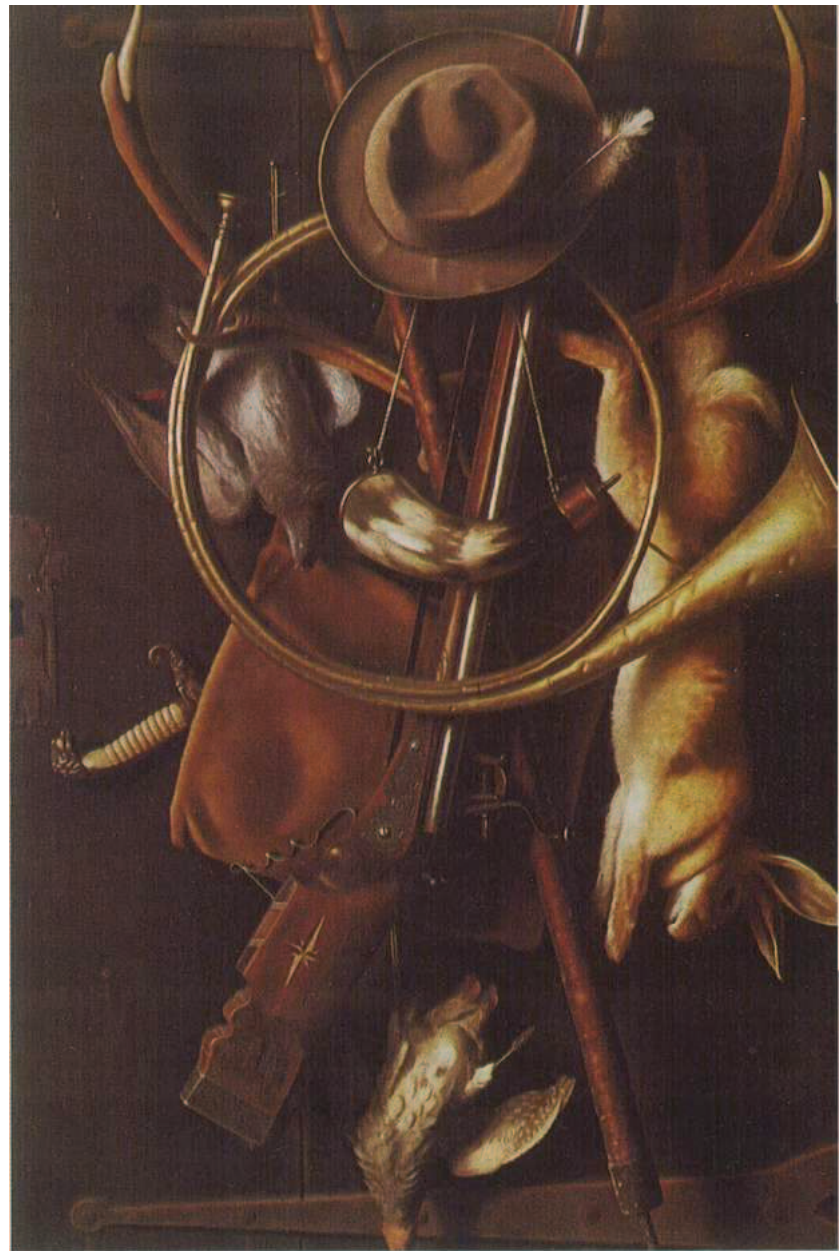
[Po polowaniu, obraz namalowany przez Williama Harnetta (1848–1892) w 1884 roku. W ostatnich dekadach stulecia specjalnością malarstwa amerykańskiego stało się tak zwane *trompe l'oeil* – iluzyjne, łudzące wzrok ukazywanie przedmiotów. Malarze wyspecjalizowani w tym rodzaju sztuki, jak William Harnett czy John Peto, podjęli tu tradycję malarstwa siedemnastowiecznego, lecz zdołali poprzez dobór obrazowanych przedmiotów nadać jej specyficznie amerykańskie piętno. Płótno, 140 × 101,5 cm (Instytut Sztuki Amerykańskiej im. Butlera, Youngstown, Ohio).]

*River* suną flisackie tratwy i traperskie *canoes*, nostalgicznie przywołują mit amerykańskiego Zachodu, najtrwalszy, jaki stworzył ten naród.

Rdzenni mieszkańcy ziemi amerykańskiej byli przedstawiani przez malarzy i rysowników, niemal odkąd zaczęła się eksploracja Nowego Świata przez białych. Stosunek do Indian długo określały dwie postawy: widziano ich bądź jako szlachetnych dzikusów, żyjących zgodnie z naturą, bądź – częściej – jako szkodliwe insekty, które należy wyplenić czyniąc miejsce dla nowej, wyższej cywilizacji niesionej przez białych osadników. Od początku XIX wieku artyści penetrowali kontynent jako członkowie wypraw różnego typu. Ich prace miały najczęściej charakter dokumentacyjny, były zapisem wyglądu Indian, ich strojów i obyczajów. „Westernowy” temat walki Indian z białymi pojawił się dopiero około połowy stulecia.

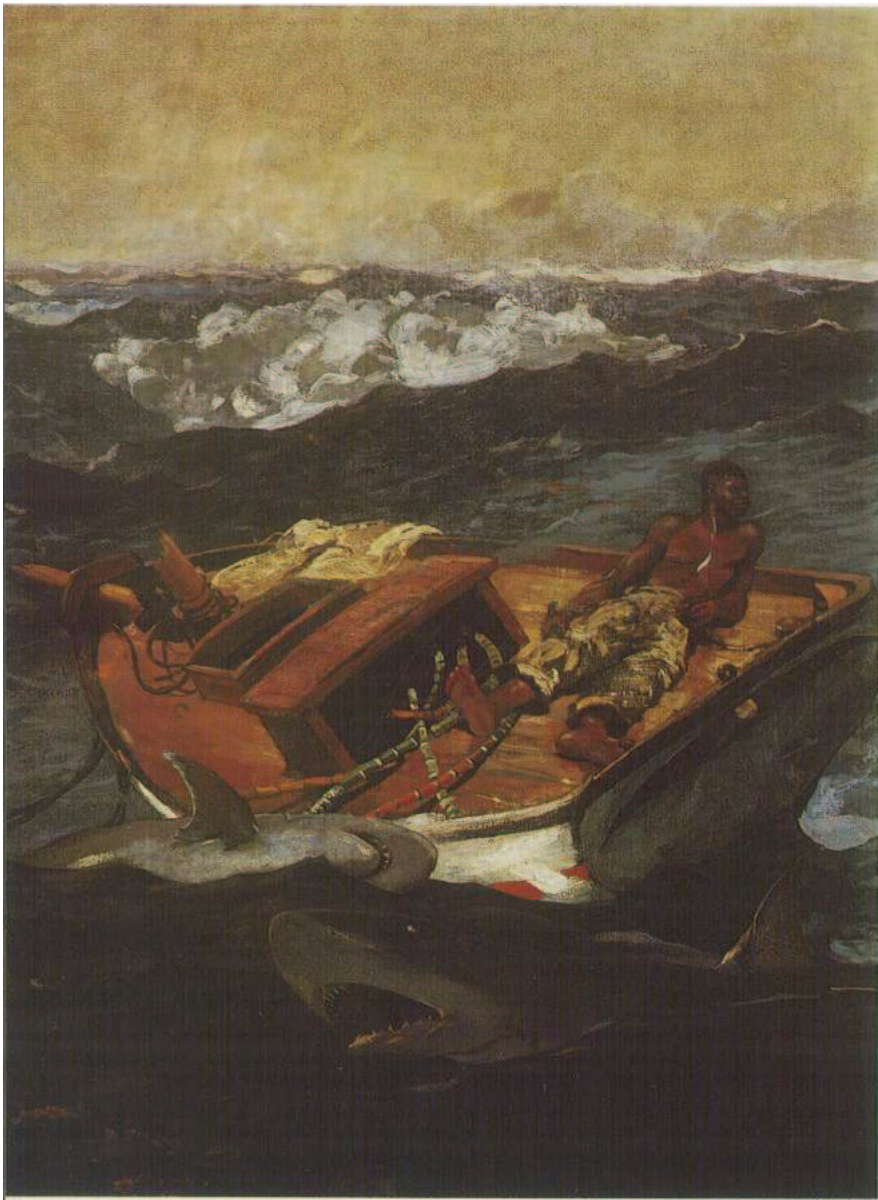
Właściwe publiczności amerykańskiej upodobanie do odnajdowania w malarstwie wiernego obrazu najbliższej rzeczywistości zrodziło zapotrzebowanie na jeszcze jeden gatunek malarski – martwą naturę. Ma ona bardzo różnorodny charakter, czasem wysoce oryginalny i odbiegający od europejskich wzorów, tak ze względu na dobór obrazowanych przedmiotów, jak z racji formy, zwykle łudząco prawdziwej, ukazującej rzeczy „jak żywe”. Owo dążenie do iluzji zrodziło już u schyłku XIX wieku artystyczną modę na martwe natury wzorowane na siedemnastowiecznych tak zwanych *trompe l'oeil* – złudzenie oka, któremu wszakże malarze potrafili nadać specyficzne, amerykańskie piętno.

Po wojnie secesyjnej, toczonej w latach 1861–1865 między jankeską Północą a Południem konfederatów, wojnie będącej bardzo wyraźną cezurą w historii, mentalności i kulturze Stanów Zjednoczonych, nastąpiły dziesięciolecia bardzo dynamicznego rozwoju sztuki. Przeplatają się w niej wówczas różnorodne prądy artystyczne, manifestują rozmaite, coraz częściej zmieniające się postawy. Reprezentują je zarówno artyści tworzący w Ameryce, jak i twórcy pochodzenia amerykańskiego, lecz o międzynarodowej formacji i sławie, robiący kariery w Londynie lub Paryżu. Ci ostatni, jak James Abbott McNeill Whistler związany głównie z londyńskim środowiskiem artystycznym, którego twórczość została omówiona w rozdziale traktującym o malarstwie angielskim, błyskotliwy i elegancki portrecista paryskiego wielkiego świata John Singer Sargent (1856–1925) czy zaprzyjaźniona z grupą paryskich impresjonistów Mary Cassat – to najbardziej



znane nazwiska tamtego czasu. Nie znaczy to jednak, iż ówczesny obraz sztuki amerykańskiej jest dwoisty, określony z jednej strony przez amerykański izolacjonizm i konserwatyzm, z drugiej przez artystyczny kosmopolityzm, chłonący europejskie style i mody. Jak różnorodne były w owej epoce tendencje i idee artystyczne, może świadczyć fakt, iż w latach osiemdziesiątych XIX stulecia wpływy francuskiego impresjonizmu były równie żywotne, jak stylu określanego mianem amerykańskiego renesansu, tworzonego w przekonaniu, że Ameryka

[Repertuar tematyczny malarstwa Winslowa Homera był bardzo rozległy – od reporterskich ujęć z wojny secesyjnej po sceny z eleganckich amerykańskich kurortów. Dopiero w początkach lat osiemdziesiątych malarz osiadłszy na odludziu, na wybrzeżu stanu Maine, ograniczył swe zainteresowania i oddał się ukazywaniu pejzaży morskich i ludzi morza w zmaganiu z żywiołem lub w zagrożeniu jego siłami, jak Murzyn na łodzi otoczonej przez rekiny w obrazie Prąd z zatoki z 1899 roku. Fragment. Płótno, wymiary całości 71,5 × 125 cm (Muzeum Metropolitan, Nowy Jork).]

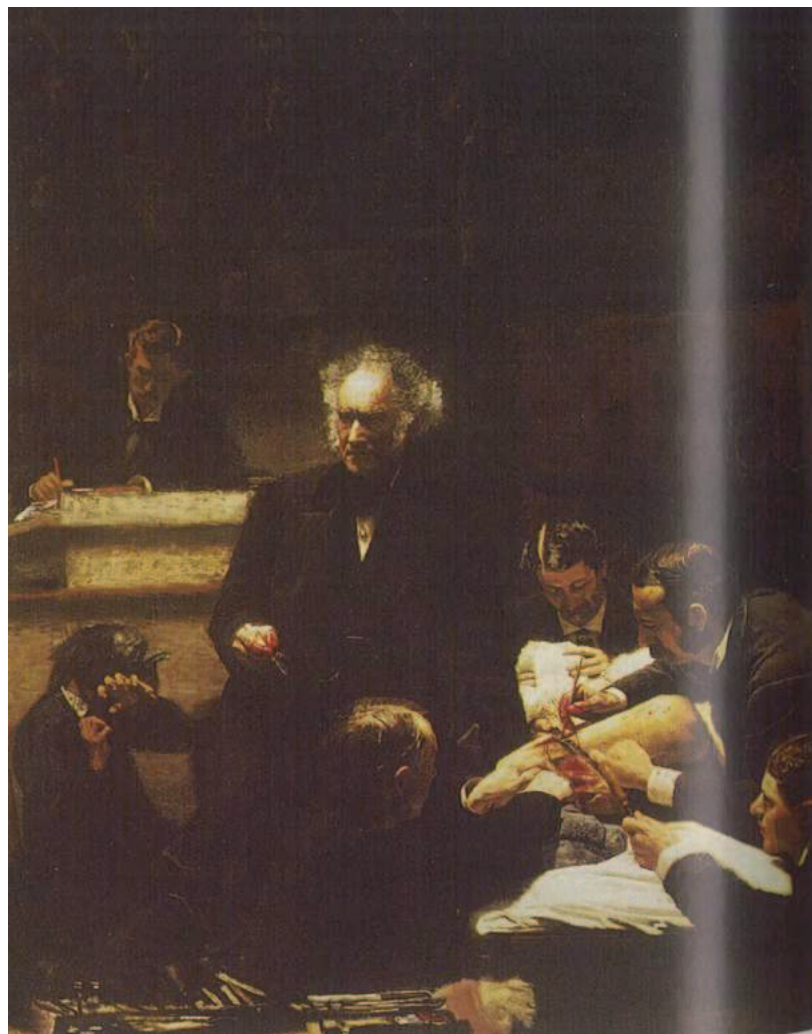


dzięki swej potędze stanie się nowym Rzymem, imperium decydującym o dziejach i obliczu świata. Przede wszystkim jednak zasadniczo poczęło się zmieniać wówczas pojmowanie funkcji i zadań sztuki. Dominujące w pierwszej połowie stulecia dążenie do nadania malarstwu specyficznemu amerykańskiemu charakteru przez przedstawienie narodowej historii, pejzażu i obyczaju ustępowało chęci włączenia się w nowoczesne prądy płynące głównie z ówczesnej stolicy artystycznego świata – Paryża. To sprawiło, że tak istotne dla poprzednich pokoleń artystów patriotyczne, religijne i moralne powinności sztuki zarzucano na rzecz celów ściśle artystycznych. Sztuka subiektywna, wyrażająca osobowość artysty, jego prywat-

[Umiejętności portrecisty Thomasa Eakinsa objawił w obrazie Klinika Grossa z 1875 roku. Sławny chirurg przedstawiony został podczas chirurgicznego pokazu dla studentów. Malarz stworzył tu nowoczesną wersję słynnego obrazu Rembrandta Lekcja anatomii doktora Tulpa. Górne światło pada na stół operacyjny i pracujących przy nim asystentów, ostro wydobywając z mrocznego tła amfiteatru twarz wykładowcy. Atmosferę nerwowego napięcia potęguje kontrast między skupieniem i siłą bijącą z postaci doktora Grossa a histeryczną reakcją zakrywającą twarz kobiety. Ten heroiczny w swej wymowie wizerunek chirurga miał być wyrazem hołdu dla nowych bohaterów życia współczesnego: lekarzy, uczonych, wynalazców. Płótno, 243 × 199 cm (Jefferson Medical College, Filadelfia).]

ne przeżycia i myśli wypierała sztukę wyrastającą z poczucia narodowego czy obywatelskiego obowiązku. Coraz częściej artyści czuli się zwolnieni z patriotycznych gestów, społecznych zobowiązań, urzędowych zależności, wierni jedynie nakazom sztuki i swego artystycznego powołania.

Bujny rozwój życia artystycznego był możliwy dzięki wspaniałemu rozwojowi instytucjonalnego zaplecza sztuki. Był to czas powstawania największych muzeów amerykańskich (Muzeum Metropolitan w Nowym Jorku, 1870), licznych szkół artystycznych, stowarzyszeń twórczych, wielkich prywatnych kolekcji tworzonej przez finansowych i przemysłowych potentatów, następnie udostępnianych publiczności. I chociaż większość artystów nadal udawała się do Europy dla dopełnienia artystycznej edukacji w akademiach Düsseldorfu, Monachium czy w prywatnych atelier paryskich mistrzów, było



to raczej wynikiem nieśląbnącej atrakcyjności i prestiżu sztuki europejskiej niż brakiem możliwości i perspektyw w kraju.

Oprócz czynnego głównie w Anglii Whistlera najbardziej interesującymi malarzami amerykańskimi tego czasu byli Winslow Homer (1836–1910) i Thomas Eakins (1844–1916). Obaj zdołali przekształcić tak tradycyjne gatunki malarskie jak pejzaż, portret i malarstwo rodzajowe w bardzo osobiste środki artystycznej wypowiedzi. Homer rozpoczął karierę jako ilustrator dostarczający nowojorskim czasopismom reportaży z wojny secesyjnej, która też była tematem jego wczesnych obrazów (*Jeńcy frontowi*, 1866). Podobnie jak dla większości amerykańskich artystów tematyka wojenna była dla Homera jedynie epizodem. Powodzenie u publiczności zdobył plenerowymi obrazami, przedstawiającymi wakacyjne rozrywki i przyjemności. Tak jak współcześni malarze francuscy, Homer inspirował się drzeworytem japońskim i koncentrował na analizie naturalnego światła jako głównego czynnika kształtującego formę i barwę w obrazie. Nigdy jednak gra światła i koloru nie stała się dlań, jak dla impresjonistów, samoistnym przedmiotem twórczości. W latach siedemdziesiątych porzucił zresztą jasny, słoneczny koloryt i beztróską tematykę, łączącą go z impresjonistami. Jak wielu współczesnych mu artystów uciekł od wielkomięskiej cywilizacji, aby osiąść w odosobnieniu na skalistym, północnym wybrzeżu Atlantyku. Głównym tematem jego malarstwa stał się człowiek lub zwierzę w konfrontacji z elementarnymi siłami natury: wodą, ziemią, wiatrem. W tych posępnych obrazach jest wyczuwalny związek z ówczesną myślą filozoficzną i przyrodniczą, określającą nowy stosunek do natury, która nie jest już źródłem religijnej inspiracji, lecz nieubłagana i obca siła, będąca nieustannym zagrożeniem i wyzwaniem dla ludzkiej egzystencji. Głęboko pesymistyczną wymowę dzieł Homera współtworzy jego indywidualny styl malarski, poważny i prosty, o mocno kształtowanych formach i głuchym, stłumionym kolorycie.

[„Amerykanin urodzony we Włoszech, wykształcony we Francji, z wyglądu przypominający Niemca, z wymowy Anglika, a malujący jak Hiszpan” – to John Singer Sargent, jeden z najbardziej wziętych portrecistów epoki. Zręcznie łącząc wpływy dawnych mistrzów z modnymi prądami artystycznymi, był niezrównany jako autor wizerunków szykownych kobiet i urodziwych dzieci – jak w obrazie *Odpoczynek* z 1890 roku. Płótno, 112 × 152 cm (Galeria Narodowa, Waszyngton).]



Thomas Eakins, wykształcony w pracowniach słynnych francuskich akademików, całe życie pozostawał związany z Filadelfią. Poświęcił się przede wszystkim malarstwu portretowemu, lecz nie w celach zarobkowych, jak rzesze tuzinkowych artystów. Jego portrety, głównie rodziny i przyjaciół, należą do najbardziej wnikliwych i poruszających, jakie powstały w sztuce amerykańskiej.

Ten rodzaj sztuki portretowej nie mógł liczyć na szeroką popularność. Niezwykle wziętym amerykańskim portrecistą tego czasu, czynnym głównie w Europie, był John Singer Sargent. O ile Eakins był wyrazicielem dekadentckiego „końca wieku”, o tyle Sargent pozostawił obraz eleganckiej *belle époque* – pięknej epoki przed I wojną światową. Potrafił stopić w swej sztuce malarską wirtuozerię dawnych mistrzów: Halsy i Velázquezę z impresjonistyczną brawurą pędzla i kolorystycznymi harmoniami swego przyjaciela Whistlera. Jego portrety, niezwykle efektowne, szykowne i światowe, lecz płytkie w wyrazie i zręcznie pochlebione, przyniosły mu międzynarodową sławę i finansowy sukces.