RENESANS WŁOSKI

QUATTROCENTO

Quattrocento – XV wiek w dziejach kultury włoskiej, na który przypadł początek renesansu we Włoszech. Nazwa pochodzi od włoskiego słowa oznaczającego *400* co jest skrótem od *1400*. Użył jej Giorgio Vasari - włoski historiograf, który podzielił dzieje sztuki włoskiej od Cimabuego do Michała Anioła na trzy okresy: *trecento, quattrocento, cinquecento.* Quattrocento stanowiło wstęp do renesansu. Jest także określane mianem "wczesnego renesansu", który to termin powstał w XX w. w kręgu badaczy angielskich i niemieckich. Za początek tej epoki uznaje się 1401r., kiedy to odbył się konkurs na drugie drzwi do baptysterium we Florencji. Niektórzy historycy malarstwa jednak uważają, że jej prawdziwe rozpoczęcie nastąpiło w momencie pojawienia się twórczości Masaccia, czyli ok. 1420.

Zestawienie ważniejszych ośrodków i mecenatów:

Ośrodek	Mecenat
Florencja	Medyceusze
Wenecja	Dożowie
Ferrara	D'Este
Mantua	Gonzagowie
Mediolan	Sforza

Głównym ośrodkiem sztuki była Florencja, gdzie tworzył m.in. Masaccio. Rozkwit szkoły florenckiej przypadał na okres świetności rodu Medyceuszów, którzy zasłynęli jako mecenasi sztuki. Na polu sztuki aktywne były również rodziny: Brancaccich, Baccich, Lanfredinich, Tornabuonich, Sassettich, Strozzich. Dzięki mecenatowi dworskiemu rozwijały się też inne szkoły, np. w Ferrarze, Mantui, Padwie, Mediolanie. W Rzymie nie powstała w tym czasie rodzima szkoła, ale dzięki mecenatowi papieskiemu do miasta przybywali artyści z różnych ośrodków, zwłaszcza Umbrii i Toskanii.

W XV w. rozwinęło się malarstwo ścienne (fresk), a także malarstwo tablicowe i sztalugowe. Dzieła przedstawiały w większości tematy religijne, jednak od połowy wieku coraz częściej poruszana była tematyka świecka - portrety, alegorie, personifikacje oraz *cassone* - malowidła na skrzyniach i meblach. Rozwój sztuki świeckiej związany był z upowszechnieniem humanizmu. Już w piętnastym wieku dokonano rozróżnienia tendencji stylistycznych w malarstwie na styl "ozdobny" i "prosty". Pierwszy wywodził się z tradycji trecenta i cechowały go dekoracyjność linii, płytka przestrzeń, czyste barwy i malowniczość. Styl "prosty" natomiast, zapoczątkowany przez Masaccia, koncentrował się na prawach geometrii i poszukiwaniu prawidłowej perspektywy. W architekturze włoskiej tego okresu rozwinął się typ budowli zwany pałacem miejskim (*palazzo*).

Giorgio Vasari (1511-1574)

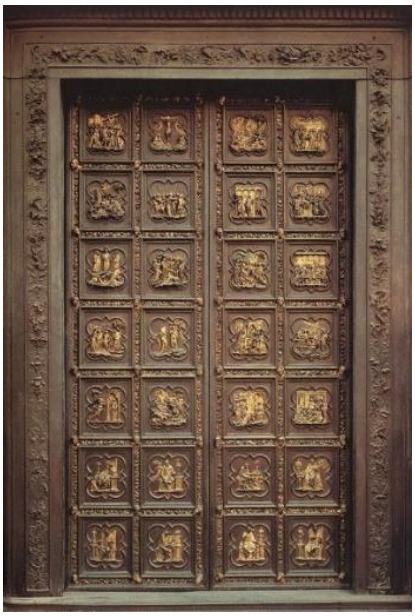
Włoski architekt i malarz późnego renesansu, działający głównie we Florencji, w Pizie i Rzymie. Do historii przeszedł jako autor dzieła **„Żywoty sławnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów"**, wydanego po raz pierwszy w 1550 roku. Książka ta zawiera biografie włoskich artystów od Cimabuego po Michała Anioła, czyli od średniowiecza do późnego renesansu, i jest pierwszym znanym opracowaniem z dziedziny historii sztuki. Do dziś, mimo wielu nieścisłości i nieobiektywnych stwierdzeń, jest cennym źródłem wiedzy o włoskim renesansie i barwnym portretem epoki. Vasari był zafascynowany postacią Michała Anioła i pozostawał pod jego silnym wpływem. Twierdził, że talent architektoniczny odkrył w nim właśnie on. Wiadomo, że Michał Anioł po ukończeniu budowy przedsionka biblioteki florenckiej nie był zadowolony ze zbudowanych przez siebie schodów i kazał je zburzyć. Zaprojektowanie nowych zlecił właśnie Vasariemu. Najbardziej znaczącym budynkiem Vasariego jest Palazzo Uffizi we Florencji, wzniesiony na zlecenie Kosmy I Medyceusza. Architekt połączył Palazzo Uffizi z rezydencją książąt – Palazzo Pitti – korytarzem. Prowadził też prace renowacyjne w Palazzo Vecchio. Zbudował nagrobek Michała Anioła we Florencji, kopułę kościoła Dell Umilta w Pistoi, kościół San Stefano w Pizie. Wykonał freski w kopule katedry we Florencji i dekorację malarską Palazzo Vecchio.

Wykonaj polecenia dotyczące ilustracji

A

B

1. Podaj autorów prac
   A. .....
   B. .....
2. Podaj nazwę dzieła i miasto, w którym to dzieło się znajduje
   .....
3. Określ, z jakim budynkiem związane jest dzieło
   .....
4. Określ motyw ikonograficzny
   .....
5. Określ rodzaj materiału, z jakiego wykonano dzieło
   .....



W 1401 r. mieszkańcy Florencji postanowili ozdobić baptysterium tamtejszej katedry pięknie rzeźbionymi drzwiami z brązu. By wybrać najlepszego wykonawcę, ogłosili konkurs. Chętni musieli w ciągu roku wykonać niewielką płaskorzeźbę przedstawiającą ofiarowanie Izaaka przez Abrahama przestrzegając przy tym ściśle zaleceń sądu konkursowego. Prace dostarczyło sześciu artystów, a dzieła dwóch z nich – 24-letniego złotnika Lorenza Ghibertiego (u góry) i rok młodszego rzeźbiarza i budowniczego Filippa Brunelleschiego (na dole) – przeszły do finału. Miesiącami sąd konkursowy głowił się komu przyznać intratne i prestiżowe zamówienie. W końcu wybór padł na Ghibertiego (według innych źródeł postanowiono dać zlecenie obu artystom, ale Brunelleschi nie zgodził się na to). Złotnik wygrał, gdyż wykonał rzeźbę jako jeden element, podczas gdy konkurent każdą postać przytwierdzał osobno. Trochę lepsze i naturalniejsze było też rozplanowanie sceny. Konkurs często uznaje się za początek renesansu we Florencji. Obaj artyści poszli bowiem dość silnie w kierunku antyku, przy czym Ghiberti zrobił krok większy. Najlepiej świadczy o tym postać Izaaka.

Wykonane z brązu, a potem pozłocone drzwi początkowo miały znajdować się w wejściu od północnej strony baptysterium. Kiedy jednak były gotowe, wzbudziły taki zachwyt, że postanowiono umieścić je na stronie wschodniej, naprzeciwko głównego wejścia do katedry Santa Maria del Fiore, w miejscu bardziej prestiżowym. Zajęły one miejsce XIV-wiecznych brązowych drzwi wykonanych przez Andreę Pisano, które przeniesiono do północnego portalu, zakłócając tym samym porządek ikonograficzny. Swój podziw dla pracy Ghibertiego wyrazić miał też podobno nawet sam Michał Anioł, nazywając słynne drzwi godnymi raju, stąd też ich nazwa: „Rajskie wrota" („Drzwi do Raju"). „Rajskie wrota" zostały wykonane metodą traconego wosku, polegającą na wykonaniu woskowego prototypu projektowanego przedmiotu, który potem okleja się ognioodporną masą (np. specjalnym gipsem). Z tak uzyskanej formy wytapia się wosk, a na jego miejsce wlewa się płyny metal. Gdy odlew był już gotowy, twórca pokrył go warstwą złota. Ukończone dzieło Ghibertiego miało ponad 5 metrów wysokości i ważyło 8 ton. Artysta ozdobił je dziesięcioma prostokątnymi kwaterami umieszczonymi po pięć na każdym skrzydle. Otrzymał on w tym zleceniu pełną swobodę, więc nie ograniczał go, tak jak w przypadku poprzednich drzwi wykonywanych na początku jego kariery, narzucony przez zleceniodawcę kształt kwater. Wszystkie pola wypełnione zostały reliefami (płaskorzeźbami) ilustrującymi sceny ze Starego Testamentu. W większości przypadków artysta zastosował kompozycję symultaniczną, tzn. że w jednym przedstawieniu dostrzec można kilka wydarzeń mających miejsce w różnym czasie i miejscu. Obydwa skrzydła drzwi ozdobiono też płaskorzeźbionym obramieniem - bordiurą otaczającą wszystkie kwatery. Ghiberti symetrycznie rozmieścił na niej przedstawione w niszach 20 postaci biblijnych, proroków oraz podobizny sybilli. Dodatkowo w niewielkich, okrągłych polach usytuowanych naprzemiennie z niszami znalazły się 24 wizerunki artystów żyjących w epoce florentczyka. Wśród nich można odnaleźć autoportret rzeźbiarza, zlokalizowany w obramowaniu prawego skrzydła, a także portret jego syna, Vittoria, który przejął warsztat po śmierci ojca. Elementy ozdobnej bordiury mają za zadanie uzupełnić przekaz narracyjny starotestamentowych reliefów umieszczonych w kwaterach, tj. zapowiedź narodzin Chrystusa. Dodatkowo ukazują one znakomity warsztat i inwencję artystyczną Ghibertiego. Początkowo projekt „Rajskich wrót" zakładał 28 kwater z figuralnymi przedstawieniami scen ze Starego Testamentu. Ostatecznie jednak Ghiberti wykonał 10 paneli z kunsztownymi płaskorzeźbami. Pośród nich znalazły się przedstawienia stworzenia Adama i Ewy oraz ich dalsze losy, historia Kaina i Abla, Noego, Abrahama, Ezawa i Jakuba, Józefa, Mojżesza, Jozuego i Dawida, a także Salomona i królowej Saby. Wszystkie, choć wypełnione są mnóstwem różnych postaci, cechują się niezwykłą spójnością uzyskaną przez artystę poprzez ukazanie różnych scen w jednolitym tle architektonicznym.

Jedna z nich wydaje się jednak wyjątkowa, gdyż uważana jest za pierwszy w historii sztuki przykład zastosowania zasad perspektywy zbieżnej w płaskorzeźbie. Mowa o reliefie przedstawiającym historię Ezawa i Jakuba. Ghiberti, podobnie jak w przypadku pozostałych kwater, przedstawił tu symultanicznie kilka epizodów z życia synów Izaaka. Po prawej brzemienna Rebeka i ukazujący się jej Bóg). W centralnej części reliefu, wewnątrz budowli dostrzec można z kolei odsprzedanie pierworództwa za miskę soczewicy, z przodu zaś widzimy starego Izaaka wysyłającego Ezawa na polowanie. Po prawej stronie natomiast Ghiberti przedstawił scenę błogosławieństwa danego przez pomyłkę Jakubowi, podczas gdy jego starszy brat był na polowaniu (drugoplanowa scena po prawej stronie reliefu). Artysta przedstawił więc na jednym panelu najważniejsze wydarzenia z biblijnej historii Jakuba i Ezawa, zachowując jednocześnie przejrzystość przedstawienia przy umieszczeniu w nim tak dużej liczby postaci. Dodatkowo, dzięki zastosowaniu zasad perspektywy linearnej w kompozycji reliefu (wystarczy spojrzeć choćby na linie na podłodze), udało mu się stworzyć iluzję przestrzeni, która, w połączeniu z niemalże trójwymiarowymi postaciami pierwszoplanowymi i architekturą przedstawioną w płaskorzeźbie, sprawia wrażenie prawdziwego, realnego świata.

Donatello (1368-1466)

Działał w takich miastach jak .....

Był uczniem ..... Studiował rzeźbę antyczną w Rzymie.

Dawid, 1430-40, Muzeum Bargello

Przypuszcza się, że Donatello wykonał pracę na zlecenie Kosmy Medyceusza, władcy Florencji, który umieścić ją miał na dziedzińcu swej willi na Via Larga. Pierwotnie miała ona stać na wysokiej kolumnie, na wzór starożytnych rzymskich posągów. Dla rodu Medyceuszy posąg Dawida miał znaczenie symboliczne – ucieleśniał bowiem obietnicę długiego panowania.

Opowieść Dawidzie znajduje się w Księdze Samuela. Wojska Filistynów rozbiły się pod Soko, w ziemi Judy, a oddziały Saula i Izraelici w Dolinie Terebintu. Zamiast stoczyć bitwę, Filistyni wystawili do walki swojego najlepszego wojownika Goliata. Wśród Izraelitów przez czterdzieści dni nie znalazł się nikt kto by go pokonał. Dopiero po tym okresie pojawił się młody pasterz Dawid i postanowił walczyć z Goliatem. Walka trwała krótko. Młodzieniec wykorzystał procę i kamieniem ugodził przeciwnika w czoło. Gdy ten padł Dawid własnym mieczem ofiary odciął mu głowę. Izraelici zwyciężyli, Dawid stał się bohaterem, a później królem.

Donatello był pierwszym artystą od czasów antyku, który stworzył wolno stojący, niebędący częścią grupy postaci czy elementem architektury posąg nagiego mężczyzny. Posąg taki był swego rodzaju powrotem do starożytnego umiłowania ludzkiego ciała i szacunku dla jego piękna, które chrześcijański Zachód odrzucał przez setki lat. Do rzeźby klasycznej nawiązuje także kontrapost.

Tytuł pracy ……

Rzeźba o wysokości 188 cm, drewno topolowe złocone
Donatello przedstawil kobietę po jej pobycie na pustyni – ze zniszczoną urodą, ale z oczyszczoną duszą. Tak więc widać nie tylko jej koścista twarz i jej okryte wlosami cierpiące ciało, ale postrzegamy też godność świętej.

Kantoria dla katedry florenckiej

Pomnik kondotiera Erasmo da Narni, zwanego Gattamelatą (1447), Padwa. To pierwszy pomnik konny od czasów antycznych.

Cechy: ……

……

……

Św. Jerzy

Habakuk

Niccolo da Uzzano

Judyta i Holofernes

Zwiastowanie

Donatello i Michelozzo di Bartolommeo, *nagrobek antypapieża Jana XXIII*, baptysterium florenckie

Cechy włoskiej rzeźby renesansowej:

- wprowadzanie perspektywy linearnej do reliefów
- różnicowanie planów reliefów przez głębokość ich modelowania
- stosowanie skrótów perspektywicznych w reliefach
- doskonalenie sposobu oddania budowy anatomicznej ciała
- indywidualizacja rysów twarzy poszczególnych postaci
- kontrapost
- wykorzystywanie antykizujących ornamentów w rzeźbie architektonicznej
- stosowanie pozy sansowinowskiej w rzeźbie nagrobnej

Zapoczątkowane we Włoszech w pod koniec XIV wieku badania nad kulturą antycznej Grecji i Rzymu doprowadziły do wytworzenia się w tamtejszym społeczeństwie nowego światopoglądu, rozwijanego przez humanistów. Szczególną zmianą było przywrócenie wagi i znaczenia życiu doczesnemu oraz zbudowanie nowego kanonu wartości, jakimi człowiek powinien się kierować. Według nowego kanonu życie upływać powinno w zgodzie z cnotami, wypełnione szlachetnymi i odważnymi czynami, o których pamięć pozostanie wśród potomnych. Ważnym celem stało się zasłużenie na nieśmiertelną sławę swojego imienia. Wartość sławy i nieśmiertelności miała swoje korzenie w zgłębianych wówczas pismach antycznych, w dziełach Wergiliusza czy Horacego. Humaniści wczesnego renesansu wierzyli też w dwa rodzaje szlachectwa. Uważali, że na pamięć u potomnych może zasłużyć sobie każdy, bez względu na pochodzenie. A zatem nie tylko członkowie możnych rodów, którzy, ich zdaniem, sławę zawdzięczają często tylko swojemu urodzeniu, ale też wszyscy ci, którzy postępują w odpowiedni sposób. Do nieśmiertelności prowadziły czyny waleczne i heroiczne, ale także życie zgodne z cnotą.
Sposób na zachowanie pamięci o osobie wśród kolejnych pokoleń oferowała sztuka portretowa. Za jej najbardziej pożądane rodzaje uchodziły pomniki. Te jednak stanowiły rzadkość. Najczęściej zamawiano portrety w drobnej rzeźbie czy wizerunki malowane. Pomnik konny był wizerunkiem znanym w czasach antycznych, zarezerwowanym dla wodza czy władcy. W XV wieku w Italii, za sprawą zmieniającego się światopoglądu, wykształcił się on ponownie jako typ przedstawienia heroizujący wodza – to znaczy ukazujący go jako postać heroiczną, wspaniałą, dzielną.

Andrea del Verrocchio (1435-1488)

Był uczniem ..... i nauczycielem ....., pracował głównie na zlecenie florenckiego rodu .....

Tytuł pracy i czas powstania: .....

Współautorzy: .....

Pomnik konny Bartolomeo Colleoniego, 1481, Wenecja (ukończony po śmierci rzeźbiarza w 1496)

Pomnik upamiętniający kondotiera Bartolomeo Colleoniego (1400-1475) powstał na życzenie samego sportretowanego. Bartolomeo Colleoni przez wiele lat pełnił służbę kondotiera - czyli najemnego wodza – w Wenecji, odnosząc dla niej znaczące sukcesy. Kondotier był też znany z działalności charytatywnej, fundatorskiej oraz kolekcjonerskiej. Jednocześnie słynął z bezwzględności wobec wrogów. W swoim testamencie zapisał Wenecji wysoką sumę pieniędzy, pod warunkiem, że rada miasta ufunduje mu na Placu św. Marka - pomnik konny. Po śmierci Bartolomea rada miejska przystąpiła do realizacji warunków testamentu, nie zgodziła się jednak na określoną w nim lokalizację rzeźby. W kompozycji pomnika Verrocchio wzorował się na pomniku Gatamellaty. W podobny sposób ukazał postawę konia, kroczącego z wysoko podniesioną i podniesioną przednią nogą, o szyi lekko skręconej. Zupełnie inaczej jednak skomponował postawę jeźdźca. Wyprężona, odchylona do tyłu, z lekko podniesioną głową sylwetka, wymownie ukazuje dumną i pewną siebie osobowość kondotiera. Wykonany przez Verrocchia pomnik ukazuje postać konia i rycerza z niezwykłym realizmem. Szczegóły anatomiczne budowy ciała konia, takie jak układ ścięgien wzdłuż końskich nóg, użyłkowanie skóry na pysku – dowodzą dokładnych studiów artysty nad budową i zachowaniem ciała w ruchu. Szkice z natury i wnikliwe obserwowanie wyglądu otaczającego świata były jedną z podstaw edukacji renesansowego artysty. Verrocchio był pilnym uczniem jednego ze swoich mistrzów, Donatella, którego twórczość zapoczątkowała nurt realistycznego, nowatorskiego, opartego na studiowaniu wyglądu prawdziwego modela, ukazywania postaci w rzeźbie. Drobiazgowy realizm wyglądu zwierzęcia i postaci rycerza, umiejętne i spójne ukazanie ich ciał w ruchu, połączone z portretowym indywidualizmem, czynią z pomnika Verrocchia dzieło w pełni renesansowe.

Tytuł pracy i czas powstania: .....

Opis: .....

.....

.....

.....

.....

Dawid, 1473-75

Źródło ikonograficzne: .....

Opis: .....

.....

.....

.....

.....

Lucca della Robbia (1399-1481)

Kantoria, trybuna śpiewacza dla katedry Santa Maria del Fiore

Pierwotnie znajdowała się nad drzwiami do północnej zakrystii katedry florenckiej. Swoją formą przypomina starożytny rzymski sarkofag unoszony na pięciu wspornikach. Architektoniczna dekoracja stanowi ramy dla dziesięciu płaskorzeźb przedstawiających śpiewające, tańczące i grające na rozmaitych instrumentach dzieci i młodzież. Stanowią one niejako ilustracje do psalmu 150, którego fragmenty wypisane są na kantorii. Reliefy cechuje duży stopień zróżnicowania wypukłości. Figury szczelnie wypełniają całą powierzchnię kwadratowych plakiet.

Andrea della Robbia (1435-1525)

Wyjaśnij termin:

Majolika .....

.....

Tondo .....

.....

nagrobek kardynała Ascania Sforzy, kościół Santa Maria del Popolo, Rzym

autor ……

zleceniodawca Juliusz II

naśladownictwo sarkofagów etrukich

nowatorska poza ciała nazwana pozą ……

polega na ukazaniu postaci ……

……

……

Cechy włoskiego malarstwa renesansowego:

- tematyka religijna i świecka
- technika: fresk, tempera, technika mieszana olejno-temperowa
- zainteresownie budową anatomiczną człowieka, malowanie aktów
- w tle pejzaż i architektura antykizująca
- idealizowanie postaci
- perpsektywa linearna i powietrzna
- kompozycja statyczna i harmonijna
- równomiernie rozłożone światło i cień
- światło rozproszone
- szeroka gama barw czystych
- kolor lokalny
- wyraźne rozgraniczanie plam barwnych
- inspirowanie się malarstwem Giotta

Wyjaśnij pojęcia:

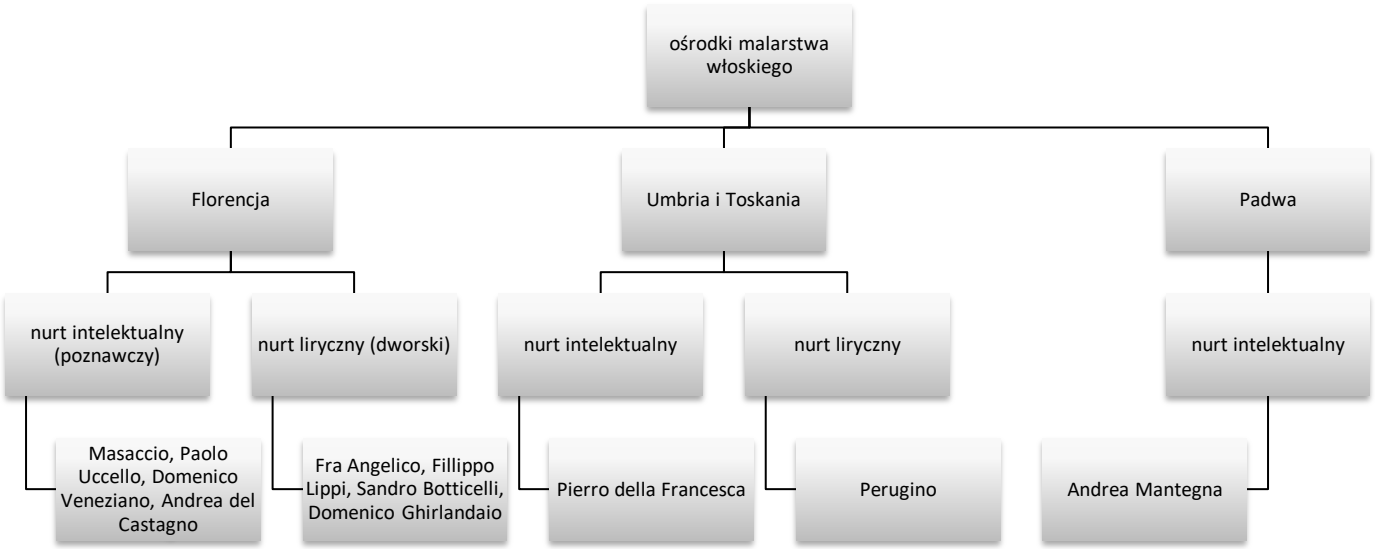
Fresk to .....

.....

Tempera to .....

.....

Kolor lokalny Każda powierzchnia ma określoną barwę wynikającą z właściwości danego przedmiotu, tworzywa lub substancji. Na przykład: węgiel jest czarny, trawa zielona a wrzos fioletowy. Naturalny kolor danego obiektu nazywamy kolorem lokalnym. Kolor lokalny może ulec zmianie pod wpływem światła.

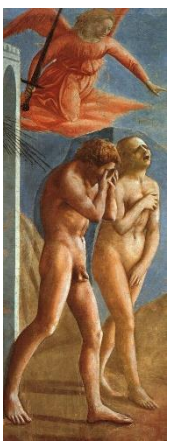


Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni di Simone (1401-1428)

Wraz z architektem Filippem Brunelleschim i rzeźbiarzem Donatellem, Masaccio stał się pionierem renesansu. Dzięki Brunelleschiemu zdobył wiedzę o matematycznych proporcjach, natomiast od Donatella przejął zainteresowanie sztuką antyczną, co sprawiło, że nie poddał się rozpowszechnionemu wtedy stylowi gotyckiemu. Jego malarstwo nie koncentrowało się na detalach i ornamentacji, lecz przedstawiało świat w sposób sumaryczny, a płaskie plamy zastąpiło iluzją trójwymiarowości.

Giorgio Vasari tak napisał o freskach Masaccia:

Kaplica Brancaccich we florenckim kościele Santa Maria del Carmine była odwiedzana przez niezliczonych artystów. Uczyli się oni sztuki, kopiując postacie wyglądające jak żywe, którym nie dorównywały żadne z malowanych współcześnie. Masaccio dał początek pięknemu stylowi nowoczesnemu; wszyscy malarze i rzeźbiarze, którzy studiowali w tej kaplicy, stali się wybitnymi i uznanymi artystami. Byli to m.in.: Fra Angelico, Filippo Lippi, jego syn Filippino (ten, który ukończył dzieło Masaccia), Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli i boski Michał Anioł; również Rafael ukształtował tam swój styl, a także Lorenzo di Credi (...). Słowem wszyscy, którzy chcieli zaznajomić się z wielką sztuką, szli po naukę do kaplicy, aby uzyskać od Masaccia wskazówki i zasady tworzenia pięknych postaci.



Kaplica Brancaccich – kaplica wzniesiona przy kościele Santa Maria del Carmine we Florencji, dekorowana zespołem wczesnorenesansowych malowideł autorstwa Masolina, Masaccia i Filippina Lippiego.

Grosz czynszowy, 1426-27, kaplica Brancaccich

Trzy sceny zaczerpnięte zostały z Ewangelii św. .....

Widać bramy miasta ..... i jezioro

..... . Bohaterami są .....

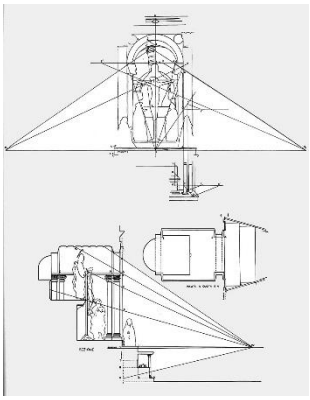
.....

Gdy przyszli do Kafarnaum, przystąpili do Piotra poborcy dwudrachmy z zapytaniem: «Wasz Nauczyciel nie płaci dwudrachmy?» Odpowiedział: «Owszem». Gdy wszedł do domu, Jezus uprzedził go, mówiąc: «Szymonie, jak ci się zdaje? Od kogo królowie ziemscy pobierają daniny lub podatki? Od synów swoich czy od obcych?» Gdy powiedział: «Od obcych», Jezus mu rzekł: «A zatem synowie są wolni. Żebyśmy jednak nie dali im powodu do zgorszenia, idź nad jezioro i zarzuć wędkę! Weź pierwszą rybę, którą wyciągniesz, i otwórz jej pyszczek: znajdziesz statera. Weź go i daj im za Mnie i za siebie!»

Mt, 17, 24-27

Kiedy Masaccio (właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone) otrzymał zlecenie na wykonanie fresku w kościele Santa Maria Novella, miał około 24 lat i był już autorem kilku obrazów. Ale wkrótce miał także stać się artystą podziwianym, bo jego najbardziej dzisiaj znane malowidła w Santa Maria del Carmine, w kaplicy Brancaccich, inspirowały innych artystów.

Przez kolejne sto lat malarze czerpali wzorce z kaplicy Brancaccich, a wśród nich byli, między innymi: Fra Angelico, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino oraz Michał Anioł. Studiowanie fresków Masaccia należało we Florencji do programu nauki malarstwa. Według Giorgio Vasariego Masaccio był tym, który „usunął ze sztuki liczne wady, niedostatki i trudności. Dał zasady pięknej kompozycji, ruchu, siły i życia, a także pewnego właściwego postaciom naturalnego zaokrąglenia, czego przed nim nie robił żaden malarz".



Trójca Święta to fresk niezwykły, bo uznawany za jedno z kluczowych dzieł początku renesansu włoskiego. Przedstawia Trójcę Świętą według ikonograficznego Tronu Łaski. Źródłem literackim jest Księga Izajasza (16, 5). Ten typ przedstawienia nie był nowością, ale sposób potraktowania tego tematu już tak.

Przede wszystkim jednak to pierwszy obraz z geometrycznie wykreśloną perspektywą zbieżną, która polega na tym, że wszystkie linie biegnące w głąb obrazu przecinają się w jednym punkcie na wysokości wzroku widza.

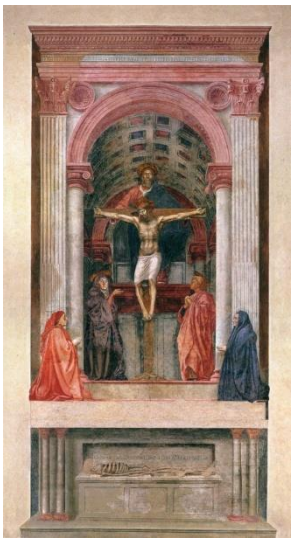
Daje nam to złudzenie, że stoimy przed prawdziwą kaplicą i zaglądamy do trójwymiarowej przestrzeni. Pomimo tego, że geometria była stosowana w antyku, średniowiecze nie przejęło naukowych metod i stosowało tzw. perspektywę intuicyjną (czyli zgodną z wyczuciem artysty, a nie według obliczeń). Zdarzały się wyjątki, jak u Giotta, który zastosował poprawne wrażenie zmysłowe lub u Ambrogia Lorenzettiego. Sieneński malarz dwukrotnie zastosował perspektywę zbieżną, w obrazie *Zwiastowanie* oraz w *Ofiarowaniu w świątyni*. Renesans był odrodzeniem antyku, więc odkryty w 1414 roku traktat Witruwiusza z I wieku p.n.e. *O architekturze…* wsparł Florencję w jej badaniach nad perspektywą starożytnych Rzymian.

Drugim innowacyjnym rozwiązaniem we fresku Masaccia było przedstawienie postaci donatorów jako figur tej samej wielkości co święci. Po obu stronach krzyża stoją Maria oraz św. Jan Ewangelista. Gest Marii pokazujący na Chrystusa kieruje naszą uwagę ze świata doczesnego na sferę boską.

Trójca Święta powstała około 1425 roku jako malowidło epitafijne dla rodziny Lenzi (Lanzi?) lub Berti. W 2012 roku w miejskich archiwach odkryto zapiski rodu Berti, który miał swoją kaplicę grobową u stóp fresku. Natomiast inne źródła wskazują na grób Domenica di Lenzi w pobliżu fresku (nie zachowany napis *Domenico di Lenzo et Suorum 1426*). Nie ma zgodności co do przedstawień donatorów, ale fakt, że Masaccio ukazał ich równych wielkością, świadczy o zmianie sposobu myślenia.

Fresk, pomimo tego, że na trwałe związany ze ścianą, był przenoszony. Najpierw, około 1568 roku, Cosimo I de Medici zlecił Vasariemu prace remontowe w kościele Santa Maria Novella. Giorgio Vasari zdecydował się pozostawić fresk na swoim miejscu, ale ze względu na atencję, jaką żywił do twórczości Masaccia, przykrył go innym obrazem ołtarzowym dla ochrony. Namalował Madonnę del Rosario i szczelnie zasłonił fresk. Trójcę Świętą ponownie odkryto

w 1860 roku, kiedy podjęto decyzję o renowacji obrazu Vasariego. Fresk Masaccia postanowiono przenieść na płótno, niestety tylko częściowo. Wybrano Grupę Ukrzyżowania, natomiast pozostawiono na ścianie donatorów i sarkofag ze szkieletem. Nie wiadomo, co było powodem takiej decyzji. Wiemy, że decyzję o przeniesieniu na płótno podjęto ze względu na uszkodzenia fresku, ale podczas tych prac doszło do dalszych zniszczeń. Płótno było przez lata prezentowane na wschodniej ścianie świątyni. Dopiero w XX wieku, kiedy odkryto dolną część fresku, połączono malowidło i w 1952 roku ponownie umieszczono całość w pierwotnym miejscu. Detale architektoniczne w górnej partii fresku są w dużej mierze rekonstruowane, a obszary, które przemalowano, mają inne natężenie barwy i strukturę.
Umieszczenie punktu zbiegu linii perspektywicznych tak nisko świadczy o przemyślanej kompozycji. Widz staje się uczestnikiem sceny, co dodatkowo wzmaga gest Marii, matki Jezusa. Patrzy ona bezpośrednio na nas i dłonią pokazuje ukrzyżowanego syna. To także malowany cytat z Biblii, z Listu do Hebrajczyków (4, 16): Przybliżmy się więc z ufnością do Tronu Łaski, abyśmy otrzymali miłosierdzie i znaleźli łaskę dla pomocy w stosownej chwili.



Tytuł ……

Czas powstania ……

Miejsce ekspozycji ……

Współpraca z ……

U dołu widać namalowany techniką *en grisaille* ……

z inskrypcją, która mówi: ……

……

Wyżej fundatorzy fresku - ……

Nad nimi Maria i św. ……. stojący pod krzyżem. Krucyfiks jest w typie Tronu Łaski, bo ……

……

Alternacja barwna polega tu na ……

……

Malarz zastosował we fresku perspektywę ……

Wymień elementy dekoracji architektonicznej, które zostały namalowane:

……

……

Andrea del Castagno (1419-1457)

Paolo Uccello (1397-1475)

Urodził się we Florencji w rodzinie chirurga-cyrulika. W młodości uczył się w pracowniach florenckich artystów, m.in. razem z rzeźbiarzem Donatellem. Później wyjechał na pięć lat do Wenecji, gdzie pracował przy budowie Bazyliki Świętego Marka, wykonując projekty mozaik. W wieku pięćdziesięciu pięciu lat Uccello ożenił się z dziewiętnastoletnią Tommasą di Benedetto Malifici. Studiował perspektywę i dokonał w tej dziedzinie ważnej zmiany, przechodząc ostatecznie od perspektywy umownej charakterystycznej dla gotyku do perspektywy naturalnej. Uccello tworzył na przełomie wieków. W jego dziełach zawarte są elementy gotyku i malarstwa renesansowego. Jednak nad wpływem epoki przeważa indywidualna koncepcja artystyczna, która sprawiała kłopoty interpretacyjne współczesnym i późniejszym badaczom. To spowodowało, że jego dorobek popadł w zapomnienie.

Tytuł prac: *Bitwa* …….

1

2

3

Obraz opisuje historyczne epizody ze zwycięstwa wojsk florenckich dowodzonych przez kondotiera Niccola da Tolentino nad oddziałami sieneńskimi w bitwie pod San Romano pomiędzy Florencją a Sieną w 1432 roku. Wykonanie obrazów zlecił członek florenckiego rodu Bartolini Salimbeli – Lionardo di Bartolomeo, urzędnik w okresie wojny ze Sieną.

Obraz Uccella to przykład dobrego dobierania kolorów, rekomendowanego przez włoskiego architekta, malarza, filozofa – Leona Battistę Albertiego w traktacie „O malarstwie". Zgodnie ze wskazówkami Albertiego Uccello zestawił ze sobą kontrastowe barwy, dbając o to, by „każdy kolor różnił się od sąsiedniego", prezentując kolory „jasne wśród ciemnych", by w ten sposób wydobyć ich piękno. W „Bitwie pod San Romano" ujawnia się także dbałość artysty o szczegóły dekoracyjne dzieła. Pierwotnie większość elementów pokryta była płatkami złota (końskie uprzęże, złote elementy strojów) oraz srebra (rycerskie zbroje), co musiało dosłownie olśniewać widza. Przez długie lata dzieło jednak uległo zniszczeniu, ozdobne elementy zmatowiały i pociemniały, a podczas renowacji zrezygnowano z płatków złota i srebra.

1. Główna postać obrazu przedstawiona jest na białym koniu. Scena bitwy rozgrywa się na otwartej przestrzeni, choć malarz przedstawił ją tak, jakby odbywała się w ciasnym pomieszczeniu. Efekt taki dają leżące na ziemi włócznie i ciało zabitego rycerza, ułożone w taki sposób, że tworzą wzór szachownicy. Pole to wyraźnie jest wydzielone jaśniejszą barwą. Tło obrazu przedstawia wzgórze, toskański krajobraz, na którym widoczne są postacie zajęte polowaniem. Wspólną cechą tych dwóch scen jest broń i jej różne zastosowanie; broń jako narzędzie śmierci i służące do rozrywki.
2. Drugim obrazem Paola Uccella jest *Bitwa pod San Romano* z 1456 roku. Przedstawia scenę zrzucenia z siodła Bernardina della Ciardy, dowódcy wojsk sieneńskich. Obraz tak jak poprzednie wypełniony jest skrótami perspektywicznymi. Malarz zastosował tu perspektywę naturalną (perspectica naturalis) charakteryzującą się kilkoma punktami zbiegu oraz perspektywę centralną. Skróty perspektywiczne ukazane są za pomocą połamanych włóczni znajdujących się na ziemi oraz martwe konie i ciała rycerzy ukazane w nietypowych pozach. Pionowa włócznia strącająca sieneńskiego dowódcę wraz z inną włócznią godzącą w rycerza i ukośna linia ciała spadającego jeźdźca tworzą odwrócony trójkąt. Obraz z Uffizi jako jedyny z całej trójki posiada ślady srebrnej folii, która pokrywała zbroje rycerzy i tworzyła metaliczny refleks. Obraz obecnie znajduje się we Florencji w Muzeum Uffizi.
3. Trzeci obraz z tego cyklu powstał w latach 1435 – 1440 i przedstawia przybycie odsieczy, oddziałów dowodzonych przez Cortignoliego. Obecnie znajduje się w Paryżu w Luwrze.

Pomnik konny sir Johna Hawkwooda, ok. 1436

Miejsce ekspozycji ……

Technika wykonania ……

Farba o zielonkawym odcieniu *terra verde* ma nawiązywać do ……

Kim był Hawkwood? ……

……

Nocne polowanie w lesie

Pod względem wielkości i kształtu obraz mógł funkcjonować jako spalliera (tablica montowana na ścianie lub zagłówek łóżka) lub boazeria pokoju. Pierwotny klient nie jest znany, ale obraz był wyraźnie przeznaczony do luksusowych wnętrz domowych, być może w Urbino, gdzie Uccello pracował przez jakiś czas od 1465 roku, lub we Florencji około 1470 roku. Złote plamki na liściach drzew uzupełniałyby jasne kolory postaci na tle ciemnego lasu, dzięki czemu obraz jest jeszcze piękniejszy, gdy ogląda się go w świetle świec. Idea polowania w nocy jest zabawna lub symboliczna, a nie realistyczna. Uccello nakreślił siatkę na powierzchni panelu, ustalając centralny punkt zbiegu; nasze spojrzenie jest kierowane głęboko w las.

Fra Angelico, Jan z Fiesole (1395-1455)

Był zakonnikiem (dominikaninem), podejmował wyłącznie tematy …… Uczył się prawdopodobnie u …… W Polsce jest patronem historyków sztuki. Charakterystyczną cechą dzieł Fra Angelica jest dominujące w nich głębokie przeżycie religijne, spokój, prostota, duchowość i kontemplacyjny nastrój. Nieodłączny element jego prac stanowi także niezwykle jasne światło, nawiązujące do średniowiecznej symboliki, a jednocześnie, zgodnie z duchem nowej epoki, modelujące postacie i wydobywające kolor. Charakterystyczna dla prac artysty-dominikanina jest także stonowana, harmonijna kolorystyka dostosowana do duchowego nastroju wydarzenia.

Tytuł pracy i czas powstania: ……

Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie obrazu to ……

Cechy obrazu: ……

……

……

Tytuł pracy i czas powstania: .....

Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie obrazu to .....

Scena na drugim planie przedstawia: .....

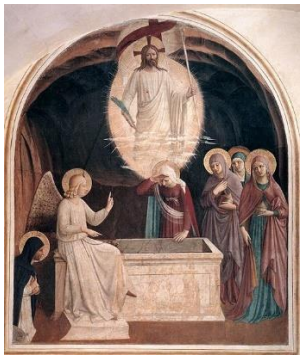
Cechy obrazu: .....

.....

W predelli widać sceny .....

Hortus conclusus to .....

.....



Fra Filippo Lippi (1406-1469)

Będąc sierotą, w wieku 8 lat został przygarnięty przez klasztor karmelitów Santa Maria del Carmine we Florencji. W 1421 roku złożył śluby zakonne jako najmłodszy spośród nowicjuszy (miał wówczas około 15 lat). Fra Filippo Lippi popadł jednak w konflikt z zakonem. Nawiązał romans z zakonnicą Lukrecją Buti, która urodziła mu syna. Papież zwolnił go ze ślubów i Filippo Lippi mógł się z nią ożenić. Jego dzieła charakteryzowały się spokojem, łagodnym modelunkiem i subtelnym światłem. Postacie są pełne wdzięku elegancji. W tle architektura lub pejzaż.

Kaplica Trzech Króli w Pałacu Medyceuszy we Florencji oraz *Adoracja ze św. Janem i św. Bernardem*, ok. 1459
tempera, deska, 127 × 116 cm, Gemäldegalerie, Berlin

Sandro Botticelli właśc. Alessandro di Mariano Filipepi (1445-1510)

Większość życia spędził w rodzinnej Florencji, odbył nieliczne podróże, m.in. do Rzymu i Pizy. Bardzo szybko znalazł mecenasów, rodzinę spokrewnioną z Medyceuszami. W późniejszym okresie malarz uległ ascetycznej ideologii głoszonej przez dominikanina Savonarolę, która istotnie wpłynęła na styl jego malarstwa. Botticelli nie wniósł do dziejów sztuki nowych rozwiązań artystycznych. Nie dbał on o harmonię świateł i cieni oraz ignorował szczegóły budowy anatomicznej ludzkiego ciała, gdyż jego zamierzeniem nie było realistyczne przedstawienie a oddanie charakteru konkretnej postaci, świadomie zniekształcał proporcje. Nie starał się doskonale oddać perspektywy, przestrzenie jego obrazów są dość płaskie, nie poszukiwał głębi. Nie stosował światłocienia, a inny środek wyrazu – linię (linearyzm). Styl Botticellego można określić mianem „poetyckiego". Był to malarz kobiecego wdzięku. Tworzył doskonałą świetlistość szat oraz stosował naturalną dekoracyjność w przedstawieniu ruchu. Cechy dzieł Botticellego to także chłodny i czysty koloryt oraz precyzja rysunku.

Linearyzm – akcentowanie wartości dekoracyjnych linii i konturu

Powracająca Judyta, 1470

Kim była Judyta?

……

……

……

……

Tytuł pracy i czas powstania ……

Opis obrazu ……

……

……

……

……

Pokłon trzech króli

Tytuł .....

Czas powstania .....

Miejsce przeznaczenia .....

Miejsce ekspozycji .....

Zamawiający .....

Opisz osoby ukazane na obrazie, wskaż na elementy symboliczne:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Symbolika roślin na obrazie:

Wiosnę Botticellego uznaje się także za niezwykły zbiór botaniczny, bowiem malarz na swoim obrazie przedstawił około 500 zidentyfikowanych roślin z niemalże 190 różnymi kwiatami, a w przypadku aż 130 udało rozpoznać się konkretny gatunek.

Pomarańcza
Pomarańczowy gaj, pomarańcza odnosi się do godła heraldycznego rodziny Medici.

Stokrotka
Symbol miłości, kwiat używany w zabawie „kocha, nie kocha”. Dziki kwiat z obszaru Włoch.

Fiołek
Święty kwiat Wenus, którym była ukoronowana w chwili narodzin. Kwitnie w maju.

Niezapominajka
Powszechnie kojarzone z rozpaczliwą i wieczną miłością. Symbol pamięci i wspomnień.

Irys
Element z godła miasta Florencji i część tarczy rodziny Medici.

Chaber
Fiolet chabrów jest symbolem miłości, kojarzony głównie z małżeństwem.

Jaskier
Żółte lub białe kwiaty, zwane także „złotym guzikiem”, są symbolem śmierci ze względu na wysoką toksyczność.

Mak polny
W starożytności ten polny kwiat o delikatnych, karminowych płatkach uważany był za znak płodności.

Róża
Symbol wiosny, kojarzony z miłością i pięknem, w chrześcijaństwie symbol maryjny oraz symbol czystości.

Hiacynt
Ta wieloletnia roślina o wspaniałym zapachu symbolizuje związek małżeński.

Mirt
Na obrazie ten krzew pojawia się wokół Wenus, z którą jest związany. Symbolizuje płodność i wierność.

Żmijowiec zwyczajny
Roślina uznawana za lekarstwo na ukąszenie węża, kwitnie na początku maja.

Tytuł .....

Czas powstania .....

Miejsce przeznaczenia .....

Zamawiający .....

Postaci na obrazie to .....

Tytuł pracy i miejsce ekspozycji .....

Opis .....

.....

.....

.....

.....

Tytuł pracy i miejsce ekspozycji .....

Opis .....

.....

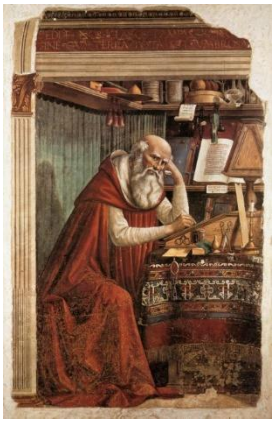
.....

.....

.....

Antonio Pollaiuolo (1429-32-1498)

Domenico Ghirlandaio (1449-1494)



Święty Hieronim, ok. 1480

Żył w latach 331/341-420. Jego dokonaniem jest tłumaczenie tekstu Pisma Świętego na łacinę (*Wulgata*). Atrybutami świętego są krzyż, czaszka i Pismo Święte oraz oswojony lew (nawiązujący do legendy o wyjęciu ciernia z łapy tego zwierzęcia), gołębica, kamienie pokutne, klepsydra, pióro pisarskie, rylec do pisania i tabliczka, model kościoła, wielbłąd i trąba mająca przypominać Sąd Ostateczny. Na obrazach, także przedstawiających Hieronima jako pokutnika, pojawia się też czerwony kapelusz kardynalski lub inny znak świadczący o randze świętego. Jako ojciec Kościoła i kardynał święty jest przedstawiany u boku biskupa Augustyna, arcybiskupa Ambrożego i papieża Grzegorza I (tzw. czterech wielkich doktorów Kościoła).

Tytuł pracy ……

Elementy nawiązujące do sztuki antycznej ……

Andrea Mantegna (1431-1506)

Był prekursorem miedziorytu, a jego prace były wzorem dla Albrechta Durera. Tworzył głównie w Padwie i Mantui. Jego obrazy wyróżniają się dramatyzmem rysunku, mistrzostwem perspektywy oraz wybitnie klasycznym detalem architektonicznym. W twórczości Mantegni widać dokładną znajomość antyku. Jego mecenasem w Mantui była rodzina ……..

Przyjrzyj się reprodukcji i wykonaj polecenia:

Podaj autora oraz tytuł dzieła .....

.....

Określ czas wykonania dzieła .....

Podaj technikę wykonania dzieła .....

Na obrazie przedstawiona jest scena (zaznacz właściwą odpowiedź):

Pietà anielska ● Opłakiwanie zmarłego Chrystusa ● Pietà

Na obrazie przedstawione są następujące postacie (zaznacz właściwą odpowiedź):

- Chrystus, Maria, św. Jan Ewangelista, św. Maria Magdalena
- Chrystus, Maria, św. Józef, św. Maria Magdalena
- Chrystus, Maria, św. Józef, Maria Kleofasowa

Na obrazie zastosowano następujące środki budujące głębię i kompozycję (zaznacz trzy poprawne odpowiedzi):

- silny skrót perspektywiczny
- iluzję przekraczania bariery (powierzchni) obrazu
- anamorfozę
- perspektywę *da sotto in su* (z dołu do góry)
- ciasną kompozycję
- panoramiczne ujęcie

Na obrazie zastosowano następujące środki malarskie (zaznacz trzy poprawne odpowiedzi):

- monochromatyczną tonację
- modelunek *chiaroscuro* (budowanie wrażenia bryły za pomocą przejść od partii jasnych do
- zacienionych)
- modelunek *cangiante* (budowanie wrażenia bryły za pomocą zróżnicowania kolorów w partiach jasnych
- i zacienionych)
- zróżnicowaną, bogatą fakturę powierzchni
- przewagę kolorów chromatycznych
- rozproszone światło padające z prawej strony, z góry

Malowidła w pałacu .....

Mistrzowskie zastosowanie perspektywy oraz skrótów perspektywicznych widoczne jest w centralnej części sklepienia Camera degli Sposi. Mantegna namalował tam iluzjonistyczną kopułę z oculusem, poprzez który przeświturje błękit nieba z białymi obłokami. Oculus otoczony jest marmurową balustradą, która, choć namalowana, wygląda jakby naprawdę odgradzała stojące za nią postacie od otworu, przez który mogłyby one wpaść do wnętrza komnaty. Złudzenie to jest możliwe dzięki zastosowaniu przez artystę dużego skrótu perspektywicznego, potęgującego dodatkowo wrażenie otwartej przestrzeni. W takim samym, odważnym i mistrzowsko zastosowanym skrócie perspektywicznym Mantegna ukazał siedzące na balustradzie pawie oraz opierające się o nią postacie kobiece i uskrzydlone putta zaglądające do wnętrza komnaty, a także znajdujące się tam przedmioty: wspartą na drewnianej belce dużą donicę z kwiatami czy jabłko trzymane przez jednego z aniołków. Iluzjonistyczne „przebicie" sklepienia, takie „otwarcie na niebo" było precedensem. Stosując takie rozwiązanie, Mantegna nawiązał do renesansowej koncepcji powiązania dwóch przestrzeni: zamkniętej i otwartej, a także elementów architektonicznych z naturalnymi. Jego pomysł w połączeniu ze wspaniałym warsztatem i artystycznym geniuszem dał w ostateczności znakomity efekt iluzorycznej trójwymiarowości i głębi przestrzeni.

Piero della Francesca (1415-1492)

Działał w .....

Napisał traktat o perspektywie. W malarstwie Francesci silne są wpływy mistrzów Północy, m.in. Rogiera van der Weydena oraz pierwiastek rodzimy (Domenico Veneziano – jasny koloryt). Geometryzacja brył wynika prawdopodobnie z fascynacji architekturą. Sztuka jest wyraźnie intelektualna, występują napięcia psychologiczne (kontrasty), symbole, odniesienia do literatury i kultury (*Legenda Krzyża* według wersji Jacques'a Voragine'a). W trakcie pobytu w Urbino jego mecenasem był ……

Tytuł pracy i czas powstania ……

Miejsce ekspozycji ……

Źródło ikonograficzne ……

Postaci na obrazie ……

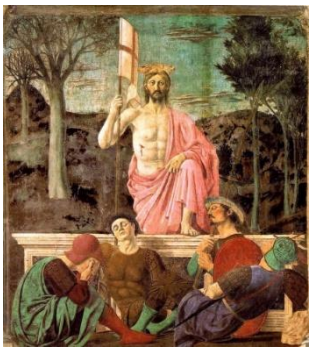
Miasto w tle obrazu to ……

Legenda .....

z kościoła .....

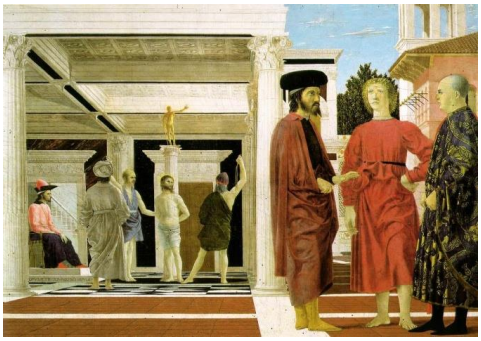
.....

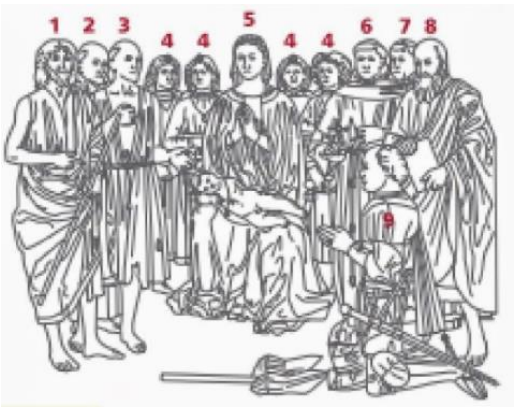
została zaczerpnięta z apokryficznej ewangelii Nikodema oraz pochodzącej z drugiej połowy XIII wieku „Złotej legendy" Jakuba de Voragine. Piero della Francesca znał historię krzyża świętego, jednakże zaproponowana przez niego jej interpretacja różni się nieco od tradycyjnej. Do scen śmierci Adama i zasiania drzewa, z którego później zostanie wykonany krzyż, snu Konstantyna i wkroczenia Herakliusza do Jerozolimy artysta dołączył przedstawienie spotkania królowej Saby i króla Salomona. Dodatkowo też podkreślił on znaczenie dwóch bitew stoczonych z niewiernymi w celu odzyskania krzyża z ich rąk, nawiązując do współczesnych wydarzeń w Europie i planowanej przez Kościół Krucjaty przeciw Turkom.



Zmartwychwstanie, 1465

Opis obrazu: .....
.....
.....
.....
.....
.....
.....





Tytuł pracy .....

Motyw ikonograficzny .....

Osoby na obrazie: .....

.....

.....

.....

Dyptyk ……., czas powstania ……, Galeria Uffizi

To pierwszy w dziejach portret na tle pejzażu. Przedstawia ……

……

Obie postacie umiejscowione są wysoko, jakby siedziały na przeciwko siebie w loggi, z której widać wspaniały, rozległy pejzaż okolic Urbino. Tak zwane „miejsce wysokie" (loggia, wieża, balkon) stanowiło we włoskim malarstwie portretowym renesansu niezwykle ważny wątek symboliczny, wynosząc portretowaną postać ponad obszar „tego co niskie", akcentowało jego cnotę. Za nim możemy dostrzec w krajobrazie wodę – symbol życia, a za nią tylko ziemię – symbol przemijania. Sama konwencja profilowego ujęcia postaci portretowanych również zyskała w Italii wielką popularność, w dużej mierze stanowiąc wyraz inspiracji antycznymi medalami i kameami. W przypadku portretu Federica ujęcie to doskonale kamuflowało jego wadę fizyczną. W zastosowanym tu ujęciu książę jest uczonym (czerwień jego szaty nie odnosi się do krwi żołnierzy poległych na wojnach, ale do mądrości i wiedzy), a nie żołnierzem jak na innym obrazie tego artysty. Znajdujący się w tle pagórkowaty pejzaż z rzeką i miniaturowymi drzewkami, od którego bije niezwykły spokój, przedstawiony został przez artystę niezwykle szczegółowo, niemalże jak na obrazach Flamandów. Być może wpływ na to miał kontakt malarza z Justusem z Gandawy, który wówczas przebywał w Urbino.

Na odwrociu Federigo ukazany został tu w towarzystwie cnót wskazujących na jego wielkość: Fortuny, Sprawiedliwości, Męstwa i Wstrzemięźliwości, jego żonie zaś towarzyszą Czystość, Skromność, Wiara i Miłosierdzie, uwydatniające jej zalety moralne.

Federico da Montefeltro (1422-1482) nieślubny syn władcy Urbino – Guidantonia da Montefeltro, stanowił jedną z najbardziej interesujących postaci włoskiego renesansu. W wieku lat szesnastu zdecydował się na karierę wojskową jako kondotier, a po śmierci przyrodniego brata, w roku 1444 objął władzę w Urbino. Dużą część jego życia wypełniało intensywne uczestnictwo w licznych wojnach i konfliktach zbrojnych, w trakcie jednego z nich Federico stracił prawe oko – wypadek ten mocno ograniczał pole widzenia, dlatego poddał się on operacji usunięcia nasady nosa, umożliwiającej lepsze widzenie i kontynuację kariery „wojskowej". Urządził wspaniale pałac w Urbino, sławę zyskała jego biblioteka – utrzymywał na dworze kilkudziesięciu kopistów, którzy cały czas przepisywali dla niego dzieła współczesne jak i starożytne.

Studiolo pełniło rolę ……

……

Dekorację wykonano w technice ……

polegającej na ……

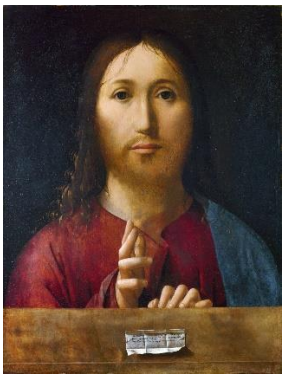
……

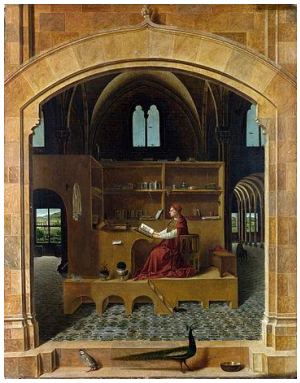
……

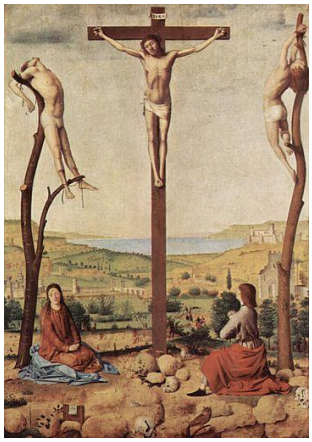
……

Antonello da Messina (1430-1479)

Sycylijski malarz okresu quattrocenta. Zachowało się niewiele informacji o jego życiu. W 1456 artysta osiadł na stałe w Mesynie i założył tam własną pracownię. Prawdopodobnie wiele podróżował. Upowszechnił we Włoszech technikę olejną. Inspirował się malarstwem włoskim i niderlandzkim. Według szesnastowiecznych przekazów był uczniem malarza Colantonia z Neapolu. W jego wczesnych pracach widać wyraźne wpływy flamandzkiego realizmu, który był bardzo ceniony w neapolitańskim środowisku artystycznym. Wpływy te znajdują wyraz m.in. w technice manipulowania światłem.







Ukrzyżowanie, 1475

Puszczyk symbolizuje ……..

Czaszka symbolizuje ……..

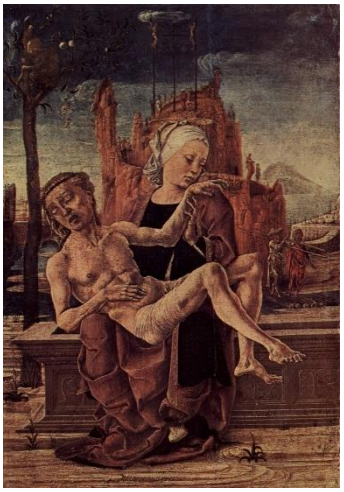
Pietro Perugino (1450-1523)

Tworzył na terenie Umbrii. Perugino był niewątpliwie twórcą wybitnym, ale tworzącym w stylu typowym dla XV w., który był już przebrzmiały za czasów „wielkiej trójki" – Leonarda da Vinci, Michała Anioła i Rafaela. Znany i ceniony za swą młodzieńczą twórczość, w późniejszych latach uległ dość konserwatywnej manierze. Tworzył obrazy realistyczne, zabarwione sentymentalną pobożnością. Nie potrafił wprawdzie dorównać mistrzostwu młodszego od siebie Rafaela, ale bardzo silnie oddziałał na jego wczesną twórczość, kiedy to właśnie Rafael wręcz kopiował układ postaci typowy dla Perugina. Według Giorgia Vasariego Michał Anioł publicznie określił go jako „gaffo nell'arte" (niezdarnego w sztuce). Perugino poczuł się tak urażony, że chciał mu wytoczyć proces, ale ostatecznie do tego nie doszło.

Szkoła malarska z Ferrary (dla chętnych)

Powstała na dworze książąt d'Este. Artyści łączyli klasyczną renesansową kompozycję i znajomość perspektywy linearnej z cechami zapożyczonymi z twórczości Rogiera van der Weydena, elementami realizmu, graficzną precyzją linii oraz dramatyzmem przedstawień i obfitością szat o licznych załamujących się fałdach.

Cosimo Tura (1430-1495)



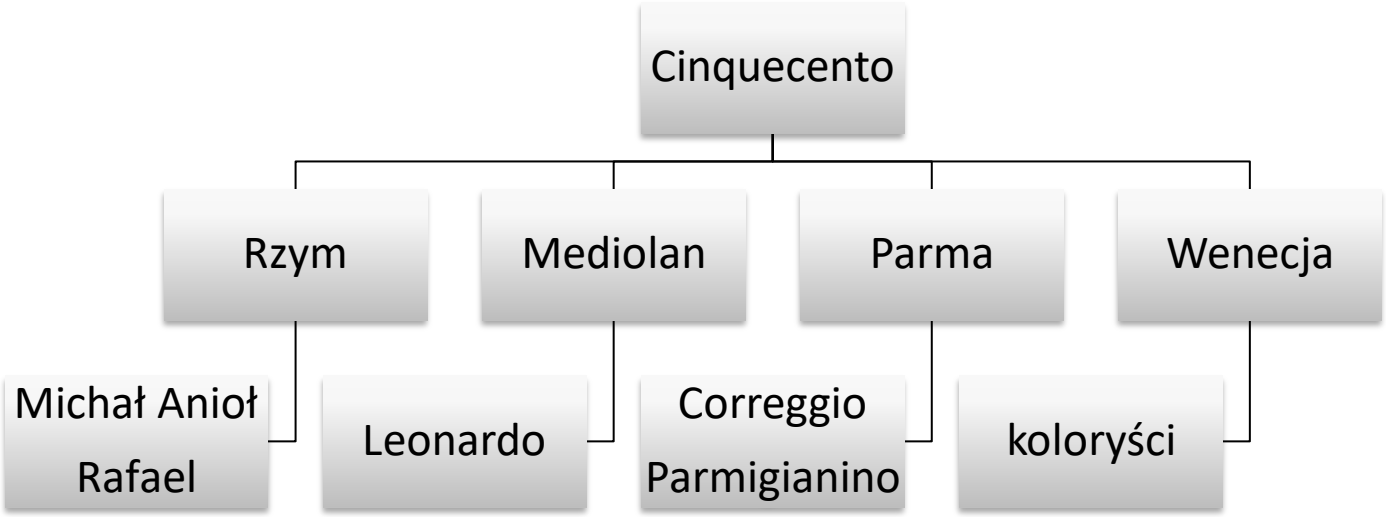
Pieta

Kaliope

Francesco del Cossa (1435-1478)

CINQUECENTO

Uwaga twórców skoncentrowana była głównie na ciele ludzkim, szczególnie na akcie. Proporcje ciała w dziełach sztuki były bardziej masywne niż w poprzednim stuleciu, a pozy i ruch bardziej skomplikowane. Postaci przedstawiane były w antycznych szatach, a strój współczesny pojawiał się jedynie na portretach. Wyjątek od tej reguły stanowiła Wenecja, gdzie postaci biblijne i mitologiczne wyobrażane były w szatach weneckich. W kompozycji dzieła artyści stawiają sobie za cel jej prostotę i czytelność. Z tego powodu komponowano w oparciu o symetrię osiową czy też wpisywano grupy figur w kształt trójkąta lub koła. Artyści włoscy w czasach cinquecenta kształcili się studiując anatomię, ruch i rzeźby antyczne. Postaci ludzkie rysowano najpierw w akcie, a potem „odziewano" w szaty. Czasem zaczynano od konstrukcji samego szkieletu, który potem oblekano ciałem. Rysowano według rzeźb, odlewów, a także żywych modeli.



Leonardo da Vinci, właściwie Leonardo di ser Piero da Vinci (1452-1519)

Leonardo da Vinci był nieślubnym dzieckiem przyszłego florenckiego prawnika i księgowego Piera da Vinci i dziewczyny o imieniu Caterina lub Catarina. Wiadomo, że pierwsze 5 lat swojego życia Leonardo da Vinci spędził w osadzie Anchiano[c] w domu swojej matki, a od 1457 roku zamieszkał w miasteczku Vinci, w domu swojego ojca. W 1466 r. ojciec zabrał Leonarda do Florencji.
Leonardo otrzymał nieformalne wykształcenie. W późniejszym okresie życia w swych notatkach wspomniał tylko dwa znaczące zdarzenia ze swojego dzieciństwa. Pierwsze, które uznał za omen, było związane z przelotem kani nad jego kołyską, która ogonem musnęła jego twarz. Drugie było związane z wędrówkami po górach: odkrył jaskinię, do której bał się wejść, gdyż mógł tam przebywać jakiś przerażający potwór, ale z drugiej strony był zaciekawiony, co mógłby tam znaleźć.
Ojciec Leonarda znał Andreę del Verrocchia, któremu zaprezentował kilka prac syna. Ten bezzwłocznie przyjął go do swojej pracowni. W pracowni Verrocchia wszyscy współpracowali ze sobą, wymieniając się szkicami bądź rysunkami. Często jedno zlecenie wykonywała grupa artystów, przez co trudno ustalić autorstwo dzieł powstałych w kręgu Verrocchia.

I okres florencki

W 1472 został członkiem florenckiego bractwa malarzy o nazwie Bractwo św. Łukasza, uzyskując status niezależnego artysty-malarza. W 1476 młody Leonardo obok 3 innych zamożnych Florentyńczyków został oskarżony o ‘niemoralne’ kontakty z młodzieńcem oferującym usługi męskiej prostytucji – Jacopo Saltarelli. Oskarżenie było złożone anonimowo i skutkiem wpływów już popularnego artysty i jego kategorycznej odmowie przyznania się do winy, po dwumiesięcznym śledztwie oskarżenie wycofano.

Tytuł pracy i czas powstania .....

Technika wykonania .....

Kim była modelka? .....

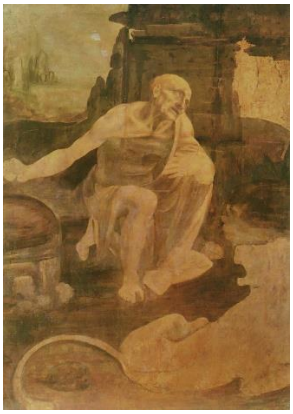
.....

.....

.....

.....

Portret Ginevry Benci można uznać za nowatorski w twórczości da Vinciego z dwóch powodów. Po pierwsze dzieło jest wynikiem eksperymentów malarza z farbą olejną. Nakładał ją cienkimi warstwami, często rozcierając placami, o czym może świadczyć odcisk jego palca na obrazie. Po drugie, niekonwencjonalnym wówczas zabiegiem było sportretowanie kobiety na tle otwartej przestrzeni, krajobrazu. W tamtych czasach postaci żeńskie przedstawiano tylko w zamkniętych pomieszczeniach.



I okres mediolański

W marcu 1481 podpisał z klasztorem San Donato w Scopeto umowę na wykonanie obrazu ołtarzowego *Pokłon Trzech Króli*. Praca nie została ukończona, prawdopodobnie dlatego, że autor miał świadomość, iż nie jest w stanie zrealizować wszystkich stawianych sobie celów.

Ostatnia wieczerza z refektarza klasztoru przy kościele .....

..... w .....

Czas powstania .....

Technika: .....

Podaj nazwy miast, w których można oglądać wymienione w tabeli obrazy Leonarda da Vinci.

Obraz	Miasto
Mona Lisa	
Dama z gronostajem	
Ostatnia Wieczerza	

Tytuł pracy .....

Czas powstania .....

Miejsce ekspozycji .....

Kim była portretowana? .....

.....

.....

.....

Znaczenie symboliczne gronostaja .....

.....

.....

.....

W 1788 roku obraz zakupił książę Adam Jerzy Czartoryski i sprezentował go swojej matce Izabeli Czartoryskiej. Wystawiany był w Domu Gotyckim w Puławach. W czasie powstania listopadowego został wywieziony do Paryża. Pod koniec XIX wieku, około 1880 roku został sprowadzony do Krakowa do tworzonego tam Muzeum Czartoryskich. W 1939 roku obraz został zagrabiony przez okupantów niemieckich, służył jako dekoracja wawelskiej rezydencji Hansa Franka, następnie został wywieziony do Niemiec, skąd w 1946 roku został ponownie sprowadzony do Krakowa.

Madonna wśród skał, Luwr (1483-86), National Gallery w Londynie (1495-1508)

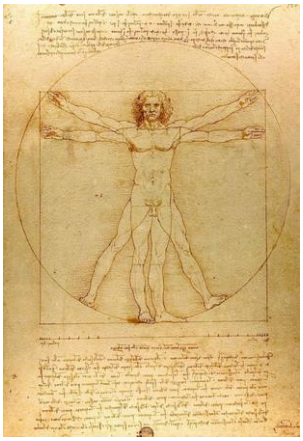
Zamawiający: ……

……

W wyjaśnieniach genezy dwóch obrazów powtarza się hipoteza o tym, że artysta nie otrzymał wynagrodzenia w terminie od Bractwa i sprzedał pierwszy obraz „Madonny nieznanemu nabywcy, a następnie podjął się wykonania drugiej. Leonardo tworzył obraz w okresie nasilonego sporu o uściślenie doktryny Niepokalanego Poczęcia Matki Boskiej.

Ukazany w dziele święty Jan to postać szczególnie ważna dla Franciszkanów – Jan, obok świętego Franciszka, jest patronem tego zakonu.

Niektórzy widzą w obrazie scenę spotkania Marii i Jezusa z świętym Janem, będącym pod opieką anioła Uriela, w drodze ucieczki z Betlejem do Egiptu. Historię tę można znaleźć wśród opowieści tak zwanej „Protoewangelii Jakuba". Scena spotkania ukazywana była w malarstwie począwszy od XV wieku. Święty Jan jest w niej zwykle przedstawiony z cienkim trzcinowym krzyżem. Jest to nawiązanie do jego roli proroka i przewidzenia męki Jezusa, umierającego na krzyżu. Tematyka tego przedstawienia wiązana jest ideą Wcielenia: zesłania Boga (Jezusa) na ziemię, by przez mękę wykupił ludzkość z grzechu. Atrybuty postaci w „Madonnie wśród skał" w Galerii Narodowej w Londynie, (krzyż Jana i aureole) zdaniem badaczy zostały domalowane w późniejszym okresie.



II okres florencki

Przyjrzyj się reprodukcji i wykonaj polecenia:

Podaj tytuł dzieła i czas jego powstania .....

Kim była bohaterka obrazu .....

Podaj technikę wykonania dzieła .....

Podaj i omów 3 cechy kompozycji .....

.....

.....

Podaj i omów 3 cechy kolorystyki .....

.....

.....

Wymień dwa środki wyrazu artystycznego, jakie zastosował twórca przedstawionego dzieła

.....

Tytuł pracy i czas powstania .....

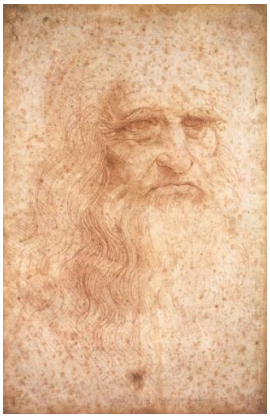
Technika wykonania .....

Cechy kolorystyki dzieła .....

.....

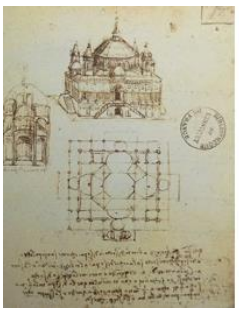
.....

II okres mediolański



Okres rzymski

Projekty architektoniczne Leonarda:



Leonardo to człowiek renesansu (l'uomo universale), bo .....

.....

.....

Sfumato to ……

……

Traktat o malarstwie

Od starożytności było w zwyczaju ogłaszać „paragony sztuk", kto jest w nich doskonalszy: Homer czy Fidiasz? Albo ogólnie: poezja czy plastyka? Malarstwo czy rzeźba? Także Leonarda Traktat o malarstwie zaczyna się od paragonu sztuk i jest to bodaj najsławniejszy z wszystkich znanych w historii. Intencją jego było dowieść, że malarstwo jest najdoskonalszą ze sztuk: jest doskonalsze od poezji, doskonalsze od muzyki, doskonalsze od rzeźby. Uzasadnienie było następujące:

Malarstwo stoi wyżej od poezji, albowiem:

1. ma szerszy zakres: jest jedyną ze sztuk, która naśladuje wszystkie rzeczy widzialne, nawet i takie, dla których poezji brak słów;
2. przedstawia rzeczy przez obrazy, a nie przez słowa, a słowo ma się do obrazu jak cień do rzeczywistego ciała;
3. przedstawia przyrodę, dzieło Boga, a nie ludzkie wymysły, jak to czyni poezja;
4. przedstawia rzeczy z większą niż poezja prawdą, bo słowa są umowne; o. posługuje się narządem, który najmniej błądzi, zmysłem najszlachetniejszym, mianowicie okiem, podczas gdy poezja posługuje się uchem, mniej godnym zaufania;
5. jest oparte na wiedzy, zwłaszcza optycznej, i wiedzę tę znakomicie rozszerza;
6. malarstwa nie można kopiować, jak to się czyni z dziełami literackimi, których odpis wart tyleż co oryginał; „jedyność" malarstwa czyni je znamienitszym od innych sztuk;
7. jest bardziej od poezji dostępne ludziom, wymaga mniej komentarzy;
8. szybciej działa na odbiorców;
9. interesuje i pociąga ludzi, podczas gdy opisy poetyckie często ich nudzą i nużą;
10. ma w sobie harmonię podobną do harmonii muzyki;
11. ma tę wyższość, że podaje całą swą treść od razu, podczas gdy poezja robi to stopniowo, potrzebuje na to czasu.

Malarstwo stoi wyżej od muzyki

1. malarstwo trwa, a muzyka zamiera zaraz po wykonaniu;
2. ma szerszy zakres, przedstawia zarówno rzeczy, które są w naturze, jak i te, których w niej nie ma.

Malarstwo stoi wyżej od rzeźby, bo:

1. jest sztuką bardziej umysłową, mniej niż rzeźba wymaga trudu fizycznego;
2. jest w większym stopniu wiedzą: rzeźba nie wymaga takiej pracy myśli i rozumowania, zwłaszcza tej szczególnej wiedzy, jaka jest potrzebna, by przestrzeń pokazać na płaszczyźnie;
3. ma rozleglejsze zadania, mianowicie z dziesięciu funkcji oka (światło, cień, barwa, ciało, kształt, położenie, odległość, bliskość, ruch i spokój) siedem jest realizowanych w malarstwie, podczas gdy w rzeźbie tylko pięć: ciało, kształt, położenie, ruch i spokój;
4. zakres rzeźby jest bardziej ograniczony, nie może ona przedstawiać takich np. rzeczy, jak ciała świetliste i przeźroczyste;

5. malarstwo dokonuje cudu, dając zrodzenie przestrzeni, cieni i perspektyw, podczas gdy rzeźbiarz robi rzeczy po prostu takimi, jakimi są;
6. malarstwo jest trudniejsze od rzeźby, bo pokazuje rzeczy dalekie, niedotykalne;
7. jest bogatsze, bo rzeźba nie operuje barwą;
8. jest samodzielniejsze, bo rzeźba robi figury potencjalnie już w marmurze zawarte; bo cienie kładzie na rzeźby nie rzeźbiarz, lecz natura; także sama natura dyktuje rzeźbie proporcje;
9. malarstwo jest bardziej różnorodne, bo może przedstawiać ciała w różnych aspektach, a rzeźba tylko w dwu: z przodu i z tyłu.

Poniżej przedstawiono – inspirowane dziełami starych mistrzów – obrazy współczesnego artysty Fernanda Botero. Zidentyfikuj twórców pierwowzorów dzieł.

…… …… ……

Przyjrzyj się reprodukcji przedstawiającej interpretację znanego dzieła.

A. Podaj:

- autora pierwowzoru .....
- tytuł pierwowzoru .....
- wiek powstania pierwowzoru .....

B. Wymień imiona trzech osób spośród postaci, których brakuje na powyższej reprodukcji.

.....

Michelangelo Buonarroti (Michał Anioł, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), 1475-1564

Od 1 kwietnia 1488 roku rozpoczął terminowanie w pracowni Domenica Ghirlandaia, uznanego florenckiego malarza. W okresie tym artysta poznał techniki malowania fresków, jednakże bardziej pociągała go rzeźba. Rok później przeszedł do pracowni rzeźbiarza Bertolda di Giovanni, który zarządzając zbiorem Medyceuszów, wprowadził Michała Anioła w otoczenie Wawrzyńca Wspaniałego, władcy Florencji. Przebywał na jego dworze w latach 1490–1492. Z tego względu często odwiedzał ogrody pałacu Medyceuszów, tam też zwrócił na jego prace uwagę Wawrzyniec Medyceusz, który roztoczył opiekę nad młodym wówczas chłopcem zapewniając mu mieszkanie na terenie pałacu, wykształcenie oraz stałą pensję. Jego edukacją zajmowali się dwaj myśliciele i filozofowie: Marsilio Ficino, założyciel szkoły ateńskiej we Florencji, i hrabia Giovanni della Mirandola.
Po śmierci Wawrzyńca Wspaniałego Michał Anioł opuścił pałac Medyceuszów i wrócił do rodzinnego domu. W tym czasie studiował też anatomię, wykonując potajemnie sekcje zwłok w szpitalu przy klasztorze Santo Spirito za cichą zgodą przeora.
W roku 1495 kuzyn Wawrzyńca Wspaniałego zamówił wykonanie rzeźby śpiącego Kupidyna. Dzieło tak dokładnie oddawało antyczne kanony piękna, że kuzyn Wawrzyńca namówił Michała Anioła na spatynowanie rzeźby. Tak spreparowane dzieło zostało sprzedane handlarzom i dotarło do Rzymu, nabyte tam przez Rafaela Riario, znawcę sztuki i protektora artystów. Jednakże szybko do uszu kardynała dotarła informacja, że dzieło zostało wykonane we Florencji. Dzięki temu zdarzeniu Michał Anioł pod koniec czerwca 1496 roku przyjechał do Rzymu, gdzie wykonał kilka zleceń, między innymi *Pietę Watykańską*. W roku 1501 na prośbę ojca powrócił do Florencji, gdzie podjął się wyrzeźbienia posągu *Dawida*. W roku 1504 otrzymał zamówienie na dekorację ściany w Palazzo Vecchio, naprzeciw bitwy zaczętej przez Leonarda da Vinci. Tematem obrazu było zaskoczenie kąpiących się florenckich żołnierzy przez nieprzyjaciół w bitwie pod Cascina. Nie wykończył kartonu do tego dzieła, fragmenty kompozycji znane są tylko z rycin Markantonia i A. Veneziana.
Michał Anioł został zaproszony w roku 1505 do Rzymu przez papieża Juliusza II. Był to pierwszy z siedmiu papieży, dla których artysta pracował w Rzymie. Buonarroti zaczął realizację papieskiego grobowca, który miał się składać z blisko 40 posągów. Lata 1508–1512 poświęcił Michał Anioł freskom plafonowym w Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie.
W następnych latach prace nad grobowcem Juliusza II były kontynuowane. Równocześnie zaś z nimi artysta rozpoczął marmurowy posąg *Chrystusa zmartwychwstałego* dla kościoła Santa Maria sopra Minerva. Zaczętej w roku 1516 z polecenia Leona X budowy nowej fasady dla kościoła San Lorenzo we Florencji Michał Anioł również nie skończył, pracując od 1520 przy Kaplicy Medycejskiej. W roku 1523 wykonał klatkę schodową w Biblioteca Laurenziana we Florencji.
W roku 1529 Buonarroti udał się do Wenecji, gdzie wykonał dla księcia Ferrary obraz *Leda z łabędziem*, znany współcześnie tylko z kopii. Po powrocie do Rzymu w roku 1534 malował do 1541 *Sąd Ostateczny* na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej.
Od roku 1547 Michał Anioł prowadził budowę Bazyliki św. Piotra w Rzymie, podczas której zmienił całkowicie plany swoich poprzedników – Bramantego i Antonia da Sangallo. Plan jego stwarza budowlę centralną z kopułą. Nad budową bazyliki pracował do końca życia, ale nie zdołał jej ukończyć.

W swoim życiu Michał Anioł był często nazywany Il Divino („boski”). Jego współcześni często podziwiali jego terribilità – jego zdolność wzbudzania poczucia podziwu. Próby naśladowania Michała Anioła przez kolejnych artystów spowodowały namiętny, bardzo osobisty rozkwit stylu Michała Anioła jako pokłosia, owocując manieryzmem, czyli kolejnym ważnym ruchem w sztuce zachodniej po renesansie.

“Powiadam, że wydaje mi się, iż malarstwo uważa się za tym doskonalsze im bardziej zbliża się do reliefu, a relief za tym gorszy im bardziej zbliża się do malarstwa. Mnie samemu wydawało się, że rzeźba jest latarnią przyświecającą malarstwu i że dzieli je taka różnica jaka jest pomiędzy słońcem i księżycem. Teraz (...) zmieniłem zdanie i powiadam, że (...) malarstwo i rzeźba są tym samym. I aby je tak traktowano, żaden malarz nie wykonywać mniej rzeźb niż obrazów, a rzeźbiarz mniej obrazów niż rzeźb”.

Z listu do Benedetta Varchi, 1549

Bitwa centaurów

W prostokątnej ramie, zbliżonej do kwadratu, autor zmieścił 23 postaci, tak sytuując Centaurów, by nie trzeba było pokazywać tułowi końskich. Osią kompozycji jest władca Centaurów – Eurytion. Na pierwszy plan płaskorzeźby wysuwa się Herakles, zasłaniający się przed ciosem zwiniętą na lewym ramieniu chlamidą. Warto zauważyć, że twarze kobiece odróżnić można od męskich tylko po włosach. Uzyskana gra światłocieni nadaje scenie dramatyczny charakter.

Polichromowany krucyfiks z kościoła Santo Spirito z Florencji, 1492

Opis: ……..

……

……

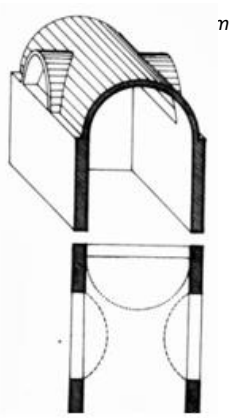
……

Tytuł pracy i czas powstania .....

Miejsce ekspozycji .....

Źródło ikonograficzne .....

Rzeźba jest symbolem odzyskanych przez Florencję swobód republikańskich oraz cnót obywatelskich florentczyków: gniewu i siły, które wychwalane były w czasach autonomii miasta. Dzieło miało być ukłonem w stronę Ludwika XII, który wszedłszy do Toskanii obronił ją przed najazdem Cesarego Borgii. Dawid miał być personifikacją zbrojnych sił francuskich, Goliatem zaś – Borgia. Głowa Dawida, zwrócona w lewo, wyraża determinację i świadomość własnej siły. Twarz jest ściągnięta, zagniewana, a oczy wyrażają zatroskanie. Prawą ręką młodzieniec ściska kamień, który przeznaczony jest dla Goliata. Posąg osiąga wysokość 517 cm, co dodatkowo potwierdza siłę Dawida. Michał Anioł przesadnie zaakcentował wszelkie szczegóły anatomiczne, co świadczy o jego przywiązaniu do naturalności i realizmu.



Freski na sklepieniu …… w ……

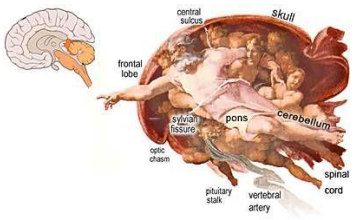
z lat ……

Fundator: ……

"Kto nie widział Kaplicy Sykstyńskiej, ten nie może mieć pojęcia do czego zdolny jest tylko jeden człowiek, Michał Anioł" – Johann Wolfgang Goethe

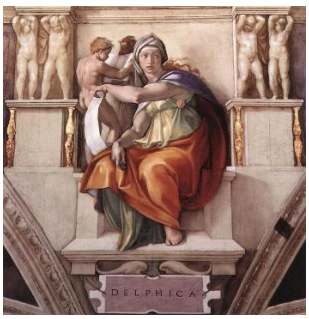
W prostokątnych polach przedstawione są następujące sceny:

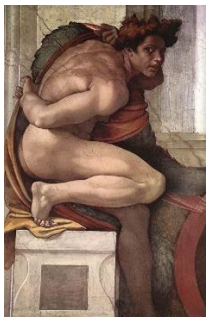
- Bóg oddziela światło od ciemności
- Bóg stwarza słońce i księżyc
- Oddzielenie morza od lądów
- Stworzenie Adama
- Stworzenie Ewy
- Grzech Pierworodny (zerwanie owocu i wypędzenie z raju)
- Ofiara Noego
- Potop
- Synowie Noego (Cham wyśmiewa pijanego ojca, dwaj inni synowie okrywają go)



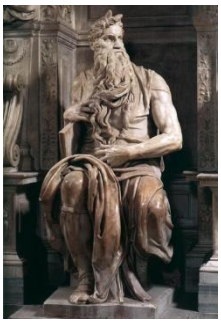
„Stworzenie Adama" jest pierwszym dziełem sztuki, które przedstawia Boga w postaci fizycznej – dotąd symbolizowała go dłoń wynurzająca się z chmur. Michał Anioł natomiast namalował Boga jako starego człowieka z siwą brodą – inspiracją była mu postać rzymskiego boga Jowisza. Ciekawostką jest fakt, że postać Boga, otoczona aniołami i znajdująca się na czerwonej chuście ma – według niektórych interpretacji – kształt ludzkiego mózgu. Miałoby to symbolizować inteligencję, którą Bóg przekazuje Adamowi.

Boczne pola sklepienia i lunety Michał Anioł ozdobił 12 postaciami proroków i sybill.



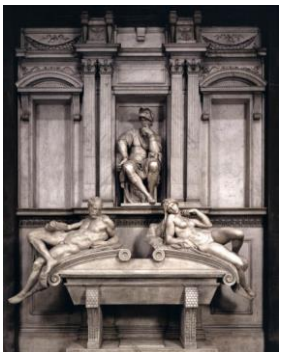


Postać proroka Jeremiasza to autoportret mistrza, który w ten sposób niejako podpisał swoje dzieło. Jego twarz ma także głowa Holofernesa niesiosna na tacy.



Nagrobek ……..

W 1421 roku Filippo Brunelleschi rozpoczął budowę kościoła San Lorenzo we Florencji. Północną zakrystię przeznaczono na mauzoleum rodziny Medici. Pod kierownictwem Michała Anioła ukończono w 1524 roku mury i sklepienia. Mauzoleum zawiera sarkofagi: Giuliana (zm. 1516), księcia Nemours oraz Lorenza (zm. 1519), księcia Urbino. Bardzo interesujące są postaci symboliczne, rozłożone u stóp obu pomników. Na sarkofagu Giuliana *Noc i Dzień*, na Lorezna – *Jutrzenka i Zmierzch*.



Nagrobek Lorenza II di Piero de'Medici, 1524-31, *Poranek i Zmierzch*

Vita contemplativa

Jutrzenka jest kobietą budzącą się z głębokiego snu. Jej mało pogodna twarz każe oczekiwać nowego trudu dnia, choć sama w sobie symbolizuje światło rozpraszające ciemność. Zmierzch wykazuje łagodną ociężałość i przysposabianie się do spoczynku.

Nagrobek Giuliamo di Piero de;Medici, 1520-34, Dzień i Noc

Vita activa

Noc jest młodą matką o szlachetnych rysach twarzy, upadającą ze znużenia. Jej atrybuty to księżyc, gwiazda w koronie, maska, maki i sowa. Dzień – to atletyczny mężczyzna, którego twarz przypomina słońce wstające zza gór. Gruba faktura twarzy tej rzeźby podnosi jego monumentalność. Wrażenie jakby z nagła oślepiającego słońca wydobył tu Michał Anioł zwracając twarz w pełni ku widzowi, podczas gdy ciało spoczywa bokiem.

Przyjrzyj się ilustracji i wykonaj polecenia

Napisz, kto jest autorem dzieła. Podaj nazwę kierunku lub stylu w sztuce, z którym wiąże się autora.

.....

Wskaż miejsce (nazwę budowli) i miasto, w którym dzieło się znajduje.

.....

Podaj nazwę techniki wykonania dzieła i wymień dwie cechy charakterystyczne dla tej techniki.

.....

.....

Wskaż źródło ikonograficzne dzieła.

.....

Opisz treść przedstawienia – wyjaśnij jego znaczenie i zidentyfikuj centralną postać kompozycji.

.....

.....

.....

.....

Podaj trzy cechy kompozycji dzieła.

.....

.....

.....

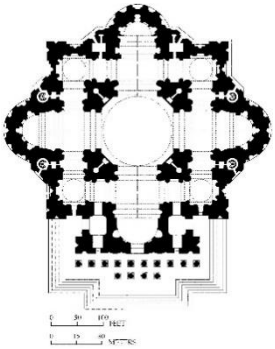
.....

Opisz to, co dzieje się w poszczególnych scenach fresku:

Arma Christi: ……..

Na lewo od postaci Marii, tyłem, nagi, stoi jej mąż Józef przyciskający do siebie drewniane belki. Pozostałe postacie należą do grona rodziny Marii. Przodem stoi Jan Chrzciciel, po prawej stronie nieco wyżej widoczna jest w zielnej szacie postać jego matki Elżbiety, poniżej jego ojciec Zachariasz w czerwonym płaszczu. Na lewo od Elżbiety, Zachariasza i Jana Chrzciciela znajduje się grupka postaci wśród których identyfikuje się wizerunki Izaaka, Sary i Abrahama. Za tym pierwszym widoczni są Hagar i Izmael. Hagar jest zasłonięta białą szatą, Abraham ukazany został w szafranowym czepku symbolizującym rozeznanie duchowe, a Sara ukazana została w fioletowym płaszczu pokuty. Za Chrzcicielem widoczna jest żona Izaaka, Rebeka, która opiera lewą dłoń na ramieniu Elżbiety, a prawa ręką wskazuje na jej syna. Jakub spogląda w stronę Chrystusa pokazując na nagą postać za sobą czyli na anioła. Jest to nawiązanie do jego walki z aniołem nad rzeką Jabbok. Obok niego ukazany został ciemnoskóry brat Ezaw. Powyżej, obok postaci Judy, znajduje się kobieta w zielonej szacie oraz dwaj mężczyźni – są to Dina, Symeon i Lewi.

Kopuła bazyliki świętego Piotra w Rzymie (od 1548) jest konstrukcją smukłą, wydłużoną, lekkości dodaje jej nieco elipsoidalny kształt czaszy nawiązujący do kopuły katedry florenckiej. Dekoracja architektoniczna kopuły została pomyślana tak, by do „współpracy" zaprosić światłocień. Temu służy opięcie bębna rytmem zdwojonych półkolumn, rozczłonkowanie go oknami, bogate opracowanie latarni. Podejście Michała Anioła do architektury było podejściem rzeźbiarskim. Światło ślizgające się po licznych wypukłych elementach i skrywające w cieniu partie zagłębione sprawia, że lico muru i zdobiące go elementy wydają się ruszać, są niespokojne, drgają. Ten zabieg dodaje bryle malowniczości i jest zdecydowanym novum w podejściu do architektury. Takie jej pojmowanie stanowi zapowiedź rozwiązań barokowych.



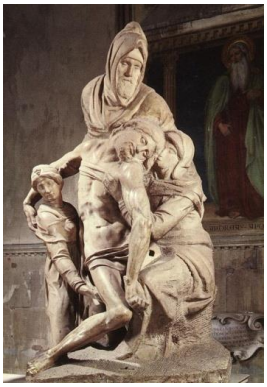
Projekt ……

Cechy planu: ……

……

……

……



Przyglądając się późnej twórczości Michała Anioła badacze zwracają uwagę na fakt, iż w latach 50. XVI stulecia, pod wpływem nowej żarliwości religijnej, która wybuchła na fali kontrreformacji, artysta przeszedł kryzys wewnętrzny. Przywołują fragmenty jego sonetów na poparcie tezy mówiącej, iż rzeźbiarz uświadomił sobie, że jego dotychczasowa twórczość hołdująca idei klasycznego, antykizującego piękna leży w istocie bardzo daleko od tego, co uznał za wartość najwyższą: Boga i świata ponadzmysłowego. Przeżycia religijne, rozterki związane z odczuciem doczesności świata oraz nieustanna walka artysty z jego własnym ciałem – chorym, zmęczonym, bezsilnym – miały znaleźć ujście w jego sztuce. W ostatnich latach trudnej, uciekającej od renesansowej doskonałości i spokoju. Unikającej gładkich powierzchni, regularnych kształtów i harmonijnych kompozycji.

Tondo Doni, 1503-04 lub 1506-07

Opis: ……

……

……

……

……

Uzupełnij zdania.

Stworzenie Adama to jedna ze scen słynnego renesansowego cyklu fresków namalowanych w I ćwierci XVI wieku przez ..... na sklepieniu kaplicy ..... . Zleceniodawcą i mecenasem był ..... . Cykl ten ilustruje tekst ..... . Ten sam twórca wykonał w tejże kaplicy inne wielkie dzieło – jest to malowidło przedstawiające ....., które zostało umieszczone (określić gdzie) ..... .

Wybierz i podkreśl nazwy trzech rzeźb wykonanych przez Michała Anioła.

Madonna przy schodach, Pomnik konny Gattamelaty, Pieta Rondanini,

Pomnik konny Colleoniego, Mojżesz, Merkury

Zakreśl właściwe odpowiedzi:

a) Kto jest autorem następujących słów?
„Myśl twórcza, zanim w dziele na świat się wyłoni,
Już w surowym marmurze na poły wyrosła,
Lecz na to, by objawić się mogła doniosła,
Potrzebny jest dotyk oświeconej dłoni” ……..

b) Która z koncepcji filozoficznych inspirowała twórczość tego artysty – autora cytowanej wypowiedzi?
Zaznacz właściwą odpowiedź.

A. Scholastyczna
B. Epikurejska
C. Neoplatońska
D. Kartezjańska

Zaznacz trzy dzieła Michała Anioła, które powstały na zlecenie papieża Juliusza II.

A. Alegoria *Nocy*
B. *Mojżesz*
C. *Stworzenie Adama* na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej
D. *Pieta Rondanini*
E. *Dawid*
F. Figura *Niewolnika*
G. Tondo z przedstawieniem Świętej Rodziny

Rafael Santi (1483-1520)

Daty jego urodzin i śmierci (obie wypadły w Wielki Piątek) przyczyniły się poniekąd do uznania go przez Giorgio Vasariego za boskiego artystę – *boga sztuki*. Urodził się w Urbino. Jego rodzicami byli Giovanni Santi, malarz nadworny książęcej rodziny Montefeltro oraz Maria di Ciarla, córka kupca. Około 1494 Rafael wyjechał do Perugii, gdzie został uczniem Pietra Peruginoa. W 1500 Rafael został już malarzem cechowym miasta Urbino. Wkrótce Rafael przerósł swoich nauczycieli i w 1504 wyjechał do Florencji, aby podziwiać dzieła Leonarda da Vinci i Michała Anioła. Szybko zyskał ogromną sławę i zaczęli u niego zamawiać usługi artystyczne najwięksi wielmoże Italii. W 1508 Rafael wyruszył do Rzymu. Wyjazd ten zaproponował mu pracujący na usługach papieża Juliusza II architekt Donato Bramante.

Papież życzliwie przyjął Rafaela i zlecił mu na początek ozdobienie papieskiej sali urzędowej i sądowej zwanej *Stanza della Segnatura*. Jednocześnie tworzył wiele innych dzieł, a także miał okazję zapoznać się z najlepszymi dziełami swojego znakomitego rywala, Michała Anioła, który również pracował dla papieża i właśnie tworzył freski na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej. W 1513 zmarł papież Juliusz II. Jego następca, Leon X również był mecenasem sztuki i cenił talent Rafaela, któremu zlecił kontynuację prac nad zdobieniem Pałacu Watykańskiego. Po śmierci Bramantego w 1514 Rafael przejął nadzór nad budową nowej Bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Przyjaźnił się i rywalizował z innym artystami, prowadził też żywą korespondencję z Albrechtem Dürerem. W swoich wielkich dziełach starał się pogodzić wartości chrześcijańskie z optymizmem epoki odrodzenia oraz z pogańską filozofią antyczną, odkrywaną przez ludzi renesansu.

Zmarł przedwcześnie po ataku febry w wieku 37 lat. Zgodnie z życzeniem pochowany został w rzymskim Panteonie. Epitafium wyryte na grobowcu brzmi: „Tu spoczywa Rafael. Bałem się tego, co niezgłębione, pokonałem zwyczajne, wielkim równy, tylko śmiertelne zmarło ze mną”.

Tytuł pracy i czas powstania ……

Miejsce ekspozycji ……

Postaci na obrazie ……

Symbolika szczygła ……

……

……

Cechy dzieła typowe dla renesansu ……

……

……

Tytuł pracy ……

Rok powstania ……

Fundator ……

Miejsce przeznaczenia ……

Miejsce ekspozycji ……

Imiona osób przedstawionych na obrazie ……

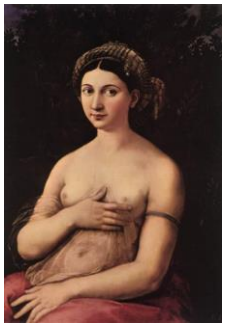
…… i święta Barbara (patronka dobrej śmierci)

Obraz przeznaczono do kościoła San Sisto w Piacenzy. To tu przechowywano relikwie św. Barbary i św. Sykstusa, którego rodzina papieża uważała za swojego patrona. Stryj Juliusza II, gdy obejmował tron piotrowy, przybrał imię Sykstusa, a to jemu właśnie protektor Rafaela tak wiele zawdzięczał. Madonna z Synem zaprezentowana jest w obecności świętych – tym razem Sykstusa i Barbary. Święty stanowi portret Juliusza II, święta zaś – wizerunek jednej z krewnych papieża. Być może to Julia Orsini, jego siostrzenica lub Lukrecja della Rovere, bratanica. W dolnej części przedstawienia, wsparte o listwę, wyłaniają się popiersia dwóch nagich aniołków. W pierwszej chwili można by sądzić, że obraz jest wyestetyzowanym, aczkolwiek typowym wizerunkiem Dziewicy i Jezusa. Oto spokojna, wyważona forma o rytmicznie powtarzającej się chłodnej i ciepłej kolorystyce, doskonałych proporcjach i starannie przemyślanym rysunku. Twarze kobiet i dzieci są przepojone słodyczą, a Sykstus emanuje dostojeństwem.

Cała scena dzieje się w sferze Nieba. Panuje cisza i pozorny spokój. Przed nami jawi się zielona kotara, mocno odsunięta, niesymetrycznie zakomponowana. Wisi na uginającym się pod jej ciężarem zwykłym, krzywym pręcie. Na tle jasnych obłoczków, częściowo przybierających formę maleńkich główek dziecięcych, pojawiają się bohaterowie przedstawienia. Maria, melancholijnie zamyślona, delikatnie stąpająca boso po chmurach, niesie w swych ramionach Dzieciątko w ofierze. Nie okrywa Go płaszczem ani maforium, a On spogląda głęboko w dal. Oto Epifania i zarazem zapowiedź nieuniknionej ofiary i Eucharystii. Oboje są jak monstrancja – z hostią, z Ciałem Chrystusa. Zbawienie ma nastąpić zgodnie z planem Bożym i od tego nie można uciec. Choć nie czujemy najmniejszego podmuchu wiatru, chusta Matki irracjonalnie rozwiewa się przybierając dynamiczną, zakreśloną tylko po jednej stronie, formę łuku. Pod Jej błękitnym płaszczem wyłania się prosta, aczkolwiek elegancka suknia o czerwonej barwie. Błękit – to symbol wybranki Boga, a czerwień – męka i ofiara, jaką poniesie Maria widząc cierpienia Ukrzyżowanego. Brzeg Jej szat biegnie nierówną, kapryśną arabeską.

Historia zaręczyn Marii:

Kiedy Maria, skończyła czternasty rok życia, arcykapłan oświadczył Jej, że nadszedł czas, aby opuściła świątynię i według prawa żydowskiego wyszła za mąż. Nieśmiało i pokornie prosiła przyszła Matka Boża, aby Jej pozwolono całe życie przebyć w świątyni i służyć Bogu, gdyż ślubowała dozgonną czystość. "Jeśli jednak Pan Bóg chce inaczej - dodała - niechaj się dzieje święta Jego wola". Arcykapłan, zdumiony taką mądrą odpowiedzią, przedłożył ją wszystkim kapłanom do rozstrzygnięcia. Głosy były podzielone. Inni wreszcie radzili, aby we wspólnej modlitwie błagać Boga o objawienie Jego woli. Wtem odezwał się głos, aby arcykapłan zwołał wszystkich młodzieńców; każdy z nich ma przynieść suchą gałązkę palmową; czyja gałązka się zazieleni, ten ma być oblubieńcem Marii. Na wezwanie stawili się młodzieńcy, każdy na swej gałązce napisał swe imię i oddał arcykapłanowi, który zabrał wszystkie i złożył je na ołtarzu. Gdy przyszedł nazajutrz, spostrzegł że żadna z nich nie zakwitła; ukląkł więc do modlitwy i znowu usłyszał głos, że brak jednego młodzieńca. Po długim szukaniu znaleziono wreszcie Józefa, który na pytanie dlaczego się nie stawił, odpowiedział, że nie czuł się godnym, a poza tym postanowił życie spędzić w bezżeństwie. Na wyraźny rozkaz arcykapłana przybył jednak do Jerozolimy, a kiedy powtórnie gałązki na ołtarzu złożono, właśnie jego gałązka zazieleniła się i piękną lilią zakwitła. Prócz tego na jego głowie usiadła biała jak śnieg gołębica.



Stanze watykańskie to .....

Nazwy stanz: .....

Tytuł: .....

Opis: .....

.....

.....

.....

Dekoracje w pierwszej stanzy Rafael Santi malował w latach 1509–1511. Freski uznaje się za szczytowe osiągnięcie renesansu. Stanza della Segnatura to prawie kwadratowe pomieszczenie o wymiarach 10 × 8 metrów, w całości pokryte malowidłami ściennymi. Zgodnie z propozycją papieża freski obrazują poszukiwanie Prawdy, Dobra i Piękna. *Szkoła ateńska* oraz *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* nawiązują do Prawdy racjonalnej i Prawdy objawionej. W renesansie uważano, że Prawda, Dobro i Piękno stanowią etapy pośrednie służące do osiągnięcia ostatecznej Prawdy i najwyższego Dobra. Miało to być możliwe do uzyskania poprzez harmonijne połączenie myśli antycznej z chrześcijańską. Takie treści artyści często zawierali w swoich dziełach. To malowidło można uznać za alegorię filozofii. Rafael przedstawił na nim postaci antycznych myślicieli na tle obszernej budowli, zwieńczonej ogromnym sklepieniem kolebkowym. Budynek tworzy ramę dla ukazanej sceny i posiada elementy charakterystyczne dla architektury renesansowej: półkoliste arkady, kasetonowe stropy, nisze z posągami starożytnych bóstw – Apollem, który patronuje sztuce, oraz Minerwą, patronką nauki. Wrażenie głębi w obrazie nadają arkady ustawione w amfiladzie.

1. Zenon z Kition
2. Epikur
3. nieznany (Rafael?)
4. Boecjusz (?)
5. Awerroes
6. ……
7. Alcybiades lub ……..
8. Antystenes lub Ksenofon
9. Fornarina jako personifikacja miłości lub Hypatia
10. Aeschines
11. Parmenides
12. ……
13. ……
14. ……
15. ……
16. ……
17. Plotyn
18. ……
19. Strabon lub Zaratusztra
20. ……
21. ……
R. Apelles

Podaj cechy kompozycji fresku *Szkoła ateńska*:

……

……

……

……

Uzupełnij zdanie

Malowidło *Szkoła Ateńska* w ……. (obiekt, w którym się znajduje) w ……. (miasto) namalował ……. (artysta) w technice ……. (nazwa techniki).

Andrea del Sarto (1486-1530)

Uważany jest za jednego z najwybitniejszych artystów pełnego renesansu. Kontynuował tendencję Piera di Cosimo do poetyckiej interpretacji pejzażu, wkrótce jednak uległ wpływom Leonarda, od którego przejął harmonię kompozycji, bezbłędny rysunek oraz problematykę światłocienia. Od Michała Anioła natomiast czerpał ekspresję dzieł. Wielką rolę przyznawał kolorowi, co czyniło go najlepszym kolorystą włoskim spośród artystów tworzących poza Wenecją. Jego twórczość prócz poetyckości cechuje idealizacja i miękkość form, łącząca się z pewną powierzchownością. Najgłośniejszym jego dziełem są freski w Santa Anunziata we Florencji (1504-1511) na temat życia św. Filipa oraz we florenckim Chiostro dello Scalzo (1511-1526) na temat życia św. Jana Chrzciciela utrzymane w monochromatycznej gamie brązów. Jest również wybitnym portrecistą (*Portret rzeźbiarza*).

W obrazach sztalugowych del Sarto często odchodzi od spokoju i zrównoważenia renesansu. Pozornie statyczna, symetrycznie skomponowana *Madonna z harpiami* jest wypełniona ruchem, skrętami ciał, wyszukanymi, nienaturalnymi pozami i gestami.

Madonna z harpiami, 1517

Przeznaczenie obrazu: ……..

Postaci towarzyszące Marii to …….

Harpia to ……

Sacra Conversazione to ……

……

Ostatnia wieczerza, 1526-27

Zgodnie z narastającą wówczas tendencją do większej rodzajowości del Sarto odszedł od obowiązujących dotąd schematów i wprowadził kompozycji postacie dwóch sług przyglądających się scenie z loggi. Jest to początek „uzupełniania" Ewangelii, które wkrótce zaprowadzi w Wenecji Veronesa przed trybunał inkwizycji.

Sofonisba Anguissola (1532-1625)

KOLORYZM WENECKI

Kultura wenecka wyrosła na podłożu społeczeństwa żeglarzy, armatorów i kupców. Humanizm miał tam oblicze odmienne niż gdzie indziej, był mniej intelektualny niż florencki, mniej pompatyczny niż rzymski – był bliższy życiu i uczył, jak z niego korzystać. Nalot orientalizmu i bizantynizmu, widoczny jeszcze w sztuce wieku XV, obecnie zanika zupełnie; malarstwo Wenecji kontynuuje i rozwija środki wyrazu wytworzone w kręgu problematyk i estetyki europejskiej, śródziemnomorskiej i daje własna, oryginalną interpretację antyku. Monumentalność malarstwa jest równa monumentalności rzymskiej, ale weneckie jest bardziej wszechstronne, posiada ciepło, zmysłowość i sugestię pełni życia, jakiej nie osiągnęło malarstwo Włoch środkowych. Sztuka Wenecji ma charakter wystawny i „dworski", mimo że mecenasami nie zawsze byli arystokraci – nadal zresztą przeważał mecenat zbiorowy, władzy kościelnej i świeckiej.

Źródło: M. Rzepińska, Malarstwo cinquecenta, Warszawa 1989, s. 103

XVI wiek to złoty okres dla kultury weneckiej, a szczególnie malarstwa. Ulegało ono w mniejszym stopniu wpływom zewnętrznym niż malarstwo rzymskie albo florenckie, dzięki czemu wytworzyło ono swój oddzielny, niepowtarzalny styl. Malarstwo weneckie charakteryzowało się dużą wrażliwością kolorystyczną, a także ukazywaniem szlachetnych materiałów, które były czymś powszednim w Wenecji. Wpływ na sztukę miał także koloryt Orientu. Malarze nie przywiązywali dużej wagi do dokładnego rysunku, skonstruowanego według obliczeń matematycznych, ale przede wszystkim warstwa malarska obraz. Szukali przede wszystkim wpływu barw, ich połączenia, a nie idealnego piękna antyku. To, co odróżnia malarstwo weneckie od innych to nasycone barwy czerwieni i błękitu, uchwycenie światła padającego na różnego rodzaju przedmioty. Rola koloru i światłocienia nie sprowadzała się jedynie do wyodrębnienia form, ale także stała się środkiem kompozycyjnym. Dzięki temu obraz nie był już jedynie zbiorem poszczególnych, pomniejszych scen, ale tworzył harmonijną całość. Artyści weneccy szczególną uwagę zwracali też na zjawisko refleksu i połysku. Rozszerzyli także skalę wartości barwnych, poprzez powiązanie każdego tonu barwnego ze światłem i cieniem. Najczęściej korzystali z farb olejnych, a tempery używali tylko do podmalówek.
Zaczęli stosować technikę malarstwa olejnego, co zostało zapożyczone od Niderlandczyków. Farba olejna umożliwiała łatwiejsze rozprowadzanie po podłożu, wolniej schła, dzięki czemu malarze mogli uzyskiwać ciekawe efekty kolorystyczne. Fresk był mniej popularny, bo w powietrzu była wilgoć.

Wyjaśnij pojęcia:

Modus cangianti to ……

……

……

Laserunek to ……

……

……

Sacra Conversazione to ……

……

……

Giovanni Bellini, Giambellino (1427/30-1516)

Jego dzieła odznaczają się niezwykłym kolorytem, mistrzowskim operowaniem barwą i światłem. Wielkie kompozycje Belliniego są malowane na tle krajobrazu, z efektami światła słonecznego i ze znawstwem perspektywy. Uczniami Belliniego byli Giorgione i Tycjan.

tytuł pracy ……

źródło ikonograficzne ……

imiona postaci przedstawionych na obrazie ……

……

Przyjrzyj się ilustracji i wykonaj polecenia:

Tytuł pracy i technika wykonania ……

Opisz kompozycję obrazu i relacje przestrzenne ……

……

……

……

Opisz kolorystykę obrazu ……

……

……

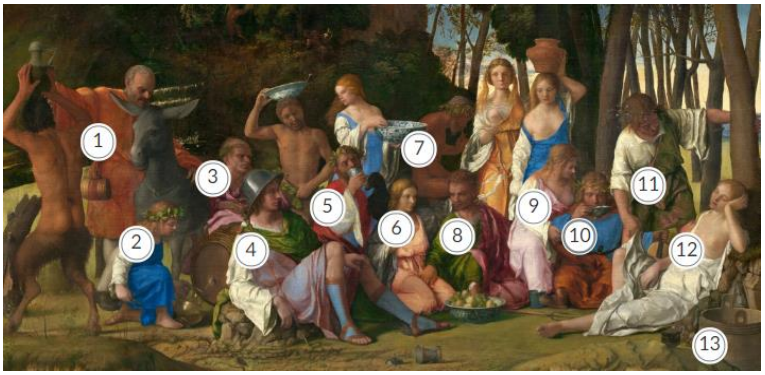
Tytuł pracy ……

Osoby ukazane na obrazie ……

……

……

Uczta bogów, pierwszy obraz zamówiony i wykonany do Camerino d'Alabastro, została namalowana przez wybitnego weneckiego artystę Giovanniego Belliniego, który w 1514 roku, w czasie ukończenia obrazu, był już leciwym mistrzem. Kolejne obrazy malował Tycjan. Ostatnią interwencją Tycjana w Camerino była „modernizacja" tła we wcześniejszym o dekadę obrazie Belliniego. Tycjan „poprawił" tło obrazu, nie naruszając jednak grupy postaci, a zatem w ogóle nie interweniując w symboliczne znaczenie i ogólną wymowę obrazu. *Uczta bogów* to według wielu interpretacji ilustracja historii nimfy Lotis i opiekuna ogrodów Priapa, temat zaczerpnięty z *Kalendarza poetyckiego* Owidiusza. W jednej z historii *Kalendarza* opisana jest uczta wydana przez Bachusa. Pod koniec przyjęcia jej goście zasnęli odurzeni nadmiarem wina, wówczas Priap zakradł się do śpiącej Lotis, pragnąc ją posiąść. Nie udało mu się to jednak, gdyż osioł, na którym przyjechał Sylen, zaczął ryczeć, budząc biesiadników z drzemki. Nimfa uciekła, a Priapa wyśmiano.



1. Sylen – bóg lasu. 2. Bachus – bóg wina. 3. Silvanus – stary bóg lasu. 4. Merkury – posłaniec bogów. 5. Jupiter – bóg światła i nieba. 6. Persefona – bogini krainy zmarłych i kiełkującego zboża. 7. Pan – bóg opiekuńczy lasów i pól, opiekun pasterzy. 8. Neptun – bóg wód, chmur i deszczu. 9. Ceres (z wieńcem pszenicy) – bogini wegetacji i urodzajów. 10. Apollo – bóg słońca i sztuk. 11. Priapus – bóg płodności, zapewniający urodzaj. 12. Lotis – nimfa, ukochana Priapa. 13. Sygnatura dzieła z imieniem Belliniego i rokiem 1514.

Doża Leonardo Loredan / Ekstaza św. Franciszka

Vittore Carpaccio (1465-1526)

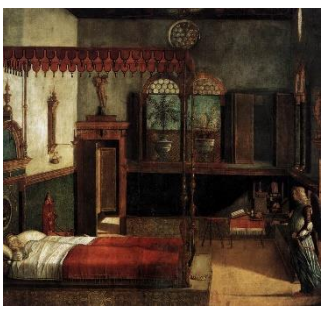
Malował obrazy religijne, w które wplatał sceny z życia codziennego piętnastowiecznej Wenecji i współczesne mu wnętrza; tworzył obrazy ołtarzowe, współpracował z Giovannim Bellinim przy dekoracji Pałacu Dożów; znakomicie operował światłem, stosował oryginalną paletę żywych barw; jego dzieła mają charakter narracyjny. Główne cechy dojrzałego stylu Carpaccio to: ciemne tło, intensywny koloryt, kontrastowy światłocień, śmiałe skróty perspektywiczne i dynamiczna kompozycja potęgująca napięcie dramatyczne i siłę wyrazu. W ostatniej fazie twórczości uspokoił kompozycję i malował niemal monochromatyczne obrazy o pogłębionej psychice postaci.

Młody rycerz na tle pejzażu, 1510

Czapla złapana na niebie przez jastrzębia może wskazywać na śmierć tego rycerza w walce; alternatywna teoria mówi, że jest to pamiątkowy portret osoby już nieżyjącej. Drugi rycerz z lancą może być tą samą osobą za życia. W lewym dolnym rogu znajduje się biały gronostaj i zwój z napisem "Wolę raczej umrzeć niż zniechęcić" (*malo mori quam foedari*). Przez wieki tożsamość rycerza była tematem dyskusji wśród najbardziej znanych historyków sztuki. Obecnie portret uważany jest za najprawdopodobniej Francesca Marię I della Rovere , księcia Urbino i siostrzeńca papieża Juliusza II , za którego panowania został namalowany. Niemniej jednak, nowsza interpretacja identyfikuje rycerza jako weneckiego patrycjusza Marco Gabriela , który był rektorem twierdzy w Methoni, w Grecji, podczas tureckiego oblężenia 1500. Jego rodzina zleciłaby obraz jako hołd dla jego pamięci, jako że będąc jedynym weneckim ocalałym z oblężenia, oskarżono go o tchórzostwo. Zwabiony przez Ottomanów do Konstantynopola , został ścięty tam w dniu 4 listopada 1501 r.

Cud relikwii krzyża świętego na Rialto

Fundatorowi chodziło o podkreślenie związków rodu Vendramin z obecnością w Wenecji relikwii krzyża. Legenda mówi o tym jak w 1369 roku relikwię przekazał miastu kanclerz Jerozolimy. Podczas uroczystej procesji wzdłuż kanałów relikwia nieszczęśliwie wpadła do wody. Jednak nie utonęła, dryfowała na powierzchni a usiłowania licznych ochotników aby ją wyłowić, okazały się bezowocne. Dopiero gdy pra-przodek starców widocznych na portrecie wskoczył do wody udało mu się ocalić bezcenny kawałek drewna. Odtąd nazwisko Vendramin na stałe związało się z relikwią.



Sceny z życia Św. Urszuli

Giorgione, Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1478/79-1510)

Był uczniem ..... Zmarł przedwcześnie w okresie zarazy. Wspaniały mistrz koloru i światła. Przedstawiciel koloryzmu weneckiego, obserwator chwilowych stanów natury i świata. W swoich obrazach Giorgione realizuje nową koncepcję przedstawiania wyglądów natury, opartą na kolorze, którą rozwiną i uzupełnią jego wielcy następcy, jak Tycjan, Veronese czy Tintoretto, nie naruszając jej generalnych założeń. Polegała ona na wyrażeniu wszystkich najistotniejszych cech struktury wizualnej przedmiotu, a więc modelunku bryły i jej umieszczenia w przestrzeni i atmosferze, światła i głębi przestrzennej, za pomocą układu barw o różnym natężeniu barw i różnej temperaturze.

Tytuł .....

Co przedstawia ukazana scena? Pytanie to zaczęto zadawać wkrótce po śmierci artysty. Oto kilka najczęściej spotykanych hipotez:

- epizod z mitologii greckiej
- młoda matka wygnana z miasta spotyka przyjaźnie nastawionego pasterza;
- trojański ksiądz-pasterz Parys porzuca swą żonę Ojnone i potomka dla Greczynki Heleny, przyobiecanej mu przez Wenus. Parys porywa Helenę, wywołując tym samym wojnę trojańską, podczas której ginie Ojone wraz z dzieckiem – nadciągająca burza ma zwiastować te wydarzenia;
- odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu (…);
- scena alegoryczna: burza symbolizuje nieprzewidywalne, lecz nieuniknione Przeznaczenie; żołnierz to Stałość, a kobieta – Szczodrość.

Źródło: P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo*, Kraków, 2005, s. 139

Tytuł .....

Interpretacja postaci z obrazu .....

.....

.....

.....

jaskinia Platona: *filozoficzna alegoria Platona zawarta w dialogu Państwo, obrazująca sytuację poznawczą i egzystencjalną rodzaju ludzkiego;* wg Platona kondycja człowieka przypomina stan ludzi przebywających w jaskini; ludzie ci cienie padające w świetle palącego się w jaskini ogniska biorą za rzeczy realne; podobnie czyni przeciętny człowiek ufający świadectwu zmysłów; poznaje on jednak tylko „cienie" — odbicia rzeczy, a nie realne byty; Platon przyrównuje filozofa do człowieka, który odważył się wyjść z jaskini i zobaczył rzeczy w ich autentycznym bycie; są nimi idee; alegorii wyjściu z jaskini odpowiada porzucenie przez człowieka (filozofa) powierzchownego poznania zmysłowego i wejście na drogę racjonalnego poznania idei.

Tytuł .....

Opis .....

.....

.....

Tronie to .....

Wykonaj polecenia związane z ilustracjami:

A
Cimabue, *Maesta,* 1280-90

B
Giorgione, *Madonna z Castelfranco*, 1505

Opisz kompozycję i relacje przestrzenne, podając co najmniej po 6 cech do każdej pracy

A	B

Opisz światło i modelunek światłocieniowy, podając co najmniej po 4 cechy do każdej pracy

A	B

Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli lub Vecellio (1488/89-1576)

Uczeń Giorgionego. Od 1533 był nadwornym malarzem Karola V i Filipa II. W latach 1545-1546 pracował w Rzymie, dla papieża Pawła III. W okresie 1550-1551 przebywał na dworze cesarskim w Augsburgu. Począwszy od 1556 r. realizował zamówienia Filipa II. Obrazy wysyłane drogą morską ozdobiły rezydencje królewskie w Madrycie i okolicach. Tycjan był kolorystą, operował początkowo tonacją ciepłą, z czasem zwrócił się ku chłodnym zestawieniom błękitów i żółcieni. Tematyką płócien Tycjana, jak zresztą również większości ówczesnych malarzy, były sceny religijne i mitologiczne oraz alegorie. Tworzył też portrety, na których przedstawione postacie wyglądają, jakby zanurzone były w półmroku.

Kolor tycjanowski to barwa ……

Tytuł .....

Kim są kobiety? .....

Kim są mężczyźni? .....

Koncert wiejski jest obrazem, którego autorstwo jest niepewne - przypisuje się je Giorgionemu lub Tycjanowi. Jedne hipotezy, zakładają, że obraz jest dziełem wyłącznie Giorgiona, gdy młody Tycjan nie mógł namalować tak dojrzałego artystycznie dzieła, inne odrzucają autorstwo Giorgiona ze względu na postacie, które nie były charakterystyczne dla malarza. Pojawiły się także stwierdzenia o współautorstwie obrazu. Obraz przedstawia arkadyjską scenę o nostalgicznym nastroju. Można go uznać za scenę tzw. fête champêtre. Jednak pomiędzy mężczyznami i kobietami brak jest dialogu, nie nawiązują też kontaktu wzrokowego.
Czy chodzi tu zatem o alegorię poezji? Czy też muzyki i jej mocy? A może jest to ewokacja Arkadii? Albo też swobodna ilustracja, któregoś z motywów poezji miłosnej Pietra Bemby? Nie wiadomo. W każdym razie, obraz zaskakuje zarówno pomysłem zestawienia nagich kobiecych postaci z postaciami całkowicie ubranych mężczyzn, jak i obojętnością tych ostatnich, wobec swych towarzyszek. Spośród wielu interpretacji tego obrazu, najciekawszą jest teza historyka sztuki P. Fehla (1957), według której: „Dwie nagie kobiety nie są istotami ludzkimi. To nimfy leśne, zwabione muzyką i urodą młodzieńców, przysłuchują się ich koncertowi. Dla mężczyzn tych, są one w tej samej mierze niewidoczne, w jakiej widoczne są dla nas - w skończonym pięknie pejzażu, który cieleśnie reprezentują".

Źródło: Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. Giorgione, nr 47, 1999, s. 26

Koncert wiejski mógł być również ilustracją dzieła Sannazara *Arkadia* (1504) lub dzieła Wergiliusza pt. *Bukolika*. Mógł mieć również związek z wydaną w roku 1505 księgą *Gli asolani* Pietra Bembo o tematyce miłosnej, dedykowanej Lukrecji Borgii.

Fête champêtre ……

.....

Tytuł pracy ……

Opis ……

……

……

Przyjrzyj się ilustracji i wykonaj polecenia:

Podaj tytuł obrazu i wiek powstania .....

Podaj nazwisko fundatora pracy .....

Zidentyfikuj postaci zaznaczone strzałkami i dopisz atrybuty, które je charakteryzują

Postacie oznaczone strzałkami to: .....
Atrybuty wymienionych postaci:

a) .....
b) .....
c) .....

a) Tytuł pracy i czas powstania

.....

b) Miejsce ekspozycji

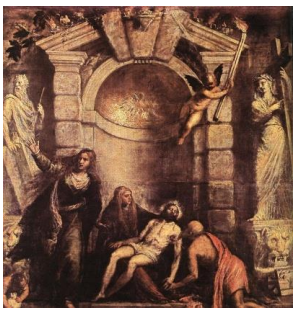
.....

Obraz powstał na zamówienie króla Hiszpanii Filipa II. Temat nawiązuje do mitu opowiadającego o miłości Zeusa do fenickiej księżniczki Europy. Zeus, zakochawszy się w Europie, przybrał postać białego byka i zjawił się na łące, miejscu zabaw księżniczki i jej towarzyszek. Europa, uwiedziona łagodnością i delikatnością byka, usiadła na jego grzbiecie, a ten, wykorzystując to, zerwał się do ucieczki, przepłynął morze i zatrzymał się dopiero w grocie położonej na wyspie Krecie.

Tytuł .....

Miejsce ekspozycji .....

Pierwowzorem dzieła był akt „Śpiącej Wenus" Giorgionego, który podobno Tycjan miał ukończyć po śmierci tego pierwszego. W przeciwieństwie jednak do obrazu swego poprzednika, który ukazał odrealnioną, wyidealizowaną boginię, Tycjan odmitologizował Wenus i przedstawił ją nagą we współczesnym wnętrzu, podkreślając jej cielesną zmysłowość. Obraz ma wręcz charakter erotyczny. W czasach renesansu nie było to jednak nic zdrożnego. Dzieła o takiej tematyce zamawiano bardzo chętnie jako dekorację prywatnych komnat fundatorów. Nagość zaś ukazywano pod pretekstem malowania scen i postaci mitologicznych. Podobnie było w przypadku obrazu Tycjana. Powstał on bowiem w 1538 roku na zlecenie Guidobalda della Rovere, księcia Camerino i przyszłego księcia Urbino, jako prezent dla jego młodziutkiej, czternastoletniej wówczas żony, Giulii da Varano. Mimo erotycznego zabarwienia dzieła, do którego podobno pozowała kurtyzana, obraz nie jest zachętą do swobody seksualnej. Wręcz przeciwnie – odebrać go należy raczej jako swego rodzaju naukę małżeńską dla młodej żony księcia.



Złożenie do grobu, 1523-26, Luwr

Jacopo Bassano (1515-1592)

Zwierzęta wchodzące do Arki Noego

Jacopo Tintoretto, właściwie Jacopo Robusti vel Jacopo Comin [jakopo]

Chrystus obmywający stopy swym uczniom, 1548-49, Prado

Zuzanna i starcy

Zuzanna – piękna i cnotliwa małżonka bogatego rządcy Joakima, córka Chilkiasza. Dwaj starcy, będący sędziami, zapałali żądzą do pięknej żony Joakima i pewnego razu, gdy się kąpała, posłużyli się szantażem, by ją zdobyć. Kiedy Zuzanna odrzuciła ich zaloty, starcy oskarżyli ją przed tłumem o cudzołóstwo. Niewinna Zuzanna poniosłaby śmierć przez ukamienowanie, gdyby nie młody prorok Daniel. Oburzony nieprawością starych sędziów, wypytując ich z osobna wykazał ich kłamstwa, za co skazano ich na śmierć, a Zuzanna odzyskała wolność i cześć (Księga Daniela Dn 13,1-63).

Dzieła dla Scuola Grande di San Marco:

Sceny z biografii świętego ……, zaczerpnięte ze ……

Scuola Grande di San Rocco, Wenecja

Scuola powstała w 1477 roku po wielkiej epidemii dżumy jaka nawiedziła Wenecję. Święty Roch zgodnie z tradycją miał zachorować na dżumę, jednak został uratowany przez Anioła. To zdarzenie spowodowało, iż święty został patronem chorych. W 1564 roku prace nad dekoracja wnętrz zlecono włoskiemu malarzowi Jacopowi Tintoretto, który wraz ze swoimi uczniami i synem Domenico pracował nad zleceniem od 1564 do 1587 roku. Tematyka jego prac była ściśle podzielona na pomieszczenia i pietra. W *Sala Terrena* zaprezentował cykl obrazów z życia Marii Dziewicy, w *Sala Superiore* przedstawił na suficie sceny zaczerpnięte ze Starego Testamentu, a na ścianie z Nowego Testamentu. Prócz tych dwóch sal jego obrazy zdobią Salę dell'Albergo, gdzie na suficie przedstawił wizerunek patrona scuoli, św. Rocha oraz alegorie cnót, a na ścianach sceny męczeństwa Chrystusa.

Paolo Veronese, Paolo Caliari (1528-1588)

Uczta w domu Lewiego, 1573
Obraz wywołał skandal. Dzieło namalowane dla refektarza klasztoru dominikanów SS. Giovanni e Paolo w Wenecji w 1573 roku pierwotnie zatytułowane jako *Ostatnia Wieczerza* zaprowadziło malarza przed oblicze Inkwizycji ze względu na towarzyszące religijnej scenie sytuacje i postacie nieodpowiadające wydarzeniu opisanemu w Biblii. Veronese zamieścił na obrazie błaznów, karły, Murzynów, a nawet mężczyznę dłubiącego nożem w zębach. Najsilniejszy sprzeciw wywołało ukazanie niemieckich lancknechtów z halabardami, kojarzonych z luteranizmem. Postaciom towarzyszyły papugi i psy. Malarzowi nakazano zamalować obraz w ciągu trzech miesięcy, jednak zmienił tylko tytuł na *Wieczerzę w domu Lewiego*. Malarz został wezwany przez sąd inkwizycyjny w celu złożenia wyjaśnień. Veronese usprawiedliwiał się prawem do swobody wyobraźni (My malarze, korzystamy ze swobody błaznów i poetów. Tych halabardników odmalowałem, aby ukazać, że zamożnego pana domu stać na taką służbę). Sąd nie został do końca przekonany, ale by uniknąć niepotrzebnego rozgłosu publicznego jego wyrok był łaskawy.

Przyporządkuj mecenasom artystów, nad którymi sprawowali mecenat.

Andrea Mantegna, Piero della Francesca, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci

Mecenas	Artysta
Medyceusze	
Sforza	
Gonzaga	
Montefeltro	

Spośród wymienionych dzieł renesansu włoskiego podkreśl trzy, które powstały w kręgu mecenatu papieża Juliusza II.

Triumf wiosny Sandra Botticellego, *Mojżesz* Michała Anioła, *Mona Lisa* Leonarda da Vinci, *Dawid* Donatella,

malowidła na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, *Szkoła Ateńska* Rafaela Santi

Spośród wymienionych niżej włoskich miast,wypisz trzy, które odpowiadają podanej charakterystyce ośrodków sztuki renesansowej.

Neapol, Siena, Rzym, Florencja, Bolonia, Wenecja, Mediolan

A. Miasto to długo przechowywało tradycje sztuki bizantyńskiej. Zwiazane z tym miastem malarstwo renesansowe wyróżnia bogactwo kolorytu przesyconego światłem oraz zmysłowość aktów.

.....

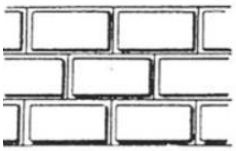
B. Ośrodek ten był szczególnie istotny we wczesnej fazie renesansu. To tam prowadzono eksperymenty z perspektywą. Decydującą rolę w rozwoju kultury odegrał mecenat rodu Medyceuszy.

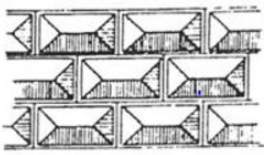
.....

C. Miasto to zyskało ogromne znaczenie w okresie dojrzałego renesansu. Artyści odwiedzali je między innymize względu na zachowane tam liczne zabytki sztuki antycznej, którymi inspirowali się w swojej twórczości.

.....

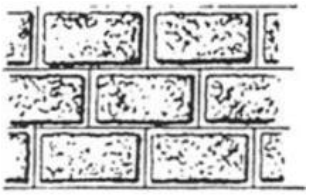
Wyjaśnij pojęcia:





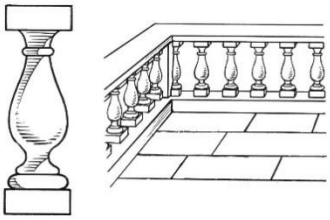
Boniowanie ……

……



Rustyka ……

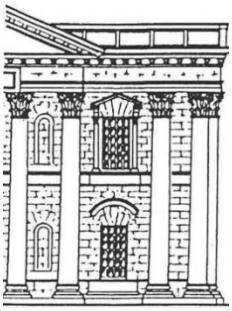
……



Tralka ……

……

……

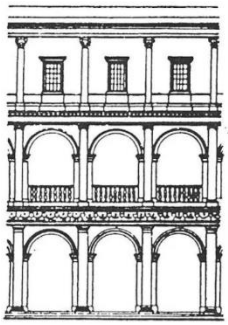


Wielki porządek ……

……

……

……

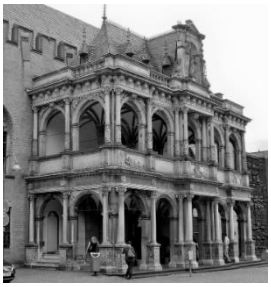


Spiętrzenie porządków (superpozycja porządków) ……

……

……

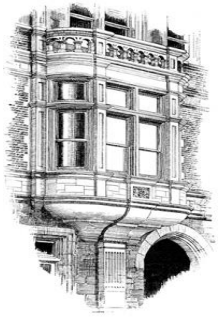
……



Loggia ……

……

……



Wykusz ……

……

……

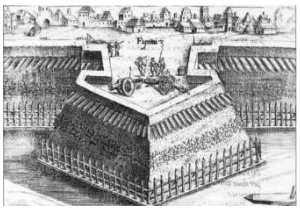
Arkada ……

……

Podcienia ……

……

……



Bastion ……

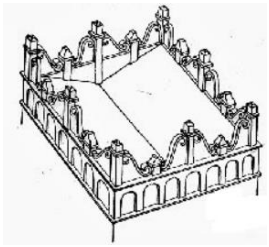
……

……

Piano nobile ……

……

……



Attyka ……

……

……

Filippo Brunelleschi (1377-1446)

Naukę rozpoczął we florenckich warsztatach złotniczych i rzeźbiarskich. W swej pracy twórczej czerpał z techniki starożytnych Rzymian (badał architekturę rzymską podczas pobytu w Rzymie około 1402 i 1433). Opracował również zasady perspektywy linearnej. Dokonania Brunelleschiego należą do najwcześniejszego etapu architektury renesansowej, stąd niektóre używane przez niego elementy przynależą jeszcze do architektury średniowiecznej. Pomimo tych nielicznych pozostałości gotyckich, Brunelleschiego uważa się za pioniera i ojca architektury renesansu. To on jako pierwszy na tak dużą skalę wykorzystywał motywy antyczne, ale robił to w sposób swobodny, nie niewolniczy. Jego dzieła charakteryzuje logika, uporządkowanie, harmonia, lekkość i oszczędna dekoracja.

Budowa florenckiej kopuły wiązała się z rozwiązaniem dwóch, podstawowych problemów. Pierwszym była kwestia sposobu w jaki można było podpierać konstruowane sklepienie. We florenckiej katedrze wysokość na jakiej był zbudowany bęben (55 m) jak i jego średnica (42 m), uniemożliwiały zbudowanie drewnianych rusztowań. Ani ilość ani długość pni drzew były nieosiągalne w warunkach toskańskich. Drugim problemem była struktura samej kopuły, która miała opierać się na gotowym, dość kruchym bębnie. Składał się on bowiem jedynie z prostych, pozbawionych przypór ścian. Oba problemy zostały przez Brunelleschiego rozwiązane w sposób genialny, świadczący o jego niezwykłych zdolnościach inżynieryjnych. Pierwszy z nich został rozwiązany przez zastosowanie nowatorskiej techniki budowania tak dużego sklepienia. Brunelleschi zaproponował budowę połaci sklepienia w postaci samonośnych, poziomych warstw, które po związaniu zaprawy mogły samodzielnie się utrzymywać. Zwalniało to budowniczych z konieczności podpierania ich krążynami. Na tym etapie układano cegły w charakterystyczny, jodełkowy sposób, ustawiając co któraś z nich w pionie, dzięki czemu usztywniano strukturę sklepienia. Istotnym pomysłem była także dwuwarstwowa struktura kopuły. Grubsza, wewnętrzna warstwa sklepienia była rozdzielona od zewnętrznej, dostępnym dla budowniczych przejściem wzdłuż ścian. W późniejszych czasach przejście we wnętrzu sklepienia umożliwiało jego konserwację. Drugi z problemów był związany z mechaniką samego sklepienia, które powinno być odpowiednio wytrzymałe i lekkie. Brunelleschi jego konstrukcję oparł na ośmiu, masywnych żebrach promieniście wyrastających z narożników bębna. Ich przebieg jest widoczny również na zewnątrz. Pomiędzy nimi, każdy z ośmiu wysklepków otrzymał jeszcze po dwa, mniejsze żebra ukryte pod połaciami dachu. Ta ażurowa struktura odpowiada za stabilność wzniesionego sklepienia.

Palazzo Pitti

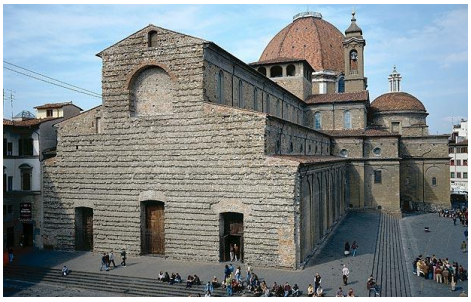
Ospedale degli Innocenti, Florencja, 1419-24

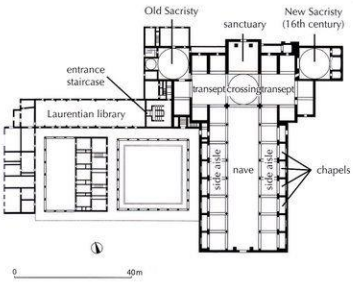
Funkcja: ……

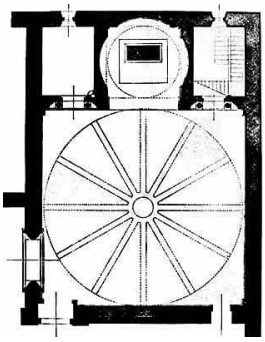
Cechy typowe dla renesansu: ……

……

……

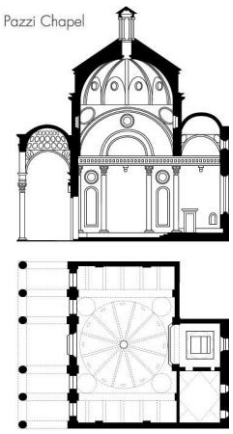






Stara zakrystia przy kościele San Lorenzo, 1418-28

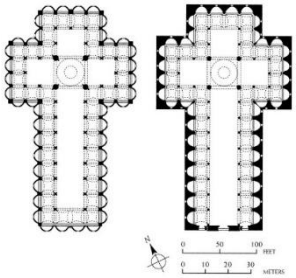
Budowla centralna zbudowana na planie kwadratu, nakryta kopułą wspartą na pendentywach. Do dużego kwadratu przylega mniejszy, mieszczący prezbiterium, także przykryty kopułą. Ściany wewnątrz rozczłonkowane są korynckimi pilastrami dźwigającymi belkowanie obiegające wnętrze. Kaplica ta stała się wzorem dla setek podobnych kaplic-mauzoleów wznoszonych w Europie w XV i XVI w. Jej wystrój rzeźbiarski jest dziełem Donatella, który w latach 1434-43 stworzył na zlecenie Cosimo Il Vecchio monumentalne stiukowe tonda. Cztery większe ze scenami z życia św. Jana zostały umieszczone w żagielkach kopuły, zaś mniejsze z przedstawieniami czterech ewangelistów znajdują się u wylotu sklepienia. Dekoracja stworzona przez Donatella nie przypadła do gustu Brunelleschiemu i była przyczyną konfliktu między tymi wybitnymi artystami. W starej zakrystii umieszczone są pomniki nagrobne Giovanniego i Piero de Medici wykonane przez Andrea del Verrocchio.



kaplica …….

Dolną kondygnacje stanowi sześć korynckich kolumn przykrytych klasycznym belkowaniem. Rozstaw środkowych kolumn jest niemal dwukrotnie większy. Zamiast belkowania zamyka go łuk, główny i najważniejszy motyw kompozycyjny elewacji. Łuk ten podkreślając osiowość założenia, wraz z archiwoltą rozcina ściankę górnej kondygnacji kaplicy. Ścianka ta jest czymś w rodzaju attyki zakrywającej sklepienie nad podcieniem, a jednocześnie jej ciężar równoważy siły poziome wywoływane przez to sklepienie. Na osi wejścia przedsionek przykryty jest kopułą wspartą na trójkątach sferycznych, nazywanych „*żagielkami*”.

Kościół …….



Podaj 5 cech planu budowli: ……
…….

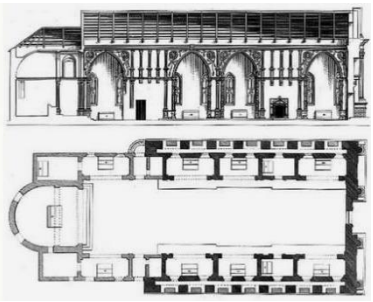
…….

…….

Leon Battista Alberti (1404-1472)

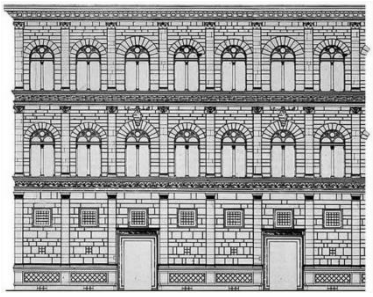
Alberti nie był z wykształcenia architektem, lecz uczonym – stworzył m.in. dzieło *De re aedificatoria libri decem* (*Dziesięć ksiąg o sprawach budownictwa*), oparte na traktacie Witruwiusza. W dziele *De pictura* (*O malarstwie*, 1435) jako pierwszy sformułował naukowe zasady perspektywy oraz wprowadził siatkę ułatwiającą jej wykreślanie. Był to pierwszy renesansowy traktat. Alberti poświęcił go teorii malarstwa, gdyż sam był malarzem i uważał tę sztukę za najdoskonalszą. Twierdził, że malarstwo jest najtrudniejszą ze sztuk, ponieważ jej zadanie polega na przedstawianiu trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Ponadto, że jest to sztuka uczona, która wymaga obszernej wiedzy na temat środków osiągania iluzji. Zapisał się również w historii kryptologii jako twórca tarczy szyfrującej.

Tempio Malatestiano w Rimini



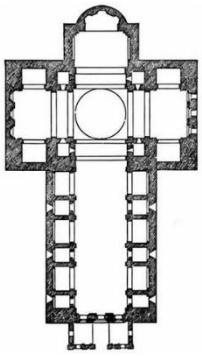
Alberti był tym twórcą, który jako pierwszy musiał się zmierzyć z problemem dostosowania schematu antycznej fasady świątynnej, do struktury trójnawowego kościoła chrześcijańskiego. Odmienność tych schematów zmuszała architektów do stosowania układów dwukondygnacyjnych. Dolny, szerszy poziom przysłaniał nawy boczne i częściowo nawę główną. Górna kondygnacja swoją szerokość mogła już ograniczyć do rozmiarów nawy głównej. Alberti powielając to rozwiązanie jako pierwszy starał się dostosować do niego dekoracje kolumnowe zaczerpnięte z antyku. Nowatorski przy tym był również pomysł wpisania w dolny poziom fasady schematu łuku triumfalnego. Znakomicie nadawał się on jako architektoniczna oprawa głównego wejścia. Łuk triumfalny miał równocześnie bardzo istotne wartości symboliczne. Kojarzył się z triumfem, chwałą i prestiżem cesarskim. Z tego powodu dobrze nadawał się do budowli sławiących jednostki, zwłaszcza władców. Prawdopodobnie to ten czynnik był główną przyczyną wykorzystania w Rimini tego układu. Swoim przekazem mógł on zaspokajać ambicje fundatora, współgrając również z funkcjami mauzoleum.
Kolejnym, ważnym rozwiązaniem będącym świadectwem coraz lepszej znajomości reguł rządzących starożytną architekturą, są arkady na bocznych ścianach kościoła. Ważną ich cechą jest zupełna rezygnacja z kolumn lub pilastrów. Boczne elewacje są po prostu płaszczyzną muru, w której na wysokości cokołu wycięto sekwencję półkolistych arkad, ich prześwity są rozdzielone jedynie szerokimi fragmentami ścian, pełniącymi w tych miejscach funkcję filarów. Alberti wprowadził tu w życie teoretyczne zasady porządków kolumnowych, jakie sformułował w swoim traktacie architektonicznym. Obserwując rzymskie budowle, takiej jakie jak choćby Koloseum, uznał, że kolumny nie mogą podpierać arkad. Ich jedyną funkcją powinno być wspieranie poziomego belkowania. Arkady zaś powinny być wykrojone w masie muru i rozdzielone filarami.
Liczba oryginalnych rozwiązań zastosowanych przez Albertiego w tej budowli, sugeruje, że mamy tu do czynienia z rodzajem eksperymentu architektonicznego.

kościół św. Sebastiana, Mantua



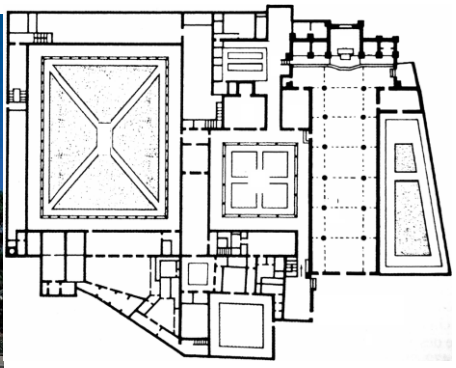
Palazzo Ruccellai, Florencja

Pałac Rucellai należy do grupy wczesnorenesansowych pałaców miejskich. Zgodnie z tradycją florencką jest to budowla trzykondygnacyjna, o masywnej bryle, której ściany pokryte zostały płaskim boniowaniem. Pałac florencki był zazwyczaj budowlą trzykondygnacyjną, a podział ten uwzględniał wymogi funkcjonalne. Rezydencje te miały być okazałymi siedzibami bogatych rodów, ale równocześnie były dostosowane do ich kupiecko-finansowej działalności. Najwyższe pomieszczenia znajdowały się na parterze gdzie zwykle mieściły się magazyny kosztownych towarów i kantory biurowe. Funkcje te współgrały z niemal obronnym charakterem tego poziomu. Powyżej znajdowało się tzw. piano nobile – piętro reprezentacyjne przeznaczone dla pana domu i mieszczące najbardziej eleganckie pomieszczenia rezydencji. Na wyższych poziomach były organizowane pomieszczenia dla pozostałych członków rodziny i służby. Istotnym dopełnieniem bryły pałacu był wydatny gzyms koronujący, który obiegał górną krawędź bryły pałacu. Wystając przed lico elewacji był elementem dekoracyjnym, ale również w upalne południe rzucał cień na ściany budynku.
W niespokojnej Florencji istotne były również względy bezpieczeństwa. Pałace na poziomie parteru miały zwykle nieliczne, wysoko usytuowane okna. Wrażenie obronności pogłębiała surowa, boniowana dekoracja ścian kojarząca się z budowlami obronnymi. Skrzydła pałacu były skupione wokół wewnętrznego dziedzińca, który zapewniał mieszkańcom wygodną komunikacje, oświetlenie i wentylacje.



Nazwa budowli ……
Miejscowość ……
Opis planu ……
……
……
……
……
……

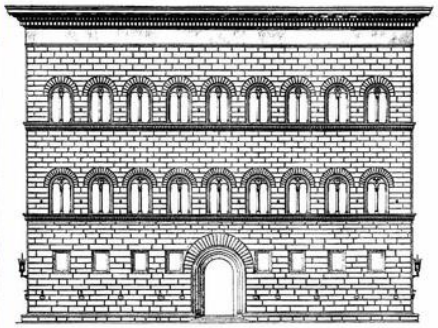
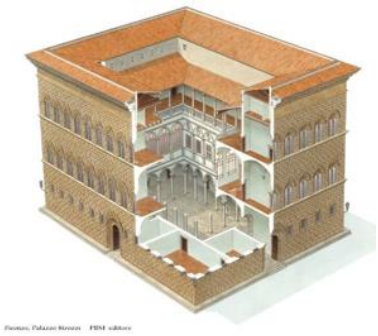
Kościół …… we ……



Kolorowe (zielone, białe i różowe) płyty marmuru dzielą elewację na mniejsze pola. Górną część, zwieńczoną tympanonem, ograniczają dwie duże woluty, które w łagodny sposób pozwalają połączyć wysoki front nawy głównej ze znacznie niższymi nawami bocznymi. Rozwiązanie to zastosowane po raz pierwszy przy przebudowie tej elewacji stało się bardzo popularne w czasie renesansu i baroku (tzw. **esownice Albertiego**). Pośrodku górnej części elewacji umieszczono duże okno. Poniżej znajduje się portal ozdobiony herbami rodziny Rucellaich, mecenasów kościoła. Po prawej stronie, do budynku kościoła przylega murowane ogrodzenie ozdobione biało-zieloną arkadą, za którym znajduje się stary cmentarz przyklasztorny.

Wewnątrz kościoła znajduje się fresk ……

Benedetto da Maiano (1442-1497) i Simone del Pollaiuolo (1457-1508)

Palazzo Strozzi we Florencji

Zaznacz na czerwono *piano nobile*.

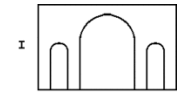
Cechy włoskich pałaców XV wieku:

- **surowość zewnętrznych elewacji skontrastowana z lekką formą wewnętrznego dziedzińca**
- **trójkondygnacyjność**
- **wydatne gzymsy kordonowe dzielące kondygnacje z najbardziej uwydatnionym gzymsem koronującym**
- **surowa część przyziemia z niewielkimi oknami**
- **otoczenie zewnętrznych elewacji kamiennymi ławami**
- **półkoliste zakończenie podzielonych biforialnie okien środkowej i górnej kondygnacji**
- **rustyka i boniowanie**
- **dążenie do spiętrzenia porządków**

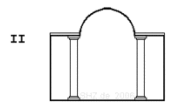
Jacopo Sansovino (1486-1570)

Biblioteka Marziana, 1537-1570

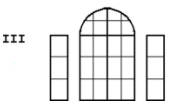
Fasada została skomponowana jako dwupoziomowa, z użyciem porządku spiętrzonego, który w sposób definitywny określił dekorację budowli; w partii parteru zastosowano porządek dorycki z tryglifami i wydatnymi metopami, natomiast w partii piętra Sansovino zastosował porządek joński. Za wielce innowacyjne uchodzi zastosowanie serlian. Dekoracja fasady oparta o ornamenty została wzbogacona i uszlachetniona rzeźbami figuralnymi; wielki gzyms ze statuami ustawionymi na osiach kolumn są doskonałym przykładem renesansowego zwieńczenia fasady.



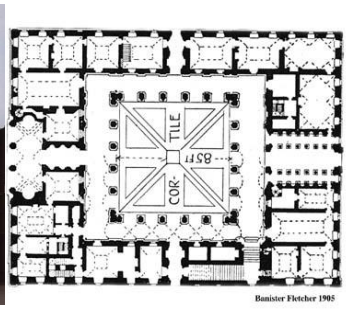
Serliana - okno weneckie, określane czasami jako palladiański motyw – element architektoniczny w postaci zwieńczonego łukiem otworu okiennego oflankowanego dwoma mniejszymi prostokątnymi otworami.



Palladio określił budynek biblioteki jako *najbogatszy i najbardziej ozdobny budynek jaki powstał od czasów antycznych aż dotąd*. W 1545 r. zawalił się strop nad czytelnią biblioteki, przez co Sansovino trafił do więzienia. Dzięki zabiegom wpływowych przyjaciół został jednakże wypuszczony i dzięki temu mógł wznowić prace budowlane, jednakże z własnych środków musiał pokryć koszty odszkodowania. Biblioteka wprowadziła się do budynku w 1553 r.; budynek nie został jednak w pełni ukończony do tego momentu, ostatnie prace przy nim przeprowadził Vincenzo Scamozzi w 1588 r.; Scamozzi objął kierownictwo budowy po śmierci Sansovina, która nastąpiła w 1570 r.



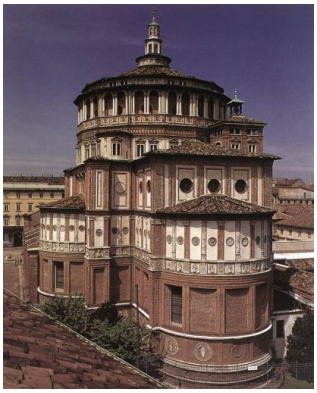
Antonio da Sangallo i Michał Anioł, Palazzo Farnese

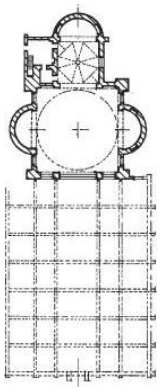


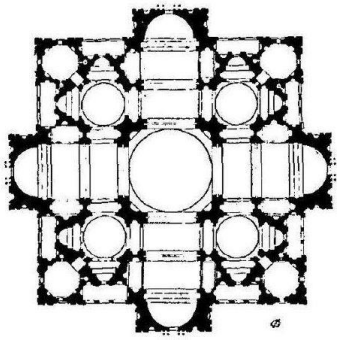
Budowę rozpoczęto w 1515 r. ale przerwała ją katastrofa Sacco di Roma. W 1534 r. właściciel został papieżem (Paweł III) i podjęto prace nad powiększeniem budynku, prowadzone przez Michała Anioła. Jego dziełem jest ciężki gzyms wieńczący budynek, manierystyczne "klęczące okna" dolnej kondygnacji oraz również manierystyczny portal wzniesiony w 1541 r.

Stylistyczne wątpliwości budzi wielkość portalu ze względu na jego wciśnięcie "na styk" między okna, a także forma okien drugiej kondygnacji, w których nie tylko pozostawiono półokrągłe zamknięcie otworów, ale przede wszystkim zastosowano łamany fronton i podtrzymujące półkolumny konsole zamiast cokołów. Sprzeczne z renesansową ideą równowagi jest również niemal bezpośrednie sąsiedztwo skrajnych okien i boniowanych narożników, co budzi podejrzenia, że narożniki te również mogły być dodane przez Michała Anioła. Tym bardziej, że są one "doklejone" do elewacji podobnie jak boniowana wyprawa portalu w manierystycznym już duchu.

Donato Bramante (1444-1514)



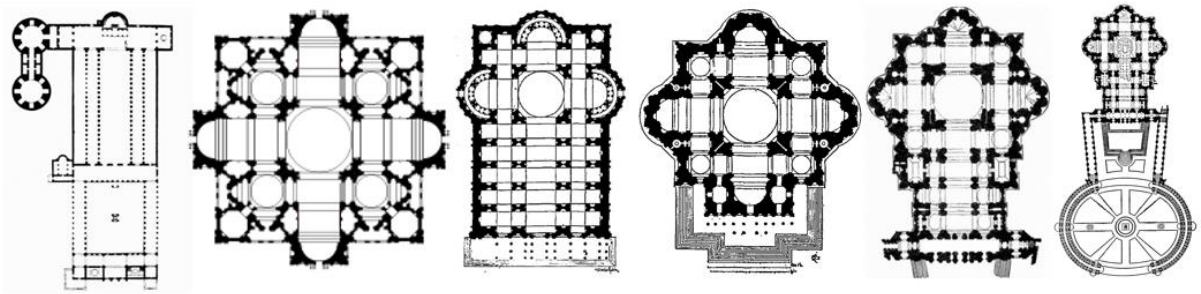




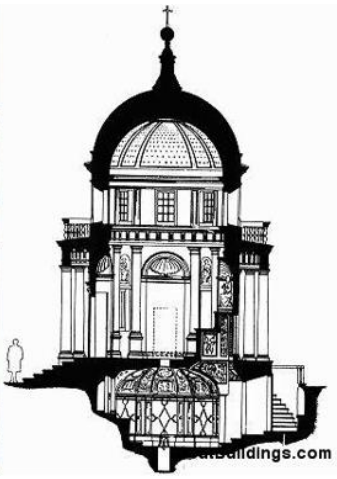
projekt planu nowej bazyliki św. Piotra w Rzymie

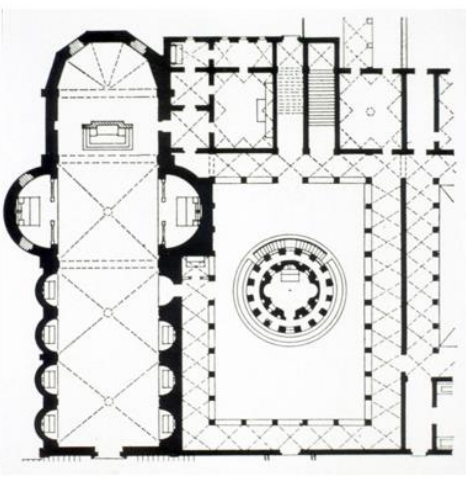
Pierwsze projekty i próby realizacji nowego kościoła nad grobem apostoła Piotra pojawiły się już w połowie XV w. za pontyfikatu papieża Mikołaja V. Planował on liczne inwestycje prowadzące do renowacji i monumentalizacji budowli Watykanu. Było to związane z przeniesieniem głównej papieskiej rezydencji z Lateranu właśnie na wzgórze watykańskie. Stan techniczny starożytnej budowli był opłakany. Poza tym pozycja Rzymu, po upadku Konstantynopola w 1453 r., jako ostatniego patriarchatu Kościoła chrześcijańskiego wymagała odpowiedniej, monumentalizowanej oprawy.

Plany bazyliki św. Piotra:



Wykonaj polecenia związane z prezentowaną ilustracją:





Nazwa obiektu i miejscowości, w której się znajduje ……

Czas powstania ……..

Fundatorzy ……..

Funkcja komemoratywna, upamiętnia miejsce męczeństwa ……..

Nazwa budowli, która stała się źródłem inspiracji Panteon, świątynia Westy w Tivoli

Scharakteryzuj bryłę i zewnętrzną dekorację budowli Bryła składa się z trzech elementów składowych: korpusu, bębna i kopuły, każdy z nich powtarza kolisty rzut budowli. Korpus został wzniesiony na niewielkim podwyższeniu otoczonym trzema stopniami schodów, koliście obiegających budowlę. Ponad nimi, na cokole umieszczono kolumnadę, którą tworzy szesnaście toskańskich kolumn, otaczających cylindryczny trzon budowli. Kolumny dźwigają koliste, doryckie belkowanie zwieńczone balustradą. Powyżej umieszczono bęben, którego ściany są przedłużeniem cylindrycznego korpusu. Jego ściany dekorują wydrążone nisze. Całą budowlę wieńczy kopuła.

Opisz plan budowli ……

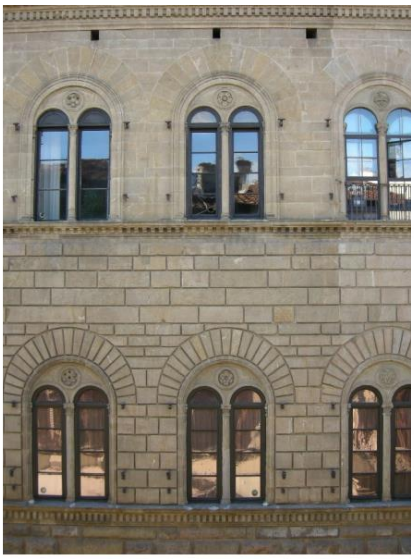
……..

……..

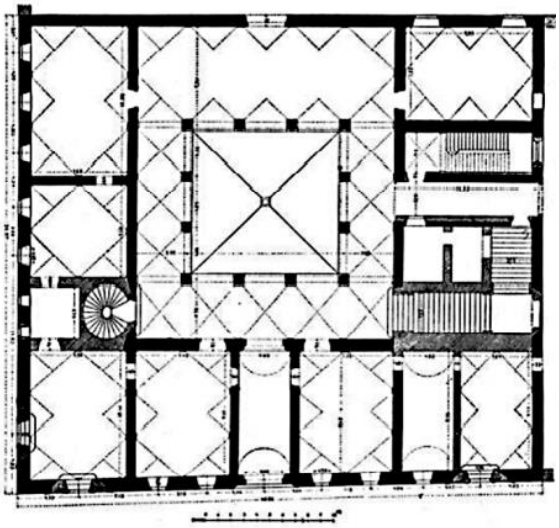
Budowa Tempietta Św. Piotra była jedną z pierwszych, znaczących prac Donato Bramantego, po jego przybyciu do Rzymu. Zanim to nastąpiło miejscem jego błyskotliwej kariery był Mediolan i dwór Lodovica Sforzy. Początek wojny z Francją i upadek mediolańskich Sforzów pociągnął za sobą rozproszenie tamtejszego środowiska artystycznego. Tempietto to mała kaplica-świątynia wzniesiona na dziedzińcu klasztoru przy kościele S. Pietro in Montorio.
Na podstawie przekazów szesnastowiecznych wiemy, że projekt Bramantego nie został w pełni zrealizowany. Architekt zamierzał bowiem przeorganizować przestrzeń całego dziedzińca, wprowadzając do niego poprowadzoną koliście kolumnadę. Rozmieszczone na rzucie okręgu okazałe kolumny miały otaczać umieszczone w centrum okrągłe Tempietto z własną, mniejszą kolumnadą. Projekt przewidywał idealnie promienisty układ, w którym każda z kolumn Tempietta miała swój odpowiednik w większej kolumnie kolistego dziedzińca.
W budowli Bramantego zastosowano oryginalne antyczne, kamienne kolumny, dla których wykonano nowe głowice - kapitele i bazy. Dźwigają one doryckie belkowanie z fryzem, na którym przedstawione zostały różne przedmioty kojarzące się z liturgią chrześcijańską. W ten sposób Bramante nawiązywał do symboliki porządków kolumnowych i schematów dekoracji jakie stosowano w antycznych świątyniach. Wykorzystanie doryckiego belkowania było zarezerwowane dla silnych bóstw męskich np. dla Marsa czy Herkulesa. Znajomość tych reguł wpłynęła na powiązanie takiego porządku z postacią Apostoła Piotra – herosa chrześcijaństwa.

Poniżej zamieszczono zdjęcia fasady oraz plan budynku.

Fasada



Zbliżenie fasady



Plan pierwszej kondygnacji

Podaj nazwę własną budowli oraz nazwę miasta, w którym się ona znajduje.

Nazwa: ……

Miasto: ……

Architekt: ……

Określ styl, który reprezentuje budowla, oraz podaj trzy cechy planu i bryły budowli charakterystyczne dla tego stylu.

Styl: ……

Cechy: ……

……

……

……

Wymień dwa detale lub elementy architektoniczne fasady.

1. ……

2. ……

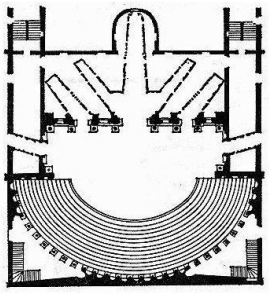
Andrea Palladio (1508-1580)

Styl Palladia był bardzo popularny w całej Europie, a szczególnie w krajach protestanckich. Działo się tak przede wszystkim dlatego, że w swoich dziełach zamieszczał gotowe plany budowli. Palladio najchętniej korzystał z doświadczeń Rzymianina, Marcusa Vitruviusa Pollio (z I w. p.n.e.), który w "De architectura" opisał m.in. trzy cechy, jakie powinna posiadać dobrze zaprojektowana budowla: użyteczność, trwałość i piękno.

Cechy stylu:

- fronton
- wielko-porządkowy układ
- portyk
- czysta forma
- ascetyczność
- w willach:
    - posiadał ogromną wiedzę na temat architektury antycznej, ale wille starożytne znał jedynie z opisu u Witruwiusza i Pliniusza. Z ich opisów wynikało, że w prywatnych domach rzymskich stosowano portyki. Projektował on zatem wszystkie wille z imponującym portykiem wejściowym. Rozwiązanie to sprawdza się w gorącej Italii ale trzeba pamiętać, że wiele angielskich i amerykańskich domów wiejskich posiada ogromne, niewygodne i wystawione na przeciągi portyki tylko dlatego, że Palladio opatrznie zinterpretował starożytną architekturę
    - połączenie bryły budynku głównego z pomieszczeniami gospodarczymi
    - bardzo dużą wagę przykładał do umiejscowienia willi – wzgórze, bliskość rzeki
    - większość jego willi ma główne pomieszczenie w środku
- w kościołach:
    - wszystkie jego kościoły są pracami późnymi.
    - stosował u siebie pewne elementy zaczerpnięte z term
    - dużo światła w budowli – oddzielne okna w nawach bocznych.
    - we wszystkich swoich weneckich fasadach kościelnych Palladio rozwinął rozwiązanie oparte na sprzężeniu dwóch odrębnych fasad świątynnych (naczółki po bokach)
    - podobieństwo San Giorgo i San Maggiore jedynie w kategorii funkcji – raz w roku oba kościoły uroczyście podejmowały dożę, tak więc wspólne dla obydwu kościołów jest to, że raz w roku musiały pomieścić zgromadzenie znacznie większe niż zwykle
    - wykorzystywanie techniki pogłosu poprzez rozdzielenie chóru na mniejsze – rozstawione w dużych odstępach

Palladio jest autorem traktatu pt. ……

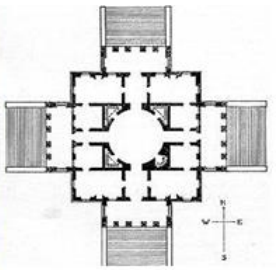


Nazwa obiektu ……

Miejscowość ……

Czas powstania ……

Scena miała naśladować miasto Teby, gdzie się toczyła akcja greckiej tragedii *Król Edyp* (jako pierwsza została tu wystawiona), z ulicami biegnącymi od bram.



Rozpoznaj budowlę i podaj:

a) Nazwę budynku ……

b) Miejsce, w którym się znajduje ……

c) Czas powstania ……

d) Styl, który reprezentuje ……

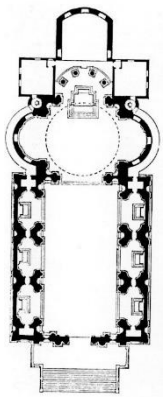
Wybudowana została na zlecenie Paolo Almerico, kanonika i referendarza Kurii Rzymskiej, który po przejściu na emeryturę postanowił zakosztować wiejskiego życia. Prace nad budynkiem ukończono już po śmierci zarówno Palladia, jak i Almerico. Budowla usytuowana jest na niewielkim wzniesieniu. Zasadniczo została założona na planie kwadratu, w centrum którego znajduje się sala na planie koła. W narożnikach kwadratu, na osiach poprzecznych, umieszczone zostały cztery mniejsze wnętrza. Na każdej ścianie kwadratu, między dwoma takimi pomieszczeniami usytuowane są jeszcze dwa mniejsze wnętrza oddzielone przedpokojem, którym z sali wychodzi się na zewnątrz budynku, do sześciokolumnowego portyku. Portyk ów ma formę półotwartego ganku dostawionego do lica fasady: kolumny w porządku jońskim dźwigają poziome belkowanie oraz ułożony na nim trójkątny naczółek. Do każdego z czterech ganków prowadzą schody. Centralna sala jest w istocie rotundą nakrytą kopułą wzorowaną na kopule wieńczącej rzymski Panteon. Istotną cechą Villi Rotondy jest jej harmonijne współistnienie z otaczającym pejzażem. Budowla otwarta jest na krajobraz dzięki sześciokolumnowym portykom; prowadzące do portyków schody stanowią z kolei łagodne przejście miedzy architekturą a naturą.

Palazzo della Ragione, Vicenza

Funkcja siedziba władz i organów sprawiedliwości, warsztaty rzemieślnicze na parterze

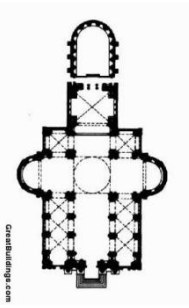
Willa Barbaro w Maser

Palladio chciał połączyć wiedzę o starożytności z tradycyjnym, rodzimym pierwiastkiem – gołębniki. Portyk przyścienny, wielkoporządkowy zapożyczył z budowy świątyń. Podnosi rangę siedziby względem pozostałych zabudowań gospodarczych. Fronton wyodrębnia część willową ale też daje miejsce by pokazać znak właściciela (np. alegorycznie). Całość otoczona murem, skrajne lewa i prawa część fasady nawiązaniem do gołębników, zabudowane krużganki, we wnętrzu malarstwo Veronese



Kościół *Il Redentore* w …….

Praca nad projektem kościoła wymagała od Palladia kompromisu. Kościół ma charakter pielgrzymkowy i wotywny. Wybudowany został w intencji ustąpienia zarazy, która wybuchła w Wenecji w 1575 roku i w błyskawicznym czasie zdziesiątkowała mieszkańców miasta.



Kościół ……

Wenecki kościół opactwa benedyktyńskiego został zbudowany w latach 1597-1610 przez Simeone Sorellę według projektu Andrea Palladio.

- plan krzyża łacińskiego wpisanego w prostokąt
- trójnawowa bazylika
- sklepienie kolebkowe
- część centralna na wysokim cokole
- fasadę zdobią pilastry i półkolumny kompozytowe, wieńczy fronton
- część centralna wychodzi mocno do przodu
- w fasadach naw bocznych połówki frontonu
- w niszach umieszczono posągi św. Jerzego i św. Szczepana oraz dożów Wenecji.
- transept zamknięty aediculami (nawiązanie do rysunku planu bazyliki Maksencjusza)
- schody oddzielają wydłużone prezbiterium
- chór zamknięty półkoliście
- prosta kolumnada przecinająca prezbiterium

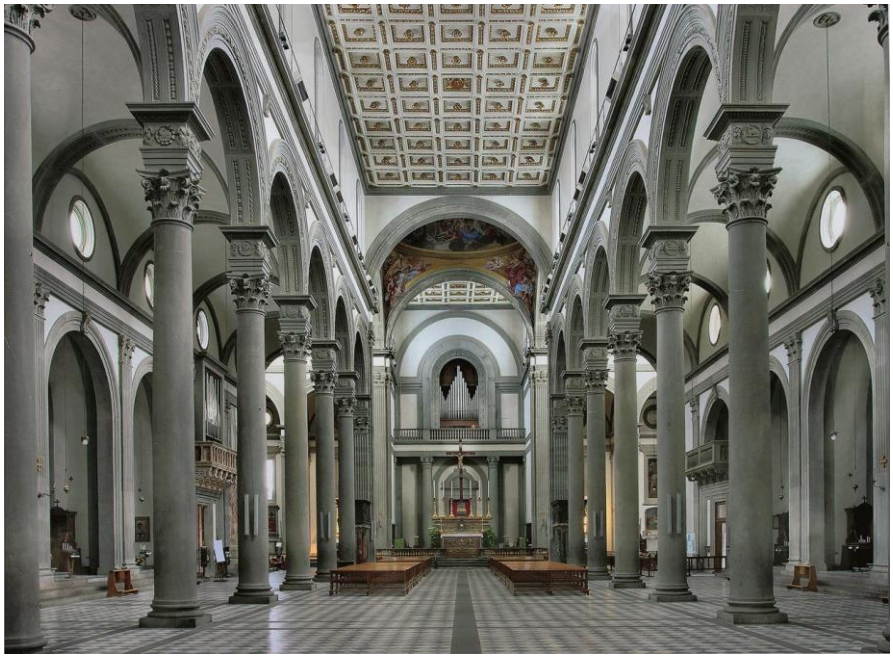
Palladianizm to ……

……

……

……

Nazwij pięć elementów architektonicznych wnętrza



Filippo Brunelleschi, kościół San Lorenzo

.....

.....

.....

.....

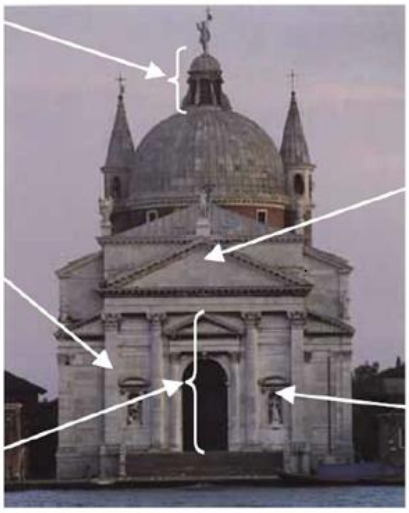
.....

Uzupełnij poniższe zdania.

a) Wczesny ....., Quattrocento, wprowadził liczne motywy, które zmieniły oblicze sztuki. Ponownie odkryto dorobek starożytnych ..... i ....., a wraz z nim – inne spojrzenie na człowieka.

b) W dziedzinie architektury Andrea ..... napisał traktat o sztuce budowlanej. Jego projekty, m.in. Villa Rotonda w Vicenzie, czerpiące z tradycji antycznych, do dzisiaj oddziałują na architektów na całym świecie.

Rozpoznaj zaznaczone elementy architektoniczne i wpisz ich nazwy.



Porównując przedstwione dzieła wykonane w zbliżonym czasie, nazwij kręgi kulturowe, w których powstały.

A.....

B. .....

Wśród wymienionych artystów podkreśl nazwiska czterech, którzy tworzyli w XV wieku.

Cimabue, Caravaggio, Leone Battista Alberti, Paolo Veronese, Andrea Mantegna,

Paolo Uccello, Tycjan, Parmigianino, Lorenzo Ghiberti

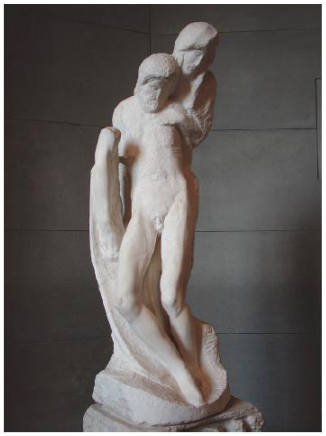
Które z dzieł reprodukowanych poniżej są autorstwa Michała Anioła (Buonarrotiego)? Wpisz do tabeli oznaczenia literowe oraz tytuły tych dzieł.

A.

B.

C.

D.



E.

Dzieło	Tytuł dzieła

Scharakteryzuj krótko podane niżej techniki artystyczne.

a) Fresk .....

.....

b) Drzeworyt .....

.....

c) Mozaika .....

.....

Zakreśl właściwą odpowiedź. Rustyka to:

A. Sztuka inspirowana kulturą ludową.
B. Rodzaj działania plastycznego rozgrywającego się w czasie.
C. Dekoracyjne opracowanie lica ściany na wzór naturalnego łomu kamiennego.
D. Malarstwo zainspirowane kulturą bizantyńską i ruską.

Uzupełnij poniższe zdania:

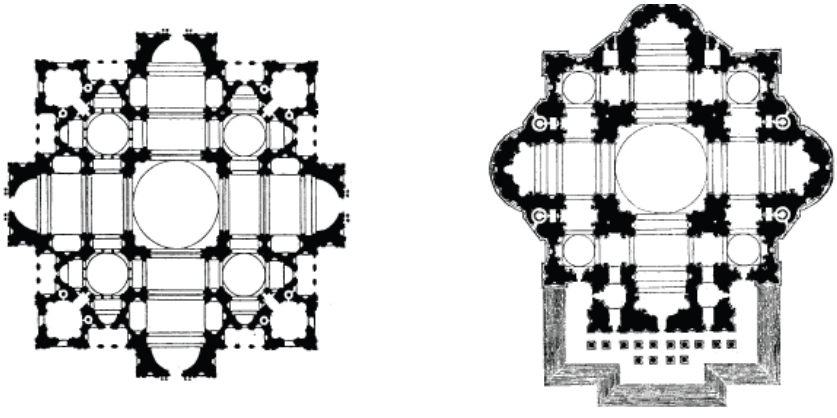
Posąg Mojżesza wykonał ..... w latach 1515-16, w twardym materiale, jakim jest ..... . Dzieło to miało zdobić nagrobek papieża ..... . Obecnie znajduje się w miejscu spoczynku papieża, w kościele *San Pietro in Vincoli* w Rzymie. Rogi na głowie Mojżesza są symbolem ..... .

Spośród wymienionych dzieł renesansu włoskiego podkreśl trzy, które powstały w kręgu mecenatu papieża Juliusza II.

Triumf wiosny Sandra Botticellego, *Mojżesz* Michała Anioła, *Mona Lisa* Leonarda da Vinci, *Dawid* Donatella, malowidła na sklepieniu kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, *Szkoła Ateńska* Rafaela Santi

Wykonaj polecenia:

a) Na podstawie planów rozpoznaj budowlę. Podaj jej nazwę oraz nazwę miasta, w którym budowla się znajduje.



A B

Nazwa budowli ..... nazwa miasta .....

b) Podaj nazwiska autorów tych planów

A. ..... B. .....

Przeczytaj uważnie tekst i odpowiedz na poniższe pytania.

Kiedy [X] uczył się w pracowni Verocchia, ten ostatni malował obraz Chrztu Chrystusa. [X] wypracował tam anioła, trzymającego szaty, a chociaż był młody, wykonał to w tak znakomity sposób, że anioł był lepszy niż figury Verocchia. W Mediolanie wymalował [X] dla zakonników św. Dominika Ostatnią Wieczerzę w kościele Matki Boskiej Łaskawej, dzieło bardzo piękne i niezwykłe. Głowom apostołów nadał tam wielki majestat i piękno, lecz głowę Chrystusa zostawił nie skończoną …]. [X] wyobraził tam i wyraził zdziwienie, jakie wystąpiło na twarzach apostołów, gdy dowiedzieli się, że jeden z nich zdradzi mistrza. I tak w ich twarzach można widzieć miłość, lęk, niepokój, żal, gdyż wprost nie mogą zrozumieć słów Chrystusa. Przeor zakonu – opowiadają – był nieznośny, ciągle pośpieszając [X], aby skończył dzieło. Nie rozumiał nic, widząc [X] medytującego, wprost zatopionego w myślach przez pół dnia. Chciał, żeby nie wypuszczał on z rąk pędzla…]. A skoro tak się nie działo, skarżył się księciu, aż ten posłał po [X] i w przyjemnej formie namawiał go do pracy, przy czym zaznaczył, że czyni to na naleganie przeora. [X] widząc, że książę jest bystry i rozważny, przedyskutował z nim sprawę, czego nie zrobiłby z przeorem. Szeroko mówił z nim o sztuce i udowodnił, jak ludzie wyższych talentów pracują, mimo że pozornie nic nie robią, w głowie szukają pomysłów, później zaś formują je rękami. Dodał, że zostały mu tylko dwie głowy do zrobienia: Chrystusa, do którego wzoru nie spotkał jeszcze na świecie, i nie spodziewa się, by jego imaginacja była w stanie zrozumieć piękno i łaskę niebiańską, jakie wcieliły się w boskość; oprócz tego została mu do wykonania głowa Judasza i chciałby ją zrobić, ale nie sądzi, by mógł ją sobie wyobrazić, bo był to ten, który zdradził swego Pana i Stworzyciela świata. Za tą drugą głową rozgląda się wszędzie i jeżeli nie znajdzie lepszej, sportretuje głowę owego nieznośnego przeora. To rozśmieszyło księcia niesłychanie i oświadczył, że po tysiąckroć [X] ma słuszność.

Giorgio Vasari*, Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1984.

Podaj nazwisko artysty, który w tekście został oznaczony literą X.

.....

Co było przyczyną konfliktu artysty z przeorem klasztoru dominikanów w Mediolanie?

.....

.....

.....

.....

Wskaż gdzie artysta szukał inspiracji, malując poszczególne postacie w obrazie.

.....

.....

.....

.....

Praca pisemna – dłuższa wypowiedź

Temat: Na wybranych przykładach twórczości trzech artystów scharakteryzuj środowisko artystyczne Florencji w XV wieku.

	Nazwisko	***Informacje o artyście (np. mecenat)***	***Dzieła, czas powstania***
Artysta 1 (malarz)			
Artysta 2 (rzeźbiarz)			
Artysta 3 (architekt)			

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……