ROKOKO

Rokoko wyrosło ze sprzeciwu wobec tego, z czym wiązały się rządy Ludwika XIV. Wiek XVII, zwany przez historyków „grand siècle" kończył się pod znakiem zachwiania potęgi Francji, która do niedawna była właściwie arbitrem Europy, mocarstwem dyktującym swą wolę dzięki sile militarnej, ekonomicznej i kulturalnej. Zniesienie edyktu nantejskiego doprowadziło do emigracji z Francji ok. pół miliona hugenotów, a w efekcie do osłabienia gospodarczego kraju; byli to bowiem w dużej mierze rzemieślnicy, bankierzy i specjaliści pracujący w manufakturach. Wydarzenia te oraz kolejne wojny doprowadziły do krytyki Króla-Słońce. Za jego czasów we Francji panował barok w wersji klasycznej, sięgający do wzorów antycznych. Powszechnie obowiązujący styl zaczął jednak napotykać na sprzeciw np. Charlesa Perraulta. Także pod koniec XVII wieku wybuchł spór między *poussinistami* (klasykami, nazywanymi tak od Poussina) oraz *rubensistami* (kolorystami). Ostatnia faza rządów Ludwika XIV stała się więc czasem wzrastających nastrojów antagonistycznych wobec sztuki oficjalnej. Krytykę wzbudzał także dwór wersalski, zajęty nieustannymi balami i uroczystościami. Z czasem i one stały się bardziej sztywne i etykietalne. Starzejący się władca, pod wpływem markizy de Maintenon, popadł w bigoterię, krępując swobodę życia swojego dworu. Ludwik XIV zmarł w 1715 roku. Następca tronu został jego prawnuk Ludwik XV, mający wówczas 5 lat. W okresie małoletności nowego króla (do 1723) rządy sprawował Filip Orleański; okres tej regencji uważany jest za pierwszą fazę rokoka. Filip Orleański swoją siedzibę przeniósł do Paryża, co spowodowało powrót dworzan z Wersalu do stolicy i wytworzenie się specyficznego, ożywionego życia towarzyskiego. Patronat nad kulturą intelektualną i artystyczna przeszedł z rąk władcy w ręce arystokracji, burżuazji i intelektualistów. Ze sprzeciwu wobec minionej epoki wyrosła zmiana postawy obyczajowej, wywołana w dużej mierze przez kobiety. Cały klimat rokoka był podporządkowany pragnieniom kobiety, przez nią, a przynajmniej dla niej był stworzony. Powstawały liczne salony – miejsca finezyjnej, błyskotliwej dyskusji, wymagające od gości wytworności i właściwych form towarzyskich. Towarzyszyło temu rozluźnienie obyczajowe, swoista reakcja na pobożność Ludwika XIV, wyrażająca się choćby w ostentacyjnych związkach pozamałżeńskich Filipa Orleańskiego. Przykład regenta nie mógł pozostać bez wpływu na poddanych. Ta „rozwiązłość" ludzi rokoka, tak krytykowana w późniejszych czasach, wiązała się z chęcią korzystania z radości danej chwili, bo jak stwierdził Beaumarchais, *nie wiadomo, czy świat potrwa trzy tygodnie*. Miejsce sztywnych uroczystości zajęły zabawy, taniec, maskarady i liczne *fêtes*. Atmosfera rokoka była więc opanowana przez wykwintność, duch erotyzmu i kobiety. Kres rokoku zadał narastający na sile klasycyzm, umacniany przez archeologiczne odkrycia starożytnych budowli.

Zakres czasowy sztuki rokokowej .....

Zasięg oddziaływania .....

Sztuka rokoka najbardziej rozwinęła się za panowania króla Francji .....

Styl rokokowy:

Rocaille to …….

…….

Cechy malarstwa rokokowego:

a) Motywy w malarstwie rokokowym:

fête galante ……

……

fête champêtre [szą̨petr] ……

……

singerie [sężeri] ……

……

chinoiserie [szinuazeri] ……

……

commedia dell'arte ……

……

Bohaterowie wloskiej komedii: ……

b) Cechy obrazu rokokowego:

Kolorystyka: ……

Technika: ……

Funkcja: ……

Kompozycja: ……

Nastrój: ……

Faktura: swobodny dukt pędzla, dający efekty fakturalne

Wyjaśnij pojęcia:

Buduar ……

……

……

Supraporta ……

……

……

Panneaux ……

……

……

Rokoko we Francji:

Antoine Watteau (1684-1721)

Antoine Watteau urodził się w 1684 roku francuskim Valenciennes, mieście na pograniczu Flandrii i Francji, wkrótce po przyłączeniu tego miasta do Francji. Właściwe całe życie malarza przypada na koniec panowania króla Ludwika XIV, jako że Watteau umiera młodo, w 1721 roku, w wieku 37 lat, sześć lat po królu – słońce. Czasy w których żyje to czasy instytucjonalizacji francuskiej kultury, ale też czasy w których w długim cieniu dworu królewskiego zaczyna kiełkować niezależny od króla mecenat artystyczny i powoli wzrastać pozycja mieszczaństwa.

Antoine Watteau uczył się u miejscowego malarza, Jacques'a-Alberta Gerina. Jako niespełna dwudziestolatek, w 1702 r. przybył do Paryża, gdzie od 1704 roku uczył się i pracował z Claudem Gillot, dzięki czemu zetknął się z zakazaną wówczas *comedią dell'arte* i operą włoską, co pozostawiło wyraźne ślady w jego twórczości. Wkrótce zapoznał się tez z dziełami Rubensa wiszącymi w Pałacu Luksemburskim, gdzie jego kolejny nauczyciel, w którego pracowni się uczył w latach 1708-1709, malarz i dekorator Claude Audran, pełnił funkcję inspektora. Malarstwo Rubensa stało się odtąd jedną z głównych inspiracji twórczych malarza.

W kolejnych latach życia Antoine'a Watteau, po jego powrocie do Paryża, znaczącą rolę odegrała przyjaźń z Pierrem Crozatem, jednym z największych kolekcjonerów sztuki włoskiej i flamandzkiej. U Crozata miał okazję obserwować wystawne przyjęcia, uroczystości, występy muzyczne i teatralne. Znajomość ta pozwoliła mu zapoznać się też bliżej zwłaszcza z dziełami wielkich artystów weneckich (Giorgione, Tycjan, Veronese). Potrafił bezbłędnie przetworzyć ich mistrzowską ciepłą gamę barwną, połączyć ją z formą barokowej sztuki flamandzkiej (Rubens) i tradycją malarstwa francuskiego, kreując własny styl. Styl, który dał początek malarstwu francuskiego rokoka.

W 1717 roku Watteau został członkiem *Akademie Royale de Peinture et de Sculpture*, która powołała go do swego grona jako mistrza *fêtes galantes* – gatunku, który Watteau sam stworzył i którego był niedoścignionym mistrzem.

Zabawa w parku, ok. 1719, Wallace Collection, Londyn, Wielka Brytania

Nimfa leśna dodaje obrazowi tajemniczości.

Świat kreowany przez Watteau jest nierzeczywisty, a jednym z jego uroków jest niedopowiedzenie i tajemnica. Niepowtarzalny nastrój wynika z zespolenia postaci z pejzażem oraz szczególnej muzyczności, będącej stałą częścią jego malarstwa, wyrażającej się w rytmicznym powiązaniu ze sobą kompozycji, koloru, oraz delikatnego i bezbłędnego rysunku. Tworząc wizję pozornie beztroskiego, idyllicznego świata, w którym człowiek zdaje się nieustannie świętować, Watteau wyrażał w metaforycznej formie głębsze treści, dotyczące życia i przemijania. Melancholijny smutek i zaduma przeplatają się tu z subtelnie odczutym erotyzmem. Od strony formalnej wyróżniają się one nowatorskim ujęciem światła i koloru.

Ten obraz doczekał się wielu interpretacji, z których najbardziej popularną wydaje się być alegoria podróży na wyspę miłości, której symbolem była Cytera, gdzie według mitologii urodzić się miała a następnie przebywać Afrodyta – grecka bogini miłości. Watteau pomysł na obraz zaczerpnąć miał ponoć z komedii napisanej przez Florenta Cartona Dancourta, zatytułowanej *Les Trois Cousines*, w której ubrana w strój pielgrzymi dziewczyna zaprasza zgromadzonych na widowni, aby przyłączyli się do niej w podróży na wyspę, gdzie każdy znajdzie swojego idealnego partnera. Wielu historyków sztuki zauważa, że przedstawione na obrazie towarzystwo nie tyle wyrusza w podróż, co z niej wraca, stąd też dzieło to tytułuje się czasem *Powrotem z Cytery*.

Polka, 1717

Pierrot (Gilles), 1718-19

Motyw ikonograficzny …….

Szyld …….

W 1719 roku Watteau, cierpiący już wtedy na suchoty, wyjechał do Londynu, aby szukać tam pomocy lekarskiej. Klimat Anglii podkopał jednak ostatecznie siły malarza, który w 1720 roku wrócił do Francji, gdzie na krótko przed śmiercią, w ciągu zaledwie ośmiu dni, namalował swój ostatni, największy rozmiarami obraz – szyld sklepu swego przyjaciela i pierwszego biografa Gersainta (1694-1750). Ostatnie dni swojego życia spędził w Nogent-sur-Marne, dokąd ciężko chory jechał aby wypocząć.

Opis i symbolika obrazu:

……

……

……

……

……

……

François Boucher (1703-1770)

Twórczość Françoisa Bouchera przypada na okres bujnego rozkwitu stylu rokokowego we Francji (1720- 1790) Rokoko jako czas wybujałego erotyzmu, zmysłowości, wyrafinowanego smaku artystycznego i sentymentalnej nastrojowości szczególnie silnie obecne jest w twórczości artysty. Czteroletni pobyt Françoisa Bouchera we Włoszech skłonił go do częstszego, niż to miało miejsce u innych artystów, sięgania po tematykę mitologiczną. Po powrocie do Francji artysta uzyskał protektorat metresy króla Ludwika XV, markizy madame de Pompadour. Zawsze wdzięczny, pozostawił po sobie około siedmiu jej portretów. W namalowanym w 1759 roku i przechowywanym w Wallace Collection w Londynie, reprezentacyjny wizerunek dworski zyskał prywatny, intymny kształt, charakterystyczny dla stylu malarskiego rokoka. Kunszt artystyczny przejawił się w umiejętności przedstawienia aspektów kobiecej psychiki. François Boucher wypowiadał się za pomocą różnorakich dziedzin artystycznych, począwszy od drobnego rzemiosła artystycznego, przez grafikę, malarstwo olejne i pastelowe, aż po projekty gobelinów i dekoracji teatralnych. Ta różnorodność działań artysty widoczna jest w bogatym tematycznie oeuvre, które w bardzo charakterystyczny sposób oscyluje wokół wątku kobiety. Jest to zarówno kobieta ubrana w „kostium" mitologiczny, kobieta w akcie, portrecie, bohaterka licznych scen w stylu fêtes champêtres czy fêtes galantes. Wspaniały świat mitologicznego malarstwa Bouchera jest pretekstem do przedstawiania i aktualizowania życia współczesnych mu kobiet, ale ich zasadniczym tematem jest erotyzm roznegliżowanych kobiet ówczesnej burżuazji. François Boucher idealnie trafiał w gusta francuskiej arystokracji za rządów Ludwika XV. Stawiała ona na dekoracyjne dzieła, pasujące do luksusowej, roztańczonej, romansowej atmosfery jej salonów.

Boucher na jednym z płócien zdecydował się ukazać Dianę wraz z jedną z nimf z jej orszaku. Diana jest rzymskim odpowiednikiem greckiej Artemidy, boginią łowów, natury, płodności i Księżyca. Malarz skorzystał z tradycyjnego pretekstu do zaprezentowania kobiecego aktu, mianowicie kąpieli. Na płótnie z 1742 r., znajdującym się obecnie w Luwrze, namalował dwie młode, nagie kobiety nad strumieniem, na tle leśnego krajobrazu. Główną osią kompozycji uczynił diagonalną linię, łączącą prawy górny róg obrazu z lewym dolnym rogiem. Wyznacza ją noga Diany z lewej, założona na drugą lekko zgiętą. Skos ten podkreśla ułożenie tkanin przykrywających skałę, na której artysta usadowił boginię, a także układ znajdującej się za nią roślinności. W prawym rogu do kija przywiązana jest zwierzyna, wśród której znajdują się także dwa gołąbki. W lewym rogu widoczne są dwa psy. Jeden z nich pije wodę, drugi ma skierowany łeb w stronę zrośli. W dali - zbocze porośnięte krzewami i pień drzewa, a w tle bujna roślinność z drzewami i niebo.

Triumf Wenus, 1740

Toaleta Wenus, 1751

Wenus i Amor, 1751

Toaleta Wenus, 1751

Obrazy *Odaliska* i *Blond odaliska* przedstawiają kobiece akty – leżące na kozetce. Postacie zdecydowanie różnią się od większości wcześniejszych aktów bezpośredniością ujęcia. Beztroski nastrój i śmiały erotyzm został podkreślony pozami postaci. Są to typowe przykłady aktów zgodnych z ówcześnie panująca modą. Stworzone u szczytu sławy malarza, potwierdzają jego reputację artysty jako jednego z największych malarzy rokoka.

Z biegiem czasu Boucher zaczął realizować coraz śmielsze projekty. Chociaż w wielu dziełach nadal wykorzystywał do tego celu bezpieczne tematy mitologiczne, w innych postanowił iść o krok dalej, tworząc przedstawienia kobiet (często kochanek zleceniodawców) w XVIII wiecznych strojach, wykonujące codzienne i niecodzienne czynności o intymnym charakterze. Pikanterii dodają rozpowiadane ówcześnie pogłoski, iż do tych realizacji Boucher ma zwyczaj wykorzystywać swoją własną żonę Marie, w roli modelki. Jednym z zagorzałych przeciwników tych praktyk, był Denis Diderot, który skrytykował artystę tymi słowy – „Pan Boucher nie rumieni się, kiedy prostytuuje własną żonę obscenicznym malowaniem jej gołych wdzięków".
(…) W latach 60 XX wieku, Jean Cailleux wysnuł hipotezę, iż w wizerunku jednej z wersji odaliski z 1752 roku, rozpoznać można nikogo innego jak właśnie żonę Bouchera – Marie. Swój osąd podpiera słowami przytoczonego wyżej Diderota oraz rzekomym podobieństwem do portretu młodej małżonki Françoisa – autorstwa Alexandra Roslina. Jednak większość badaczy domniema, iż ową śliczną roznegliżowaną panienką, jest jedna z najmłodszych kochanek Ludwika XV – Marie-Louise O'Murphy, być może również uwieczniona w jeszcze bardziej kontrowersyjnej pracy – ukazującej obcowanie *Ledy z łabędziem*.

Śniadanie, 1739

Wiele też u Bouchera scen podejmujących tzw. tematykę rodzajową (genre). Tutaj salonowa arystokracja przebywająca w pięknym reprezentacyjnym pokoju je wspólny posiłek. Uważa się, że tutaj autor przedstawił swoją rodzinę, albo ideał swojej rodziny. Artysta pracował nad każdym detalem, czyniąc go nie tylko pięknym, ale także znaczącym, wiernie oddane są: lalka stojąca na nogach dziewczynki, meble, przedmioty stojące na stołach i na półkach. Na przykład Budda stojący na półce mówi o popularności chińskiej sztuki w tamtych czasach. Obraz nie tylko ukazuje szczęśliwą chwilę, ale także przybliża styl życia tamtych lat, ducha epoki. Obraz przekazuje ciepło relacji między członkami rodziny, dobrobyt, radość, miłość, zostają podkreślone przez ciepłą kolorystykę.

Kim była markiza de Pompadour?

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

O ile Watteau reprezentował pierwszą fazę rokoka, Boucher dojrzałą, to Jean-Honoré Fragonard należał już do fazy schyłkowej. Pozostał malarzem rokokowym nawet mimo rodzącego się za jego czasów klasycyzmu. Uczeń Bouchera, podejmował podobne tematy. W jego malarstwie, stanowiącym synonim rokoka, francuska tradycja przedstawień fête champêtre i fête galante łączy się z wyraźnym oddziaływaniem malarstwa włoskiego, a zwłaszcza G. Tiepola. Od wczesnych, gładko malowanych obrazów w stylu Bouchera Fragonard ewoluował ku malowanym impastowo kompozycjom o nasyconych barwach, od motywów mitologiczno-erotycznych do rodzajowych. Najważniejsze w twórczości malarskiej Jeana-Honoré Fragonarda zdają się być swobodne sceny w typie *galants*, które zawierają liczne podteksty erotyczne. Erotyzm Fragonarda jest jednak lekki, frywolny, „podglądający", a więc dyskretny i intymny, nie nosi w sobie znamion pouczania czy wulgarności.

Tytuł pracy: ……

Postawę człowieka rokoka dobrze ujmuje list barona de Saint-Julien, który należał do dworu Ludwika XV i był mecenasem sztuki. Zaadresował go do malarza, Gabriela François'a Doyena. „Pragnąłbym, by zechciał Pan namalować Panią na huśtawce, którą wprawiałby w ruch pewien biskup. Mnie umieściłby Pan tak, bym mógł widzieć nogi tej ślicznej istoty, a nawet i więcej, gdyby chciał Pan rozweselić swój obraz…" (cytat pochodzi z 210 strony książki *Największe wydarzenia w historii sztuki* pod redakcją Jacques'a Marseille'a). Religijny Doyen wpadł w szok i nie miał najmniejszego zamiaru malować duchownego w takiej roli. Lecz jak mógł odmówić potężnemu zleceniodawcy? Dla złagodzenia sytuacji artysta podetknął baronowi Fragonarda. Wytłumaczył, że ten twórca o wiele lepiej ukaże temat niż on sam.

Obwarzanek / Dziewczyna bawiąca się z pieskiem

Istniała też wśród komentatorów sztuki opinia, że Fragonard był poetą malarstwa erotycznego: udaje mu się [jednak] uniknąć nieprzyzwoitości, dzięki szybkości wykonania rysunku. Czy aby na pewno obraz nie jest nieprzyzwoity?

Dziewczyna czytająca książkę, 1776

Zdjęta koszulka, 1770

Igranie z ogniem, 1778

Jean Chardin właśc. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779)

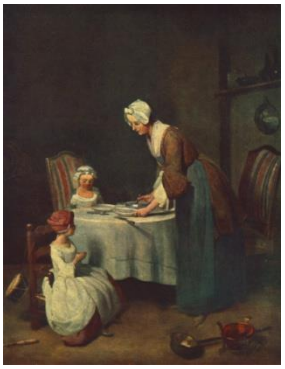
Chardin urodził się w paryskiej rodzinie, w której ojciec był cenionym stolarzem - ebenistą, rzec zatem można rzemieślnikiem- artystą, działającym na zamówienie i cieszącym się dużym powodzeniem wśród ówczesnej salonowo- arystokratycznej societé.

Portret, martwa natura i sceny rodzajowe czyli gatunki malarskie, które Chardin szczególnie sobie upodobał nie znajdowały się w orbicie zainteresowań współczesnych mu artystów-malarzy i nie odpowiadały ówczesnemu stylowi i modzie rokokowej arystokracji. Martwe natury, które budował z cierpliwych barwnych zestawień, bez pośpiechu, nieomylnie, sceny rodzajowe dalekie od rokokowych fêtes galantes czy intymne portrety tak charakterystyczne dla Chardina, mimo iż tworzone bez cenionej wtedy nonszalancji i brawury, przysporzyły mu wielu zwolenników i entuzjastów. Do końca życia był Chardin artystą cenionym i wziętym.

Wczesne lata twórczości- lata 20-te i 30-te XVIII wieku, poświęcił na malowanie martwych natur i bliski stał się w tym siedemnastowiecznym mistrzom holenderskim (Vermeerowi, Dou, Metsu). Jednak o ile u poprzedników martwa natura pełna jest przepychu, bogactwa i obfitości widocznych w nagromadzeniu pięknych srebrnych naczyń, soczystych wiktuałów, u Chardina jest przede wszystkim rejestracją zwykłych przedmiotów, utensyliów kuchennych, kamiennych blatów, prostej niewyszukanej żywności.

Od połowy lat 30-tych Chardin przenosi swoje zainteresowania na rejestrację życia współczesnych mieszczan i życie ich zamienia w piękno, jednocześnie daleki będąc od jego idealizowania. Najzwyklejsze tematy życia codziennego - sceny domowe i kuchenne, ujmuje bez zbędnego patosu, ckliwego rokokowego sentymentalizmu, ale też bez trywializmu. Podobnie rzecz się ma z jego intymnymi portretami.

Chardin, który całe życie malował głównie farbami olejnymi w końcowych latach swojej twórczości przeniósł swoje zainteresowanie na pastele, które były wówczas we Francji bardzo modne. Specyfika tematyczna oraz pokrewieństwo jakie łączy malarstwo Jeana Baptiste Chardina z siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim wymusiły na artyście stosowanie konkretnych i charakterystycznych technik i trików malarskich, które pomogły w osiągnięciu takiej, a nie innej siły wyrazu jego dzieł. Aksamitne lśnienie obrazów i zmysłowy sposób przedstawiania prozaicznych przedmiotów osiągnął Chardin poprzez zgranie subtelnej gamy odcieni pokrewnych sobie, subtelny światłocień oraz dzięki stosowanej technice przejrzystych laserunków.



Scena ***Modlitwy przed posiłkiem*** została osadzona w skromnym wnętrzu domu paryskich mieszczan.
Chardin był artystą dobrze osadzonym w instytucjonalnych realiach epoki, w której tworzył. Był członkiem Akademii, w jej ramach pełnił nawet różnego rodzaju funkcje (był m.in. radcą i skarbnikiem, odpowiadał za rozmieszczenie obrazów na Salonie), wystawienniczo związany był z instytucją Salonu, mieszkał w Luwrze, w służbowym apartamencie przyznanym mu przez Ludwika XV.
Po lewej stronie, tuż pod ścianą, artysta ukazał komodę, na której stoją dzban i misa. Po prawej stronie, na zawieszonej na ścianie półce, odmalował kilka naczyń: miskę, flaszki, oraz podwieszony przy półce rondel. W centrum kompozycji znajduje się zasłany białym obrusem stół. Po prawej stronie stołu stoi lekko pochylona guwernantka przytrzymująca ręką talerz zupy. Po drugiej stronie stołu siedzi kilkuletnia dziewczynka w jasnej sukience i czepku przykrywającym włosy. Na pierwszym planie, na niskim drewnianym krzesełku, na którym zawieszony jest bębenek, siedzi z kolei młodszy od niej chłopiec. Ukazany jest z profilu, ubrany w białą suknię, na głowie ma czerwony czepek. Jego ręce złożone są w geście modlitwy. Kompozycję uzupełnia niewielki rondelek stojący na trójnogu, usytuowany w prawym dolnym rogu kompozycji. Zarówno tytuł obrazu, jak i sposób ukazania chłopca sugerują, iż dziecko odmawia modlitwę przed posiłkiem. Ukazany przez artystę intymny akt modlitwy jest w istocie dokumentem procesu socjalizacji, jakiemu poddawane były dzieci. Istotna jest tu zwłaszcza postać guwernantki, jako że to ona jest osobą, która czuwa nad kształtowaniem morale dziecka. Zwróćmy uwagę na swoiste odwrócenie porządku społecznego – guwernantka (kobieta), pochodząca z warstwy niższej niż jej podopieczni, góruje tu nad chłopcem, męskim potomkiem mieszczańskiej rodziny.

Indywidualizm twórczy Jeana Baptiste Chardina w kontekście ówczesnych mód i wyobrażeń o sztuce wziął się zapewne z czynników najbardziej podstawowych, a więc od pochodzenia z rzemieślniczej rodziny oraz braku akademickiego wykształcenia. Niewątpliwie to one stały się bezpośrednią przyczyną ogromnego geniuszu i wyjątkowości twórczej Chardina, pozostającego w kontraście z programowymi założeniami epoki rokoka. Chardin nie odbył podróży do Włoch stąd nie ma w jego malarstwie tak pożądanej wówczas fascynacji starożytnym Rzymem, antycznymi posągami czy tematyką mitologiczną. Przez całe życie zadowalał się on malowaniem prozaicznych przedmiotów i rodzajowych scen, które były odrzucane przez Akademię. Za to jednak tworzył zgodnie z własnym doświadczeniem, sumieniem i własną naturą i dzięki temu jego malarstwo jest tak fascynujące.

Jean-Étienne Liotard (1702-1789)

Tytuł pracy ……

Miejsce ekspozycji ……

Technika ……

Namalowana filiżanka pochodzi najprawdopodobniej z Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni, najstarszej i najsłynniejszej manufaktury porcelany w Europie. Dekorowana jest ręcznie motywem roślinnym Tischchenmuster, który spotkać można również na późniejszych wyrobach miśnieńskiej manufaktury.

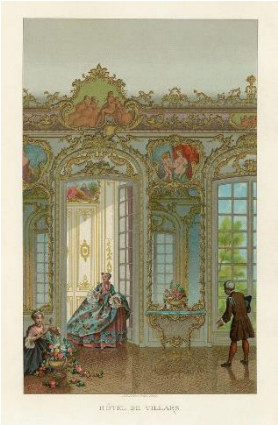
Cechy stylu rokokowego w architekturze:

- występowanie głównie w dekoracji wnętrz
- owalne salony
- atektonika
- posługiwanie się linią falistą i łukiem odcinkowym
- stosowanie ornamentów: rocaille i rocaille z kogucim grzebieniem
- wprowadzenie chinoiserie
- stosowanie we wnętrzach panneaux, boazerii oraz stiukowych dekoracji obramień okien i drzwi
- wykorzystywanie porte-fenêtres i luster w celu powiększenia i rozjaśnienia wnętrz
- jasne, pastelowe barwy, delikatne złocenia i srebrzenia

Juste Aurèle Meissonier (1695-1750)

Francuski złotnik, rzeźbiarz, malarz, architekt, dekorator i projektant mebli w stylu rokoko. Około 1725 został złotnikiem królewskim i rysownikiem Gabinetu Rycin. Zajmował się plastyczną oprawą uroczystości francuskiego dworu królewskiego. Rysował uroczystości pogrzebowe, *fête galantes*, teatr, sztucznie ognie. Transponował motywy erotyczne w dziedzinę dekoracji. Chciał nadać tworzywom i architekturze gibkość i kształty roślinności. Jego dzieła charakteryzują się bardzo dużą ilością ozdób, m.in. charakterystycznego dla rokoka rocaille'u. Wśród osób zamawiających jego dekoracje byli książę August Aleksander Czartoryski, który zamówił u niego "Złoty salon" do Pałacu w Puławach (zachowane fragmenty w muzeum w Jędrzejowie) oraz marszałek Franciszek Bieliński, który zamówił wnętrze salonu do swojego pałacu przy ul. Królewskiej w Warszawie.

projekt fasady kościoła Saint Sulpice w Paryżu



wnętrze Hotel de Villars w Paryżu, chromolitografia z 1875 r.

Chromolitografia (barwna litografia) – dawna technika wielobarwnego druku litograficznego, w której każdy kolor na wielobarwnej odbitce uzyskiwany był z innej płyty litograficznej. Wynaleziona w XIX wieku, w następnym stuleciu została wyparta przez offset. Terminem tym określa się także wielobarwną odbitkę wykonaną tą techniką.

Jean Baptiste Pigalle (1714-1785)

Merkury wiążący sandał

- dynamika
- asymetria
- lekko wydłużone proporcje
- atektonika
- idealizacja
- taneczny ruch

Germain Boffrand (1667-1754)

Tworzył budynki o monumentalizujących, zaczerpniętych ze stylu Ludwika XIV fasadach i typowo rokokowych, wytwornych wnętrzach. Jako architekt księcia Lotaryngii Stanisława Leszczyńskiego, w Nancy przy placu Stanisława (*place Stanislas*) wzniósł pałac, katedrę i gmachy państwowe o formach baroku klasycznego. W Paryżu zaprojektował wnętrza Hôtel Montmorency i Hôtel Soubise.

Hôtel Soubise [subiz]

Słynne rokokowe dekoracje wnętrz pałacu powstały nieco później, w związku ze ślubem najstarszego syna Francoisa de Soubise, Herkulesa z młodą księżniczką Marie-Sophie de Courcillon, który miał miejsce w 1732 r. Prace rozpoczęto w 1735 r. i kierował nimi architekt Germain Boffrand.

Najbardziej znanym wnętrzem hotel de Soubise jest owalny salon księżnej. Pomieszczenie to otwierało zespół rokokowych wnętrz dobudowanych do starszej części pałacu. Do salonu przylegały prostopadle dwa skrzydła rezydencji. Dwie pozostałe ściany owalnego pomieszczenia zwracały się oknami na ogród. Kształt salonu narzucił schemat dekoracji. Wchodząc do salonu dostrzegamy, że na ścianach zastosowano powtarzalny rytm, w którym na przemian pojawiają się pasy pionowych, kremowych paneli ścian i podobnej szerokości, nieco wyższe i zamknięte półkoliście wnęki. Zagłębienia te wypełnione są albo oknami i drzwiami (w salonie są dwa wejścia). Tam gdzie nie było możliwe przeprucie ścian, w miejscu okien znajdują się duże lustra, które odbijając światło poszerzają i doświetlają wnętrze. Pod jednym z nich wmontowano kominek. Na powierzchni jasnych paneli i wokół arkadowych wnęk pojawiają się subtelne złote ramki wzbogacone drobnymi detalami rocaillowymi. Ze względu na swój plan pomieszczenie to nie ma narożników, a w ich potencjalnym miejscu znajdują się płynne zaokrąglenia, w centrum których umieszczono okna lub lustra. Po zamknięciu drzwi odbiorca znajduje się w spójnej, centralizującej przestrzeni, w której królują miękkie, faliste linie rozświetlone, dolne partie ścian. Efekt centralizacji jest spotęgowany w górnej strefie ścian. Kiedy spoglądamy powyżej kremowych paneli ściennych, dostrzegamy malowane panele. Są one zamknięte w powtarzalne, fantazyjne pola o falistych granicach. Osiem obrazów autorstwa Charlesa-Josepha Natoire opowiada zmysłowo historię Psyche. Istotnym dopełnieniem wnętrza są meble w stylu Ludwika XV.

Rokoko w Rosji:

Do Rosji rokoko w architekturze świeckiej wprowadził Bartolomeo Rastrelli (1700-1771); w architekturze sakralnej nurt ten pojawił się już wcześniej – w 1720 podjęto budowę klasztoru i cerkwi Aleksandra Newskiego według projektu Teodora Schwertfegera. Z niewyjaśnionych przyczyn rozebrano je już w 1755 roku i ich wyglądzie świadczy jedynie zachowany do dziś model zabudowań, zgodnie z którym fasada świątyni pozbawiona jest zupełnie typowych elementów cerkiewnych. Niewykluczone więc, że właśnie to wpłynęło na decyzję o zburzeniu. Większość dzieł Rastrellego została zniszczona lub przebudowana.

Pałac Zimowy w Petersburgu – położony na brzegu Newy barokowy pałac budowany w latach 1754-1762 według projektu Rasrellego dla Elżbiety (wzorowany był na francuskim Wersalu). Budowę ukończono po jej śmierci. Jako pierwsza zamieszkała w nim cesarzowa Katarzyna II.

Pomnik Piotra I w Petersburgu (znany powszechnie jako Jeździec miedziany) – wykonany przez francuskiego rzeźbiarza **Étienne Maurice Falconeta**.

Pomysłodawczynią pomnika była …….. . Nakazała wówczas, by na ogromnym pomniku znalazła się inskrypcja ……..

……

Postać Piotra Wielkiego na koniu ma wyciągniętą rękę wskazującą w stronę Newy na zachodzie, rzeźbiarz postawą postaci na wzburzonym koniu chciał uchwycić dramatyczność sceny na skraju urwiska. Wraz z cokołem posąg mierzy około 13 metrów wysokości. Posąg jeźdźca umieszczony jest na ogromnym postumencie wykonanym z granitowego głazu narzutowego, znanego pod nazwą *Kamień Grzmotu*, który jest określany czasem jako "największy kamień kiedykolwiek przeniesiony przez człowieka".

Weduta to ……

……

Kaprys to ……

……

Plafon to ……

……

Rokoko we Włoszech:

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)

„Ostatni wielki dekorator, ostatni tytan renesansowej „maniera grande". Ostatni twórca gigantycznych pikturalnych dewocjonaliów, ostatni epik mitologii antycznej ilustrowanej przez malarstwo – ostatni grzmiący ryk Wenecji na arenie Szkoły Weneckiej, czyli ostatnia brawurowa symfonia kilkuset lat Szkoły Weneckiej". (Waldemar Łysiak, 1999)

Gdy Tiepolo otrzymał zlecenie wykonania **dekoracji do Pałacu Królewskiego w Madrycie** miał już 66 lat. Pierwsze szkice do malowidła wykonał we Włoszech, a następnie przewiózł go do Madrytu. Wielkość przedsięwzięcia wymogła zatrudnienia do jego zrealizowania jego dwóch synów Giandomenico i Lorenzo. Fresk został namalowany na plafonie sali tronowej. U jego podstaw przebiegał profil architektoniczny, na którym przedstawiono cnoty króla Hiszpanii Karola III. Fresk był częścią dekoracji nad plafonem, przedstawiającej personifikacje prowincji hiszpańskich i części świata, natomiast wokół nich umieszczono charakterystycznych dla regionów mieszkańców. Wszystkie epizody z życia króla, wzbogacone zostały fantazyjnymi detalami malarskimi. W centrum plafonu widoczne są liczne amorki, alegorycznie symbolizujące cnoty, postacie mitologiczne i bogowie. Tiepolo w malowaniu fresków wykorzystał wszelki repertuar dekoratorski dla wyniesienia dynastii panującej.

W latach 1751-53 wraz synami przebywał w **Würzburgu**, gdzie wykonał cykl gigantycznych fresków w rezydencji biskupiej. Tematem fresków jest alegoria czterech kontynentów.

Jupiter i Danae

Temat obrazu został zaczerpnięty m.in. z *Metamorfoz* Owidiusza. Ojciec Danae, Akizjos, po usłyszeniu od wyroczni delfickiej przepowiedni, jakoby do jego śmierci miał przyczynić się jego wnuk, zamknął córkę w wieży zamku, by w ten sposób uchronić się przed przeznaczeniem. Fortel Akizjosa nie zdał się na nic – Zeus dostał się do wieży pod postacią złotego deszczu i posiadł Danae. Tiepolo do obrazu Danae jako nierządnicy dodał pierwiastek groteski. Na barokowym łożu, wśród pościeli przedstawił kobietę leżącą na boku z odsłoniętymi pośladkami. Wyraz jej twarzy wskazuje na jej znudzenie, a stojący obok Amor na próżno próbuje zmusić ją do jakiejkolwiek aktywności. Z prawej strony stara służąca o nieco karykaturalnej twarzy łapie do złotej misy złote pieniądze.

Antonio Canal zwany Canaletto (1697-1768)

Bucentaur wraca na molo w Dniu Wniebowstąpienia po ceremonii zaślubin z Adraitykiem

Bucentaur (wł: *Il Bucintoro*) – galera dożów weneckich, którą corocznie (aż do 1798 roku), w dzień święta Wniebowstąpienia Pańskiego wypływano na wody Morza Adriatyckiego w celu celebracji uroczystości zaślubin Wenecji z morzem.

Rosalba Giovanna Carriera (1673-1757)

Portret tancerki Barbary Campanini

Flora

Francesco Guardi (1712-1793)

Schody Gigantów na dziedzińcu Pałacu Dożów

Molo i Riva degli Schiavoni z basenu świętego Marka

Przyjrzyj się poniższej reprodukcji i uzupełnij tekst.

Autorem dzieła przedstawionego na reprodukcji jest …… . Zasłynął on jako malarz ……., czyli pejzaży przedstawiających widoki miast. Jego prace charakteryzuje realistyczne i precyzyjne ukazanie architektury. Wiele budynków uwiecznionych na obrazach artysty istnieje do dzisiaj. Jednym z nich jest widoczny na reprodukcji kościół pod wezwaniem …… (oznaczony czerwoną strzałką). Artysta ten, malując obrazy, często korzystał z …… – przyrządu optycznego umożliwiającego dokładne odwzorowanie widzianego przedmiotu na kartce.

Rokokowa porcelana:

Główne manufaktury: .....

Maurice Etienne Falconet, *Lekcja gry na flecie*

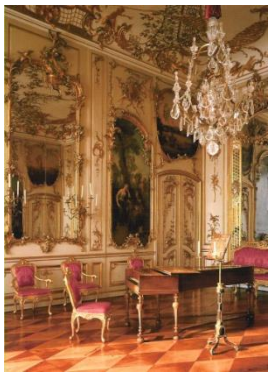
Johann Joachim Kändler: *waza z Galateą z serwisu łabędziego; Para pijąca czekoladę*

Rokoko w Niemczech:

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699 - 1753)

Pałac Sanssouci, Poczdam, Niemcy

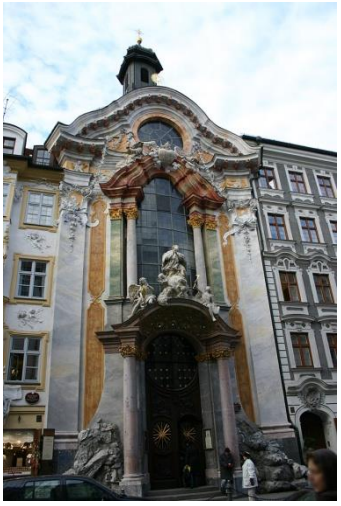
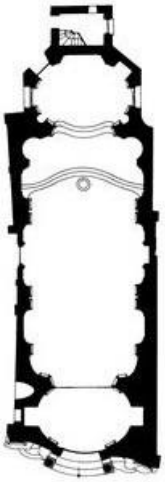
Lata budowy ……



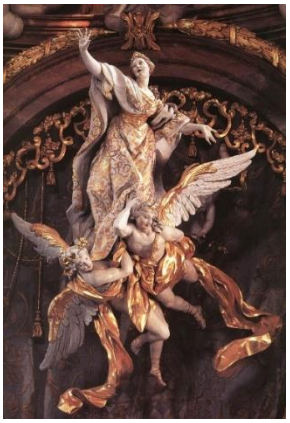
Jest to jedna z najsłynniejszych, rokokowych budowli pałacowych w Europie. Została wzniesiona z inicjatywy król Prus Fryderyk II w latach 1745-1747. Projektantem pałacu był królewski architekt Georg Wenzeslaus von **Knobelsdorff**, przy wydatnym współudziale samego króla, którego szkice były podstawą dla całej koncepcji. Budowla miała pełnić rolę letniej siedziby, jej charakter oddaje sama nazwa Sanssouci, zaczerpnięta z języka francuskiego i oznaczająca brak troski, zmartwień. Pałac był przekształcany w późniejszym czasie, m.in. w latach 1840-1842, według projektów Ludwiga Persiusa i na rozkaz króla Fryderyka Wilchelma IV.
Pałac należy do rozległego, królewskiego zespołu ogrodowo-rezydencjonalnego w Poczdamie. Lokalizacja letniej siedziby Fryderyka II była podporządkowana ogrodom tarasowym, które założono w 1744 r. na południowym stoku wzgórza Bornstedt. W rok po założeniu tarasowej winnicy w 1745 r. król Fryderyk II zdecydował się na wzniesienie na szczycie stoku letniego pałacu.
Tarasowo podzielony stok wzgórza stanowi kompozycyjną podstawę i dopełnienie dla parterowego pałacu wznoszącego się wzdłuż najwyższej krawędzi wzgórza. Na osi stoku, ku górze prowadzą szerokie schody (pierwotnie miały one 120 stopni, współcześnie ponad 130). Na poziomie każdego z tarasów są one podzielone na sześć, równych odcinków. Każdy z nich łagodnie zwęża się ku górze. Oś schodów dokładnie wyznacza środek pałacowej fasady. Pałac jest budowlą parterową, podstawą jego planu jest wydłużony prostokąt rozciągający się wzdłuż krawędzi wzgórza. Długa, piętnastoosiowa fasada pałacu jest przepruta dużymi, półkoliście zamkniętymi oknami w typie porte-fenetre (typ okna sięgającego do poziomu podłogi i umożliwiającego swobodne wychodzenie, współczesnym odpowiednikiem tego typu mogą być okna balkonowe). Oś budowli akcentuje półkolisty ryzalit (część budynku występująca przed lico elewacji) przykryty kopułowym dachem. W tym miejscu znajdują się najbardziej reprezentacyjne wnętrza pałacu westybul i Sala Marmurowa. Ściany pałacu mają piaskowo-żółty kolor, który współgra z zielenią tarasowego ogrodu i miedzianym pokrycie dachu. Z żółtawymi ścianami kontrastują kamienne, wykonane z piaskowca dekoracje rzeźbiarskie. Subtelnie dopełniają one kompozycję fasady. Pomiędzy dużymi oknami znalazły się parzyste hermy z półpostaciowymi przedstawieniami towarzyszy z orszaku Bachusa, bachantów i bachantek. Rozkołysane figury są dekorowane wieńcami i girlandami z winnej latorośli. Ta cześć dekoracji jednoznacznie nawiązuje do wina i stanowi ukoronowanie tarasowej winnicy. Dekorację fasady dopełnia biegnąca u podstawy dachu balustrada z rzeźbionymi wazami i puttami. Druga, północna elewacja pałacu jest mniej dekoracyjna. Rozciągający się przed pałacem dziedziniec jest ujęty dwoma, półkolistymi ramionami kolumnad. Tworzy je 88 korynckich kolumn ustawionych w dwóch rzędach.
W zamierzeniach Fryderyka II pałac miał być intymną, prywatną siedzibą dostosowaną do osobistych oczekiwań monarchy, bez rozbudowanego programu reprezentacyjnego. W efekcie tego budowla stała się letnim pałacykiem w typie francuskiego *maison de plaisance*, wykorzystywanym jedynie od wiosny do wczesnej jesieni. Król mógł tutaj oddawać się swoim rozrywkom i pasjom na polu filozofii czy muzyki. Tu też gościł różne osobistości ówczesnej Europy.

Cosmas Damian i Egid Quirin Asam

Kościół św. Jana Nepomucena (Kościół Asamów) w …….

Egid Quirin Asam stworzył w kościele św. Wacława w …… ołtarz główny Wniebowzięcia NMP latach 1722-1723



Cechy formy artystycznej:

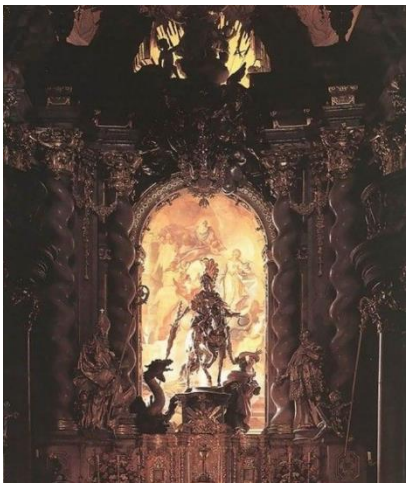
……

……

……

……

…….



Święty Jerzy, ołtarz kościoła świętych Jerzego i Marcina w Weltenburgu

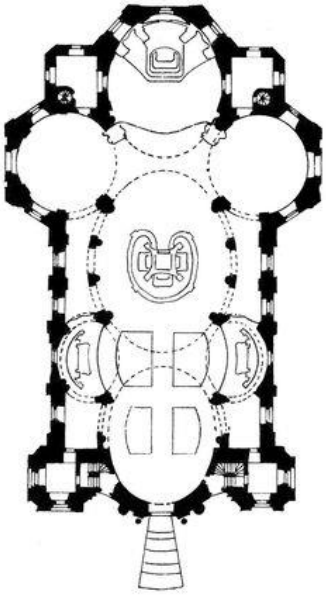
Asamowie zastosowali efekt **studni świetlnej,** czyli snopu światła padającego z ukrytego w strukturze ołtarza okna i podświetlającego figury od tyłu. Dawało to efekt podobny do malarskiego **contra luce**.

Contra luce ……

……

Johann Balthasar Neumann (1687 – 1753)

Kościół pielgrzymkowy Czternastu Świętych Wspomożycieli (Vierzehnheiligen) w Vierzehnheiligen



Określ styl, jaki reprezentuje wnętrze kościoła oraz podaj trzy cechy wnętrza świadczące o przynależności dzieła do stylu, który reprezentuje.

Styl …….

Cechy …….

Podaj trzy cechy planu budowli ……

……

……

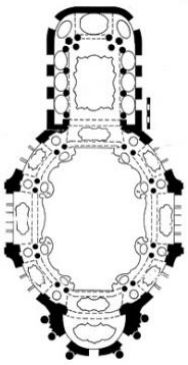
……

……

Perłę bazyliki stanowi ołtarz Czternastu Świętych Wspomożycieli, zwany też Ołtarzem Łaski, ustawiony w środku nawy głównej. Ołtarz przypomina rozbudowany, niezwykle ozdobny baldachim, otoczony balaskami układającymi się w kształt serca. Figury czternastu świętych zdobią ołtarz ze wszystkich stron, ustawione niejako na trzech piętrach. Cała ta konstrukcja unosi się dokładnie nad miejscem, w którym Jezus ukazał się przed wiekami pasterzowi; można to miejsce zobaczyć od strony ołtarza głównego. Ołtarz Łaski zwieńczony jest złotą kulą, nad którą siedzi Dzieciątko Jezus — ten właściwy i jedyny Wspomożyciel w otoczeniu swoich świętych; podobne kule nad ołtarzem głównym oraz nad amboną symbolizują Trójcę Świętą.

Pałac w Würzburgu

Dominikus Zimmermann - kościół pielgrzymkowy w Wies:



Opisz plan kościoła:

……

……

……

……

……

……

Wymień elementy dekoracji typowe dla rokoka:

……

……

……

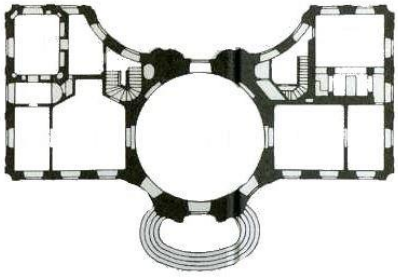
……

……

……

Tematem sztuki plafonowej kościoła jest *Miłosierdzie Boże w dniu Sądu Ostatecznego*. Zdobienie sufitu jest unikatowym połączeniem techniki fresku ze sztukateriami, gdzie elementy malowane przechodzą w pełnoplastyczne rzeźby stiukowe. Część zachodnia fresku przedstawia Chrystusa jako sędziego, zasiadającego na tęczy, symbolizującej miłosierdzie i przymierze z Bogiem. Jezus prawą ręką wskazuje na krzyż rozjaśniony promieniami słońca – symbol poświęcenia, a lewą na krwawiącą ranę na prawym boku. Na obrazie nie przedstawiono tych, nad którymi ma się odbyć sąd – to wierni zgromadzeni w kościele, stąd też wzrok Jezusa skierowany jest właśnie na nich. Pod łukiem tęczy ukazana jest Maria z anielskimi skrzydłami jako Królowa Aniołów (niezwykle rzadkie przedstawienie). Po jej prawicy siedzi Michał Archanioł trzymający krzyż procesyjny, tarczę oraz wagę. Z jej lewej strony znajduje się modlący anioł a obok niego archanioł Gabriel okryty niebieskim płaszczem z kwiatem lilii, symbolem czystości i niewinności, w dłoniach. Dalej stoi Rafał z laską pielgrzyma, a po jego lewicy klęczy anioł przynoszący modlitwy świętych, ukazane tu jako dym z kadzidła. Po prawej stronie znajduje się tajemnicza postać klęczącego anioła, która według niektórych interpretacji jest łączona z upadłym aniołem składającym hołd Bogu. Poniżej grupy aniołów przedstawiony jest pusty tron, oczekujący na Sędziego. Z obu jego stron stoją aniołowie trzymający księgi. Część wschodnia malowidła, nad organami, ukazuje zamknięte drzwi do raju. Nad drzwiami znajduje się napis w języku łacińskim. Nad kartuszem z tekstem umieszczono symbol wieczności, węża zjadającego własny ogon: koło bez początku i bez końca. U stop schodów prowadzących do drzwi ukazano leżącą uskrzydloną postać symbolizującą mijający czas, wzorowaną na greckim bogu Chronosie. Z jej rąk wysunęły się klepsydra i kosa, symbole czasu i śmierci. Po lewej stronie schodów znajduje się anioł, trzymający księgę.

Mały pałacyk, a raczej pawilon **Amalienburg** zbudowany został dla cesarzowej Marii Amalii, żony Karola VII .Ocalał od przebudowy budynków na terenie zespołu pałacowego Nymphenburg do którego przynależy.
Amalienburg to typowy parterowy rokokowy pałacyk - pawilon zaprojektowany przez **François de Cuvilliésa**. Projekt wnętrz wykonał Zimmerman. Na niskiej kopule znajduje się mosiężny złocony balkon, ponieważ w czasach cesarzowej Amalii jadano na dachu kolacje, na które goście dostawali się specjalnymi podsuwanymi paradnymi schodami.



Ignaz Günther (1725-1775)

Zwiastowanie i

Pieta z kolegiaty w Weyarn

Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1737)

Zwinger - wzniesiony w latach 1711–1728 na życzenie Fryderyka Augusta I zwanego Mocnym, który w 1696 wybrany został królem Polski pod imieniem Augusta II. August Mocny zamówił budynek odpowiadający rzymskiemu Koloseum, w którym miały odbywać się różne uroczystości. Część rokokowa składa się m.in. z: Nimfeum, Salonu Matematycznego, Salonu Fizycznego, Salonu Francuskiego, Salonu Niemieckiego.

Fasada pałacu Hofburg w Wiedniu

ANGIELSKIE MALARSTWO XVIII WIEKU

Anglia długo musiała czekać na rodzimą szkołę malarską, której specyficzne rysy i „program" wykształcił się dopiero w XVIII wieku, kiedy to w Europie dominowała sztuka finezyjnego rokoka. Do tego momentu Anglia, owszem, poszczycić się mogła wspaniałą literaturą, architekturą, filozofią, próżno było w niej szukać natomiast wybitnych osobistości świata malarskiego. Jeśli takowe się znajdowały to były to jednostki napływowe, których poszczególni władcy angielscy importowali z kontynentu - Hans Holbein, Peter Paul Rubens, Antoon van Dyck to tylko niektórzy mistrzowie. Sytuacja uległa zmianie w 1768 roku kiedy to powołano do życia Akademię Sztuk Pięknych w Londynie, w której wreszcie mogły zacząć rozwijać się rodowite talenty malarskie.

W związku z tym, że sztuka angielska nie miała tradycji związanych z malarstwem mitologicznym czy alegorycznym (tak typowym dla malarstwa rokokowego), a tematyka religijna nie miała właściwie swojego odbiorcy (kościół anglikański nie potrzebował sztuki religijnej) to twórczość poszczególnych artystów angielskich zasadziła się na ukazywaniu życia bieżącego, współczesnej rzeczywistości, ale zawężonej do klas posiadających i tylko w ich pozytywnych aspektach. „Ojcem malarstwa angielskiego", a zarazem wyjątkiem od wyżej opisanej reguły był William Hogarth (1697-1764). Urodzony i mieszkający całe życie w Londynie, swoją karierę rozpoczynał od warsztatu rytowniczego i właśnie grafika przyniosła mu większy, niż malarstwo, rozgłos. Jednak najciekawsza zdaje się być jego nowatorska tematyka - nastawiona na aktualność narracja ze świadomą tendencją moralizatorską, piętnującą i ośmieszającą wady społeczeństwa angielskiego.
Sława artystów - malarzy wzrastała bardzo szybko. W większości byli to przedstawiciele malarstwa figuralnego, a szczególnie portretowego. Wśród nich najbardziej znani - założyciel Akademii sir. Joshua Reynolds oraz Thomas Gainsborough. Portret angielski to przede wszystkim malarstwo tzw. *high life'u*, czyli kręgów bogatej szlachty, arystokracji i zacnej finansjery, zmierzający nie tylko do uwiecznienia postaci dumnych arystokratów, lecz także do oddania ideału silnej indywidualności. Odmiennie jednak niż to miało miejsce w sztuce francuskiego rokoka- nie znajdziemy bowiem w Anglii przesadnej ilości scen pasterskich czy rodzajowych, ukazujących tę socjetę podczas zabaw, flirtów czy festynów.

William Hogarth (1697-1764)

William Hogarth niewątpliwie był jednym z najbardziej znaczących artystów w sztuce angielskiej. Wyraził się najmocniej poprzez malarstwo, a także grafikę, w których był biegłym portrecistą realistą, ale może przede wszystkim - satyrykiem i karykaturzystą. Punkt wyjścia jego sztuki stanowiło siedemnastowieczne malarstwo holenderskie, ale panujący tam ład i spokój Hogarth zamienił w ostrze daleko posuniętej krytyki. Jego obrazy, grupowane zazwyczaj w większe cykle, to ostra i gorzka, ale politycznie trafna satyra.
Reprodukcje miedziorytnicze obrazów olejnych Hogartha publikowano w rozmaitych wydawnictwach stąd ich wielka popularność. W szeregu cyklów przedstawiał sceny rodzajowe (*genre*) opisujące życie swoich współczesnych - piętnując zarazem alkoholizm, okrucieństwo, bezmyślność, chciwość, zacofanie, i jednocześnie przestrzegając swoich widzów przed tymi konkretnymi przywarami. Intencją Hogartha było zatem zaangażowanie w dydaktykę społeczną i moralizowanie odbiorcy. Sednem jego malarskiego talentu było natomiast zamiłowanie do narracji. Hogarth chciał swojemu odbiorcy jak najwięcej pokazać, wielu spraw go nauczyć, o wielu przekonać, tym samym jednak zdecydowanie mniej uwagi przywiązując do plastycznego opracowania swoich dzieł (poszczególnych postaci, przestrzennego ujęcia całości, rytmu i proporcji).

Od 1731 Hogarth wydawał cykle rycin *Progresses*, były to satyryczne grafiki o moralizatorskim przesłaniu.

Dziewczyna z krewetkami

Modne małżeństwo

Negocjacje. W pałacowej komnacie ozdobionej portretami w ramach bogato zdobionych na modłę francuską, na wygodnych krzesłach, w pozach wskazujących na lekkie znużenie siedzi kilka dystyngowanych osób, a także dwa nie mniej znudzone angielskie psy przywiązane do siebie grubym łańcuchem. Po prawej stronie earl, hrabia, przedstawiciel najwyższej warstwy społecznej trzyma w ręku rozrysowane drzewo genealogiczne. Bez dwóch zdań hrabia i jego syn są spadkobiercami znakomitego rycerskiego rodu. Mimo lekkiej niedyspozycji, chorej nogi (podagra?) wspartej na eleganckim podnóżku, hrabia zachowuje postawę pełną godności. W dostojnego gospodarza przenikliwym wzrokiem wpatruje się starszy mężczyzna. Pochylona sylwetka, głowa nieco schowana w ramionach, strój porządny, schludny, a jednak pozbawiony zdobień, zdradzają jego niskie pochodzenie. Zwykły dorobkiewicz, który sprytem i bezwzględnością zdobył majątek na tyle duży, że dostąpił zaszczytu wstępu do pałacu, a nawet pozwolono mu usiąść przy stole. Kupiec trzyma w ręku kontrakt, drugi egzemplarz towarzyszący mu prawnik podaje hrabiemu. Dwaj pozostali pomocnicy kupca także są zajęci. Jeden z nich (architekt?) wpatruje się w imponujący gmach nowego pałacu. Drugi mężczyzna zabawia młodą kobietę siedzącą z tyłu. Postawa kobiety, sposób w jaki trzyma chusteczkę nie pozostawia złudzeń, że jest to dziewczę proste i naiwne. Obok niej młodzieniec odwrócony od wszystkich, niezainteresowany rozmową, fircykowaty jakiś, wpatruje się w swoje odbicie w lustrze. Czy zastanawia się nad pochodzeniem ciemnych wyprysków na szyi i twarzy. Właśnie uzgodniono szczegóły małżeńskiego kontraktu. Negocjacje nie były łatwe. Świadczą o tym podarte papiery na podłodze obok krzesła kupca. Dlaczego je zniszczył? Czy wcześniejsza wersja umowy nie była wystarczająco korzystna? Nad przyszłymi małżonkami głowa "Meduzy" Caravaggia. Czy będzie odstraszała nieszczęścia i wrogów, czy też wróży nieszczęścia? Mariaż rodzinnych koneksji i pieniędzy. Nie można sobie wyobrazić związku bardziej udanego!

Tuż po ślubie. Salonik z uroczym obrazem Kupidyna w romantycznych ruinach. Któż ugodzony zostanie strzałą niesfornego bożka? Na kominku głowa z utrąconym nosem (ślad po jakimś burzliwym poranku) i szereg statuetek o fallicznym kształcie. Młode małżeństwo przy śniadaniu. Wokół nieład, wywrócone meble, porozrzucane książki. Pani wzburzona unosi ręce wysoko w górę, jakby dawała do zrozumienia, że nie zawaha się ich użyć. Rządca zdenerwowany, uniżenie grzeczny, wycofuje się z plikiem rachunków w ręce, a cała jego postawa zdaje się przepraszać za śmiałość, brak taktu i ogłady. Trzeba być chamem, by psuć państwu nastrój od rana. W głębi jadalni przewidujący lokaj zasłania się wysokim krzesłem. Pan wyraźnie niedysponowany, nieświeży można powiedzieć. Zrezygnowany, zmęczony siedzi, a z zasadzie leży na wygodnym krześle. Osłabienie nie pozwala mu zdjąć kapelusza. Odrzucenie szpady na dywan, pozbycie się ciężaru nie pomogło wyczerpanemu mężczyźnie. Broń jest złamana, czyżby arystokrata zmuszony był się bić? Francuski piesek wesoło merdając ogonem wyciąga mu z kieszeni fragment kobiecej garderoby. Uwagę przyciąga olbrzymi czarny wyprysk na szyi. Choroba, kara za rozpustę – syfilis.

Obskurny gabinet, w szafach stoją medykamenty i szkielety, na stołach leżą książki, na ścianach ryciny anatomiczne. Szalbierz, bo raczej nie lekarz, z zainteresowaniem słucha arystokraty. Pan siedzi wygodnie, uśmiecha się, życzliwie skłania głowę. Wyciąga rękę z małym pudełeczkiem na pigułki, drugą ręką trzyma wzniesioną w górę szpicrutę. Od szalbierza tylko zależy, czy zostanie wynagrodzony, czy wychłostany. Mimo uśmiechu arystokrata sprawia wrażenie zdenerwowanego. Obok niego stoi młoda dziewczyna, zawstydzona. Oczy ma spuszczone w dół, chustką zasłania część twarzy, w ręku ściska pudełeczko na pigułki. Kim jest duża kobieta ze śladami choroby wenerycznej na twarzy? Matką dziewczyny, która zmusiła arystokratę do wizyty u szalbierza?

W pałacu wiele się zmieniło. Po śmierci starego hrabiego, pani została hrabiną. Świadczy o tym korona nad alkową i nad lustrem, przed którym siedzi zabawiana przez mężczyznę leżącego w nader swobodnej pozie na szezlongu i prezentującego kreacje na maskaradę. W owych czasach maskarady urządzano nader chętnie. Przebranie, anonimowość sprzyjały zabawie, romansom i rozwiązłości. Za panią grupa osób obsługiwana na przez ciemnoskórego sługę, słucha koncertu muzycznego. Ciemnoskóre dziecko rozpakowuje sprawunki. Wśród nich jest posążek Akteona. Przypomnijmy, mit o Akteonie był przestrogą przed tragicznymi skutkami łamania zasad moralnych, norm obyczajowych i seksualnych. Na ścianach salonu kopie renesansowych dzieł o odważnej obyczajowo tematyce: "Jowisz i Io", "Lot i jego córki" Antonio Allegri da Correggio oraz "Gwałt Ganimedesa" Michała Anioła. Na podłodze porzucona talia kart. Mówiąc krótko, w salonie pani panuje totalna zgnilizna moralna.

Dama uległa namowom adoratora i razem z nim udała się na maskaradę. Korzystając z okazji postanowiła dać upust namiętności i wraz z towarzyszem udała się do pobliskiego domu schadzek, motelu, gdzie bez skrępowania można wynająć pokój na godziny. Kochankowie szybko zrzucili swoje maski, jak widać leżą przy łóżku, i rzucili się na siebie z rozkoszą. Niestety wieczór zepsuł im hrabia, który nie wiedząc czemu, ruszył za hrabiną. Pomiędzy mężczyznami wywiązała się walka. Kochanek okazał się zręczniejszy od naszego nieszczęsnego syfilityka i zadał mu śmiertelną ranę. Właśnie ucieka przez okno. Zaalarmowany hałasem właściciel burdelu wchodzi do pokoju zobaczyć, co się stało. Na ścianie na wprost tapeta przedstawiająca Sąd Salomona w części przysłonięta jest wizerunkiem wydekoltowanej kurtyzany. Zwróć uwagę na wystające spod portretu nogi.

Biedna hrabina wróciła do domu ojca. W skromnym pokoju ozdobionym niezbyt wyszukanym obrazami (holenderskie malarstwo rodzajowe nie było wówczas szczególnie doceniane) spożywała niezbyt wyszukane śniadanie, gdy jej wzrok padł na gazetę. Z gazety dowiedziała się pewnie, że jej kochanek został stracony za zabicie hrabiego. Nie widząc sensu dalszego życia sięgnęła po fiolkę z laudanum, przyniesioną jej przez sługę w celu uśmierzenia bólu. Wypiła więcej niż powinna i umiera. Niania przynosi jej córeczkę, by ta pożegnała się z matką na wieki. Biedactwo odziedziczyło po ojcu syfilis i obrzydliwa czarna krosta szpeci twarz dziewczynki. Ojciec wdowy potrafi zachować zimną krew i stara się uratować, co się da, czyli obrączkę, którą ściąga z ręki kobiety. Wychudzony pies korzysta z okazji i zjada ze stołu, co może. Za oknem widok na londyński most.

David Garrick jako Ryszard III

Conversation pieces – rodzaj portretów grupowych, zazwyczaj w niedużej skali, nieformalne, pokazujące grupę przyjaciół lub członków rodziny. Osoby mogą, ale nie musza być pogrążone w rozmowie. Sceny często rozgrywają się w zaciszu domowym lub na tle wsi. W tego typu portretach specjalizował się Thomas Gainsborough.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792)

Joshua Reynolds był jednym z tych malarzy angielskich, który przyczynił się do podniesienia statusu artysty w swoim rodzinnym kraju. Według Royal Academy, której był pierwszym prezesem, zajął on pozycję największego współczesnego malarza, a sam pragnął być oświeconym i odpowiedzialnym za utrzymanie stylu wielkiej maniery portretowej. Sławę zyskał i rozwijał zatem jako portrecista znanych i wpływowych osobistości swoich czasów, łącząc czasami w swych obrazach treści alegoryczne z wiernym oddaniem indywidualnych cech modeli bądź też podejmując z powodzeniem wielkie kompozycje figuralne. Zarzuca się czasem Reynoldsowi wtórność i eklektyzm prac, ale pamiętać trzeba o jego kontynuacji pewnej europejskiej tradycji malarstwa portretowego. Jego rzetelność, ambicja i kultura niepodważalnie zasługują na szacunek.

Zamiast próbować bawić ludzkość drobiazgowo dokładnym naśladowaniem, prawdziwy malarz musi starać się wzbogacić je wielkością swych idei

Kim był George Augustus Eliott, pierwszy Baron Heathfield?

Portret Nelly O'Brien, 1763?

W najlepszych swoich pracach portretowych Reynolds wykazywał bezpośredniość i prostotę, które w przypadku niezarozumiałego i sympatycznego modela wydać mogły dzieło takie jak *Portret Nelly O'Brien*. Widać na obrazie siedzącą frontem do widza kobietę, ubraną w pikowaną suknię, na głowie ma ozdobiony liśćmi kapelusz; jej wzrok wbity jest w odbiorcę, a ręce podtrzymujące pieska, spoczywają spokojnie na kolanach. Jej wyraz twarzy jest łagodny, a spojrzenie skierowane na wprost. Widać, że artysta nie syntetyzował wdzięku postaci panny O'Brien, ale przekazał go wspaniale w solidnie skomponowanym portrecie.

Brązowy chłopiec, ok. 1743

Podaj cechy związane z kolorystyką obrazu:

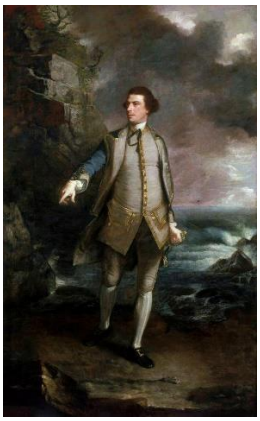
……

……

……

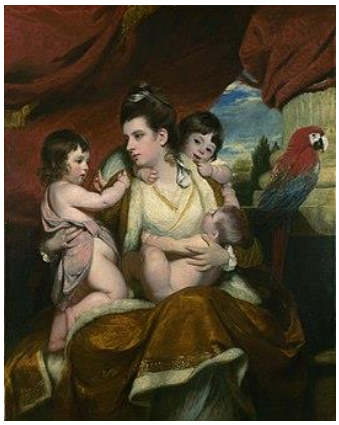
……

……



Kim była Sarah Siddons?

Portret pułkownika George'a Coussmakera



Lady Cockburn i jej trzej starsi synowie

Nawiązania do obrazu Velazqueza *Toaleta Wenus* oraz pracy *Miłosierdzie* Anthona van Dycka.

van Dyck

Thomas Gainsborough (1727-1788)

Młodszy o kilka lat od sir Joshua Reynoldsa Thomas Gainsborough był świetnym portrecistą, choć od wczesnych lat pociągał go również pejzaż. Najczęściej ukazuje zatem swoich modeli (zazwyczaj kobiety) nie we wnętrzu, a na tle jakiegoś uroczego krajobrazu. Obrazy Gainsborough są ekstrawaganckie i eleganckie, świadczą o jego błyskotliwej wirtuozerii technicznej. Rozedrgane, lekkie jak piórko dotknięcia pędzla są efektem tego, że artysta lubił tworzyć w półmroku, zwłaszcza w świetle świec. Odrzucił także ówczesne upodobanie do gładkiego wykończenia obrazów, (typowe dla Joshua Reynoldsa), obstając przy tym, by jego prace oglądano z pewnego dystansu. Być może to właśnie dla Gainsborough najbliższy był francuski rokokowy zmysł elegancji. Jego niekonwencjonalne obrazy ewoluowały - od słodkich naiwnych młodzieńczych dzieł, aż po lekko zamgloną impresyjność późnej twórczości (*Poranny spacer*). Z wrodzoną łatwością chwytał podobieństwo portretowanych osób, a jego najlepsze dzieła są spontanicznie i bezpośrednie. Dużą wagę przywiązywał także do ukazania stroju portretowanych postaci, tak by przekazać za pomocą ich pewną wrażliwość, sekrety malarskiej finezji i wirtuozerie ukazywania fakturę materii. Pozowali mu zazwyczaj eleganccy arystokraci w dostojnych strojach i pysznych perukach, ale Gainsborough potrafił zachować ideał ich duchowej wolności i naturalności.

Portret państwa Andrews

Osoby będące u władzy często uwieczniały swój status poprzez obrazy. Niektórzy kupowali dzieła sztuki wykonane przez słynnych artystów, aby zademonstrować swoje bogactwo. Inni zaś zlecali malowanie swych portretów, aby upamiętnić swoje znaczenie. Para młodych ludzi - Robert i Frances Andrews - w połowie XVIII wieku wybrali drugą z tych możliwości, aby uczcić swoje małżeństwo oraz połączenie się majątków rodzinnych. Aby ukazać na płótnie swój awans społeczny, państwo Andrews zlecili namalowanie portretu nieznanemu wówczas artyście, Thomasowi Gainsborough. Portret wykonany przez artystę, przedstawiający świeżo poślubionych małżonków - Roberta i Frances Andrews jest typowym przykładem "malarstwa rodzajowego". Były to nieoficjalne portrety grupowe, które stały się popularne w Anglii w połowie XVIII wieku. W przeciwieństwie do oficjalnych, zwyczajnych portretów, które były tak charakterystyczne dla wcześniejszych epok, "scena rodzajowa" zazwyczaj przedstawiała małą grupę osób znajdujących się na zewnątrz. Osoby przedstawione na płótnie ukazywano jako zajęte rozmową oraz nieświadome obecności osób podziwiających obraz. Państwo Andrews różnią się od tradycyjnych portretów. Osoby pozujące wyraźnie są świadome obecności malarza Gainsborough, jednak ich zrelaksowana postawa oraz umiejscowienie w angielskiej wsi sprawia, że są bliscy tradycji "malarstwa rodzajowego". Gainsborough miał 23 lata, kiedy namalował to dzieło. Był początkującym artystą i pracował w Ipswich, w rolniczym hrabstwie Suffolk. Jako nastolatek pobierał praktyki w Londynie i terminował tam u słynnego rytownika Huberta-François Gravelot, który tworzył w stylu rokoko. W 1749 roku Gainsborough przeprowadził się wraz z żoną do Ipswich, znajdującego się 70 mil od Londynu a 20 mil od miejsca swych narodzin - Sudbury w hrabstwie Suffolk. Robert Andrews wraz ze swą przyszłą żoną, znaną wówczas jako Frances Carter, także dorastali w Sudbury. Jednak swoje dzieciństwo spędzili wśród dużo bardziej zamożnych rodzin. Na portrecie przedstawiającym parę, artysta uchwycił ledwo ukrytą pogardę na twarzy Frances Andrews oraz lekko drwiący uśmiech. Pani Andrews z mężem byli bardzo świadomi tego, że portrecista znany im od dzieciństwa znajduje się o

wiele niżej od nich w hierarchii społecznej. Podążając za tradycją "malarstwa rodzajowego", na obrazach Thomasa Gainsborough możemy zobaczyć także element malarstwa pejzażowego. Jednak jego dzieła ukazują znacznie szersze spojrzenie na rolniczą Anglię niż byśmy mogli się spodziewać. Państwo i pani Andrews znajdują się na lewej stronie kompozycji - a nie w jej środku, co było typowe dla zwykłego portretu. Po prawej stronie artysta tak samo skupia uwagę oglądających na terenie posiadłości państwa Andrews w Sudbury - The Auberies. Para pozuje na skraju pola pszenicy i zagrody bydła po lewej. Po prawej stronie pasie się stado owiec. Poprzez wprowadzenie nowoczesnej technologii rolniczej pan Andrews mógł sam kontrolować tereny swej posiadłości. Jego poza miała oznaczać fakt, iż cała praca została wykonana - dlatego może się zrelaksować i udać na polowanie wraz z psem. Mimo to pan Andrews nie wydaje się czuć komfortowo, mając w dłoni strzelbę. Uwaga, której Gainsborough nie szczędzi na przedstawianiu falistego terenu angielskiej wsi, odzwierciedla dozgonną miłość artysty do natury. Chociaż zyskał sławę jako portrecista, Gainsborough przez całe życie uparcie twierdził, że jego prawdziwym powołaniem było malarstwo pejzażowe. Uważał siebie raczej za pejzażystę niż artystę portretowego. Większość kariery artystycznej spędził poza Londynem, w centrum angielskiego świata sztuki. Dekadę po ukończeniu Państwa Andrews Gainsborough opuścił Ipswich i założył pracownię w kurorcie Bath. Tam jego delikatne i zmysłowe portrety określiły modę na styl rokoko w Anglii w drugiej połowie XVIII wieku.
Styl rokoko pochodził z Francji i został przeniesiony na ziemie brytyjskie przez zagranicznych artystów, takich jak Hubert-François Gravelot oraz przez angielskich kolekcjonerów sztuki. Na początku XVIII wieku w Anglii nie istniała silna tradycja związana z malarstwem. Najsłynniejsi artyści tworzący tam pochodzili z innych krajów i podróżowali do Londynu, aby wykorzystać swoją szansę. Gainsborough liczył na frywolne, żartobliwe obrazy, które zamawiali u niego francuscy arystokraci i zastosował ich delikatny styl podczas malowania nieco bardziej oficjalnej i "zamkniętej" tematyki obrazów. Suknia pani Andrews została namalowana za pomocą pastelowej palety barw. Koronka na jej sukni jest delikatna i przypomina bardziej erotyczne prace francuskich artystów, takie jak Huśtawka Jean'a-Honoré Fragonarda. Suknia i koszula pani Andrews mienią się w świetle słońca, chociaż niebo pokryte jest chmurami. Małżonka właściciela siedzi na ławeczce, której wykonanie jest zbyt wymyślne, aby przesiadywać na niej w środku pola pszenicy. Obie osoby są blade i smukłe, co odzwierciedla przywilej klasy wyższej, która nie musi zarabiać na życie. Ich rozległa posiadłość funkcjonuje jako ostentacyjna demonstracja bogactwa. Rozciąga się tak daleko, jak tylko ludzkie oko jest w stanie dojrzeć.
Chociaż portret trafił do państwa Andrews wprost z rąk artysty, na obrazie czegoś brakuje. Gainsborough pozostawił pusty fragment wokół dłoni Frances Mary, które ułożone są na sukni. Nie wiadomo, co dokładnie artysta miał namalować w tym miejscu - jeśli w ogóle miał na nim zamiar coś namalować. Niektórzy uczeni twierdzą, iż pani Andrews miała trzymać w dłoniach martwego ptaka łownego, którego jej małżonek schwytał podczas polowania. Być może takie przedstawienie tematu podkreślałoby władzę małżeństwa nad terenami należącymi do państwa Andrews, ale zakrwawiony ptak zniszczyłby wymyślną suknię Frances Mary - dlatego też ta koncepcja wydaje się być nieprawdopodobna. Inna koncepcja mówi o tym, że pusta przestrzeń na sukni pani Andrews była przeznaczona dla przyszłego potomka. Pomimo tych dwóch koncepcji, Gainsborough nigdy nie zamalował pustego miejsca na obrazie przedstawiającym parę. Obecnie badacze uważają, że płótno jest “niedokończone”, lecz nigdy nie dowiemy się, jaki miał być efekt końcowy obrazu lub też jego obecna postać jest już “ukończona”, tak jak artysta i państwo Andrews chcieli.

Córki goniące motyla

Portret Mary Graham

Pejzaż z Suffolk

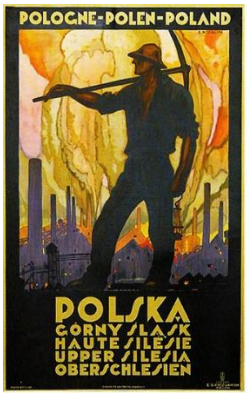
Rokoko w Polsce:

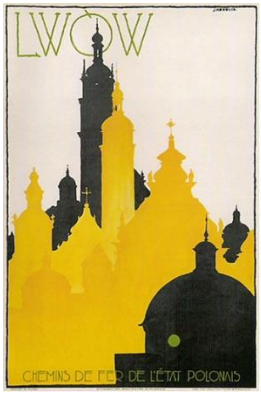
Po okresie wyniszczającej państwo wojnie domowej nastał czas stabilizacji politycznej i gospodarczej, w związku z czym zaczęto większą rolę zwracać na nową sztukę. Za pierwszy przejaw rokoko w Rzeczypospolitej należy uznać zamówienie między rokiem 1732 a 1735 przez Zofię Sieniawską i jej męża Augusta Czartoryskiego u Meissonniera wykonanie dekoracji, plafonu, boazerii, supraportów i mebli do Złotego Salonu w swoim Pałacu w Puławach (zachowane fragmenty są w muzeum w Jędrzejowie). Drugie rokokowe wnętrze zamówił także u Meissonniera marszałek Franciszek Bieliński i umieścił w swoim pałacu w Warszawie. Wkrótce dekoracje rokokowe zaczęto wykorzystywać w architekturze. W 1737 roku w Wilnie wybuchł pożar, który zniszczył część miasta, w związku z czym zaczęto wkrótce odbudowę. Jednym z najważniejszych architektów był Jan Krzysztof Glaubitz (ok. 1700-1767), z pochodzenia Ślązak, który w Wilnie wzniósł kościół św. Katarzyny, stanowiący dzieło przejściowe między barokiem a rokoko. Kolejne jego dzieło to fasada kościoła Misjonarzy z lat 1752-1754 oraz brama klasztoru Bazylianów. Prawdopodobnie jego autorstwa był także kościół Bazylianów w Berezweczu, o falistej fasadzie, tworzącej bogate efekty światłocieniowe.

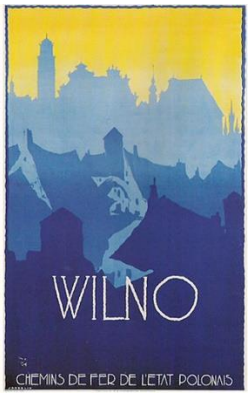
Jan Piotr Norblin de la Gourdaine (1745 – 1830)

z pochodzenia Francuz, malarz, rysownik i grafik. W 1774 roku udał się wraz z nim do Polski, gdzie został nauczycielem rysunków jego dzieci. Przebywał w latach 1783-1785 i 1789-1790 w Arkadii koło Nieborowa, później w Puławach. W Polsce mieszkał przeszło trzydzieści lat i tu powstały wszystkie jego najwybitniejsze prace. Na potrzeby Czartoryskich malował pejzaże i scenki z życia dworskiego, na zamówienie króla Stanisława Poniatowskiego odtworzył na płótnie epizod z wojen kozackich. Prace jego cieszyły się wielkim uznaniem króla Stanisława Augusta, złożył akces do insurekcji kościuszkowskiej. Jeden z najważniejszych malarzy okresu stanisławowskiego, uważany za ojca polskiego malarstwa rodzajowego.

Potomkiem Norblina był Juliusz Stefan Norblin de la Gourdaine (1892-1952), polski artysta plastyk, malarz, ilustrator i plakacista. Tworzył prace w stylu secesji i art deco.

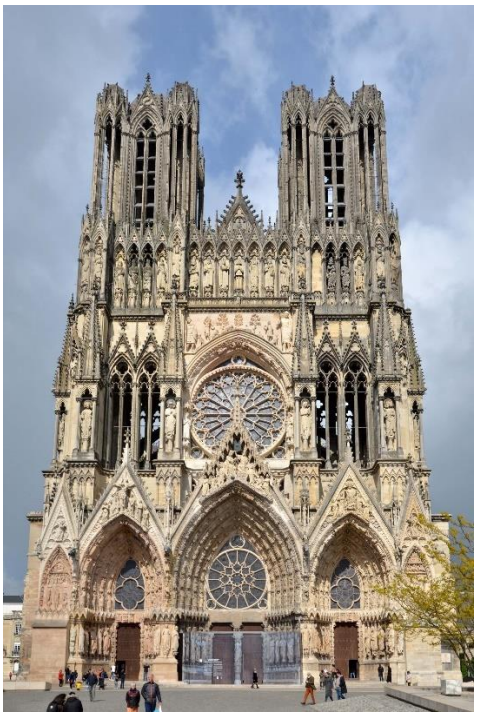


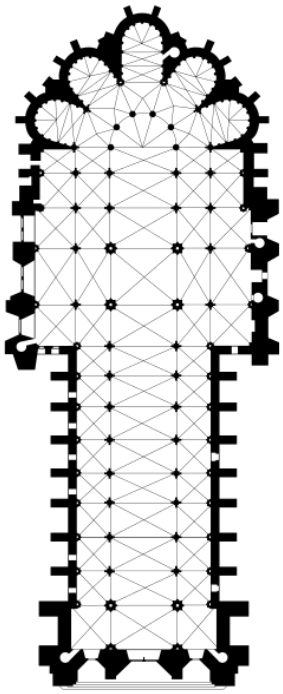




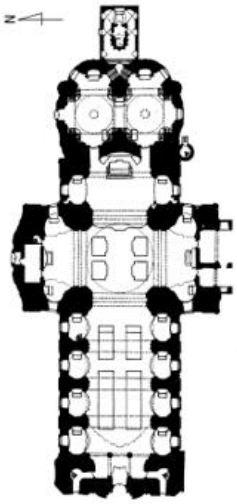
Poniżej zamieszczono zdjęcia oraz plany dwóch różnych budowli (A. i B.).

Budowla A:





Budowla B:



Sanktuarium Matki Bożej Łaskawej w Krzeszowie

Określ, jaki styl lub kierunek w sztuce reprezentuje każda z budowli.

Budowla A.: …….

Budowla B.: …….

Podaj po trzy cechy każdej z budowli charakterystyczne dla stylów, które reprezentują.

Budowla A.: ……

……

……

Budowla B.: ……

……

……

Wskaż jedno podobieństwo i dwie różnice w planach i układach przestrzennych budowli.

Podobieństwo: ……

……

Różnice:

1) ……

……

2) ……

……

Kilian Ignaz Dientzenhofer, kościół św. Jadwigi, Legnickie Pole

Kościół wizytek w Warszawie

wznoszony etapami w 1728–1733 oraz 1754–1762 według projektu Benedykta de Renard, który realizował Karol Bay, a po 1754 Jakub Fontana.

Kościół pijarów w Krakowie pw. .....

Domu Uphagena w Gdańsku
Jego właściciel, Jan Uphagen, kupił kamienicę przy ulicy Długiej w 1775 roku. W swoim testamencie zakazał zmiany wyposażenia domu, dzięki czemu wiele lat później (w 1911 roku) można tu było otworzyć muzeum. Dom Uphagena jest jedyną osiemnastowieczną kamienicą w Polsce i jedną z nielicznych w Europie, którą można zwiedzać.

Pałac opatów w Gdańsku-Oliwie

Jan Jerzy Plersch, *Zaślubiny Marii z Józefem*

drewno polichromowane, obecnie w kościele pokarmelickim pw. Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca w Warszawie

Grupa *Zaślubin* składa się zasadniczo z trzech figur: przedstawionych na pierwszym planie św. Józefa i Marii oraz znajdującego się za nimi arcykapłana. Grupę wzbogacają postacie Joachima i Anny, rodziców Marii, umieszczone po bokach ołtarza.

Johann Georg Pinsel*, Ofiara Abrahama*, dawniej w kościele w Hodowicy, dziś w Muzeum Pinsla we Lwowie

Samson rozrywający paszczę lwa

Szaty zostały udrapowane z usztywnionego i złoconego płótna nałożonego na wyrzeźbione w drewnie nagie ciała biblijnych bohaterów.

Matka Boska

Określ ekspresję dzieła:

……

……

……

……

……

……

……

Fabian Fesinger, *Maria Immaculata* przed fasadą kościoła Franciszkanów w Przemyślu

Giovanni Francesco Rossi, *wizerunki Jana II Kazimierza i Marii Ludwiki Gonzagi*

Przeczytaj fragment tekstu źródłowego.

Wiek XVIII przynosi zasadniczą przemianę smaku barwnego, tak w malarstwie najwybitniejszych artystów, jak w doborze kolorów wnętrza i stroju. Najogólniej można scharakteryzować tę przemianę jako rozjaśnienie i ochłodzenie palety wizualnej […]. Znika tajemniczy mrok dawnych tenebrosi, znikają kontury przy świetle pochodni czy świecy, znikają tony gorące, nasycone; karminy, laki, cynobry, wielkie połacie aksamitnej czerni, błyski złota i miedzi […]. Tonacja staje się lekka, chłodna, jasna, często mleczna, jakby przysypana pudrem. Pojawiają się liczne subtelne odcienie popielate, perłowe szarości, blade róże, przełamane bielą błękity, zielenie „gobelinowe", delikatne i zgaszone, tony oliwkowe i lila, jasnocytrynowe, kremowe.

Maria Rzepińska, Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Warszawa 1979.

Podaj nazwę stylu, o którym jest mowa w tekście. ……..

Który z poniższych artystów tworzył w stylu opisanym w tekście? Zaznacz właściwą odpowiedź spośród podanych.

A. Peter Paul Rubens

B. Jean Auguste Dominique Ingres

C. François Boucher

D. Jacopo Tintoretto

Poniższe zdjęcia przedstawiają jeden z elementów wyposażenia świątyni chrześcijańskiej.

Zdjęcie całości

Zbliżenie

Podaj nazwę tego element oraz wymień nazwę jednego ornamentu, widocznego na zdjęciach, który wykorzystano do jego dekoracji.

Nazwa …….

Ornament …….

Praca pisemna:

Analizując trzy dowolnie wybrane dzieła różnych artystów, wykaż, że rokoko miało charakter sztuki dworskiej.

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……

……