MANIERYZM

Manieryzm – termin, jakim określa się zjawiska w sztuce europejskiej XVI wieku. Dyskusyjny pozostaje zarówno sam termin, jak i jego zakres oraz geneza zjawiska nim określanego. Najogólniej poprzez pojęcie to rozumie się styl, występujący w od ok. 1520 do końca XVI wieku i charakteryzujący się dążeniem do doskonałości formalnej i technicznej, a także wysubtelnieniem, wyrafinowaniem, wykwintnością i swobodą form.
Manieryzm najpierw pojawił się we Włoszech (Rzym, potem Florencja, Padwa) i szybko rozpowszechnił się w Europie (Francja – szkoła z Fontainebleau, Praga, Gdańsk, Toledo).
Nazwa *manieryzm* wywodzi się od włoskiego *maniera*, a to z kolei z łacińskiego *manus* (ręka) i pierwotnie oznaczała specyficzne cechy, styl twórczości jakiegoś artysty. W przeciwieństwie do dzisiejszego rozumienia *maniery* jako zjawisk o zabarwieniu pejoratywnym, w XVI wieku *maniera* oznaczała pożądaną cechę czy wręcz zaletę. Wraz z końcem XVI wieku nasilała się tendencja do kwestionowania *maniery* rozumianej jako stylizacja.
Nazwa całego okresu pochodzi zatem od cechy (czyli *maniery*), którą wówczas uważano za pożądaną, a którą po upływie tego czasu uznano za najbardziej charakterystyczny przejaw minionej epoki. Pod tym pojęciem nasycenia manierą rozumiano zespół cech, takich jak brak brutalności i napięcia, obecność wysubtelnienia, wyrafinowania, pewnej „sztuczności", nienaturalnego piękna. Na wartość dzieła sztuki wpływały także, według ówczesnych koncepcji, komplikacje, jakie stawiał sobie artysta w celu ich przezwyciężenia. Ta wykwintna niedbałość i wdzięk w pokonywaniu trudności zyskała nazwę ***sprezzatura***, użytą po raz pierwszy przez Baldassare Castiglione w dziele *Il Cortegiano*, 1528 (*Dworzanin*). Istotne było także zaskoczenie widza, zastosowanie nietypowych rozwiązań, iluzja i fantazja. Zerwano z wymogiem ścisłego przestrzegania klasycznych reguł, klasycznej harmonii i ładu na rzecz dążenia do skomplikowanych układów.
Podobnie jak problematyczna jest definicja pojęcia *manieryzm*, tak niejasna i szeroko dyskutowana jest kwestia genezy samego zjawiska. Przede wszystkim należy zauważyć, że zmiany stylu nie były gwałtowne, ale przebiegały stopniowo i wyrastały na dość złożonym podłożu. W wielu opracowaniach genezy dopatruje się w upadku intelektualnym i kulturalnym, wywołanym przez burzliwe czasy pierwszej połowy XVI wieku. Manieryzm widzi się zatem jako odbicie zachodzących przemian i niepokoju. Inni badacze zauważają jednak, że także i w innych okresach i miejscach zachodziły podobne kryzysy, a mimo to nie wpływało to tak znacząco na twórczość artystyczną. Trudno jest też ich zdaniem stwierdzić, jak bieżące wydarzenia polityczne, ekonomiczne czy religijne mogły wpływać na styl w sztuce.
Manieryzm swoimi korzeniami sięga do dojrzałego renesansu i wbrew powszechnym opiniom nie był reakcją czy buntem wobec niego. Było to raczej przedłużenie jego zdobyczy. Manieryzm bowiem z samej definicji to przesadne wydoskonalenie, z czego wniosek, że musiał wyrosnąć na gruncie wcześniejszego okresu, który tę doskonałość już osiągnął. Pewne zapowiedzi tego stylu obserwuje się od początku XVI wieku w dziełach choćby Michała Anioła , Rafaela czy Giorgionego . Lata 20. i 30. XVI wieku przyniosły wydarzenia, które wstrząsnęły nie tylko Włochami , ale całym światem zachodniej kultury , przynosząc ludziom zwątpienie oraz utratę wiary w prawdziwość optymistycznej i harmonijnej wizji świata, w którą wierzyła epoka renesansu.
W 1517 roku wraz z wystąpieniem Marcina Lutra nastąpił rozłam Kościoła łacińskiego, traktowanego dotąd jako strażnika jedynej, niepodzielnej Prawdy. W Europie wzbierała fala protestantyzmu , która wstrząsnęła autorytetem Papiestwa oraz europejskim światopoglądem. Średniowieczna w swym rodowodzie wizja jednej Europy spajanej więzami chrześcijaństwa, legła w gruzach. Z czasem wzrastająca popularność nowego wyznania pociągnęła za sobą niepokoje i wojny religijne.
W 1527 roku Wieczne Miasto Rzym zostaje w ciągu jednego dnia zdobyte przez katolicko-protestanckie wojska Cesarza Karola V (Sacco di Roma). Miasto, będące przez ostatnie 3 dekady siedzibą największych renesansowych mistrzów, zostaje spalone i wystawione na żer tysięcy spragnionych łupów żołnierzy. Plądrowanie trwa do lutego 1528 r. Płoną księgi, kościoły i meble, a głowami świętych protestanccy landsknechci grają na ulicach w piłkę. Świat Zachodu odebrał to wydarzenie ze zgrozą, widząc w nim kres epoki humanizmu . Po zniszczeniu Rzymu wielu artystów wyjechało z miasta, by już nigdy nie powrócić.

Powstanie manieryzmu związane jest również z kryzysem wartości i ideałów, w jakie wierzyli artyści epoki renesansu. Po mistrzowskich dokonaniach wielkich twórców przełomu XV i XVI wieku, artystów ogarnęło przygnębienie z powodu braku wiary w możliwość dalszego tworzenia; panowało przeświadczenie, że po osiągnięciu renesansowej doskonałości możliwy jest już tylko spadek. Do powstania takiej postawy przyczyniło się między innymi dzieło Giorgia Vasariego (1511-1574) *Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* , w którym autor dowodzi, iż sztuka renesansu – zapoczątkowana przez Giotta i rozwinięta przez Leonarda da Vinci – znalazła swoją pełnię, a zarazem i kres w twórczości Michała Anioła . Artyści utracili też wiarę w sztukę jako narzędzie umożliwiające poznanie świata i odwzorowywanie rzeczywistości; renesansowy optymizm i radość tworzenia zastąpione zostały przez niepokój i zwątpienie.
Sztuka manieryzmu wyrastająca z tak pesymistycznego światopoglądu, zamiast renesansowej harmonii i ładu wprowadziła dramatyzm i chaos. W miejsce jasnych i czytelnych kompozycji renesansowych manieryzm zastosował ekspresyjne, dynamiczne i skłębione układy postaci. Malarstwo oraz architekturę tego okresu cechowało *horror vacui* , lęk przed pustką.
Pewne symptomy manieryzmu można odnaleźć w późnych dziełach Michała Anioła. Po powrocie do Rzymu w 1534 r. dzieła artysty stają się coraz bardziej niespokojne, dramatyczne, tchnące niepokojem. Obrazem noszącym wiele cech manierystycznych jest w szczególności *Sąd Ostateczny* (1534-1541), olbrzymi fresk na ścianie ołtarzowej Kaplicy Sykstyńskiej . W 24 lata od ukończenia monumentalnych malowideł na jej sklepieniu , Michał Anioł powrócił by samotnie, bez pomocy uczniów, stworzyć gigantycznych rozmiarów wizję totalnej zagłady. W tym patetycznym dziele renesansowy spokój, wyważenie i harmonia są praktycznie nieobecne.
Fresk przedstawia chaotyczny rój wijących się ciał przerażonych ludzi. W centralnej części artysta umieścił surową postać Chrystusa, przedstawionego niczym muskularny hellenistyczny posąg, bezwzględnie strącającego w otchłań grzeszników. U jego boku widnieje skulona Maria; zrezygnowała ze wstawiennictwa u swego Syna, z boleścią odwracając twarz od obrazu cierpienia. Niemal całą powierzchnię fresku wypełniają nagie ciała – z prawej strony opadają potępieni, z lewej powoli wznoszą się ku niebu zbawieni. Pesymistyczny wyraz dzieła dopełnia fakt, że zwisająca bezwładnie z ręki św. Bartłomieja ludzka skóra to autoportret samego Michała Anioła.
W przeciwieństwie do większości dzieł renesansowych w *Sądzie Ostatecznym* brak perspektywy zbieżnej. Charakterystyczny jest również zdumiewający natłok postaci oraz ich dynamizm. Wszystkie te cechy odnaleźć można później w licznych obrazach twórców manierystycznych
Po śmierci Rafaela i wyjeździe Michała Anioła do Florencji w Rzymie prymat artystyczny zdobyła grupa młodych artystów, w których dziełach około 1520 pojawiło się po raz pierwszy to, co obejmowane jest dziś pojęciem *manieryzmu*. Należeli do nich m.in. Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, Parmigianino , Fiorentino Rosso. Dzięki podróżom tych artystów, spowodowanym między innymi zarazą z 1522 roku, niesprzyjającym sztuce pontyfikatem Hadriana VI i złupieniem Rzymu w 1527, jeszcze w latach 20. XVI wieku Perino del Vaga nowy styl zaszczepił we Florencji, Giulio Romano w Mantui , Polidoro da Caravaggio w Neapolu, a Rosso w środkowych Włoszech, Wenecji i od 1530 we Francji. Na rozpowszechnienie manieryzmu wpływała także współpraca artystów z rytownikami oraz masowa produkcja kopii rzeźb. W efekcie ten włoski styl przeniósł się poza granice kraju i doczekał się miejscowych adaptacji. We Francji panował od lat 40. XVI wieku, czyli działalności Jeana Goujona . Współtworzyli go także Philibert Delorme , Germain Pilon i Jacques du Cerceau starszy. W Niderlandach manieryzm pojawił się około 1580 w Haarlemie , zwłaszcza w dorobku Hendricka Goltziusa. W Anglii manieryzm był reprezentowany przez niewielką ilość dzieł. W Niemczech ważne ośrodki powstały w Augsburgu i Monachium ; do czołowych artystów należeli Hubert Gerhard czy Adriaen de Vries . Twórczość El Greca , choć ze względu na swoje formy jest powszechnie zaliczana do tego nurtu, w swoim dążeniu do ekspresji i gwałtowności stoi na pograniczu tego stylu.
We Włoszech styl manierystyczny rozwijali malarze: Agnolo Bronzino , Giorgio Vasari , Taddeo Zuccaro, Frederico Zuccaro i rzeźbiarze: Giambologna i Benvenuto Cellini .
W końcu XVI wieku manieryzm zaczął być wypierany przez wczesny barok . Przybierająca na sile kontrreformacja potrzebowała stylu mniej sztucznego i wyrafinowanego, który byłby zdolny przekazać patos i dramatyzm oraz bardziej oddziaływać na uczucia niż intelekt.

Cechy malarstwa manierystycznego:

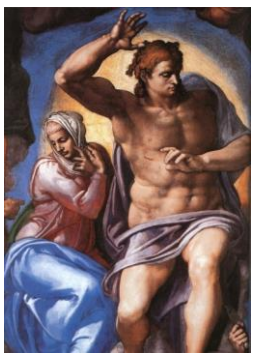
- styl uformowany w środowiskach dworskich:
  - Francja ok. 1540-80 (szkoła Fontainbleau)
  - Praga, Wiedeń (dwór cesarza Rudolfa II, 1575-1600
  - dwór książąt lotaryńskich w Nancy ok. 1600-1615
- perspektywa zbieżna i żabia
- przewaga zimnej kolorystyki, wyrafinowana, odchodząca od koloru zaobserwowanego w naturze
- *figura serpentinata*
- deformacja postaci (hipertrofia, hiperbola, ciało sprawia wrażenie pozbawionego kośćca, ujętego w tańcu, deformacja kształtów i kolorów)
- *horror vacui*
- erotyzm
- kompozycja otwarta lub niedomknięta, asymetryczna
- spłycenie przestrzeni i zabudowanie pierwszego planu
- skomplikowana symbolika
- celem nie jest zwykłe naśladowanie świata realnego, lecz tworzenie dzieł pełnych elegancji, bezbłędnych stylowo i formalnie (bezbłędny rysunek, skomplikowana kompozycja, trudne, sztuczne pozy, zaskakujące rozwiązania, wyrafinowana kolorystyka, popisywanie się zaskakującymi kompozycjami)
- *bizarro* (dziwaczność)
- *capriccio* (pomysłowość), wyszukane formy dające efekt sztuczności
- bogata ornamentyka
- przesadna ekspresja, dynamika
- *modus cangianti*

Manieryzm nie skupiał się na przedstawianiu natury i przedmiotów, a na tworzeniu poprzez obserwowanie i naśladowanie dzieł renesansowych. Do tego obrazom brakowało harmonii, ludzie byli zniekształceni, przeważnie wydłużeni i przedstawiani w dość histerycznych pozach, często na obrazach panował wręcz tłok. Barwy były często nierealne, kolory ze sobą nie współgrały, a nawet były zestawiane w sposób bardzo rażący. Inne obrazy z kolei wcale nie posiadały barw, a w tym wypadku najważniejsza stawała się linia.

Cechy architektury:

- atektoniczność bryły
- zachwianie równowagi między elementami wspierającymi a wspieranymi (ciężkie tympanony podparte małymi gzymsami)
- rozbijanie całości (przerywane trzony kolumn)
- brak logicznego uzasadnienia niektórych elementów (ślepe okna, puste aedicule, głębokie płyciny, boniowane trzony kolumn)
- duże znaczenie czystej płaszczyzny ścian, skontrastowanej z rzeźbiarskim detalem

Zapowiedź manieryzmu w sztuce Michała Anioła



Antonio Allegri da Correggio (1494-1534)

Jego dekoracyjne malarstwo cechuje silny światłocień, zmysłowe piękno, sławi urodne życia i piękno, śmiałe skróty, efekty iluzjonistyczne, ruch brył, świetlistymi układami brył i diagonalne kompozycje. Połączył on toskańską problematykę układu brył w przestrzeni z weneckim koloryzmem i rzymską idealizacją.

Pokłon pasterzy (Noc), 1525-30, Galeria obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie

Vasari napisał: *W tym samym Reggio znajduje się obraz przedstawiający Narodziny Chrystusa, od którego roztacza się światłość, oświetla blaskiem pasterzy i inne postacie, które go oglądają; wśród rozlicznych rozważań o tem - jest tam kobieta chcąca pożądliwie wpatrywać się w Chrystusa, jej oczy śmiertelne zaś nie mogły znieść światła jego boskości [...] i zakrywała je przykładając do nich dłoń [...]. Jest tam śpiewający chór anielski nad chatą, tak dobrze odmalowany, że wydawałoby się raczej, że spłynęli aniołowie z nieba, niż że wykonała je ręka ludzka*.

Malarz jest też autorem fresków w katedrze w Parmie, przedstawiających

…….

Jacopo Carrucci da Pontormo - Dziennik prowadzony, gdy malował chór w San Lorenzo, 1554-1556

„Dnia 7 stycznia 1554 r. w niedzielę wieczorem upadłem i uderzyłem się w ramię i w rękę, i źle się poczułem, i pozostałem sześć dni w domu Bronzina; później wróciłem do domu i chorowałem aż do karnawału, który był 6 lutego 1554.
Dnia 11 marca 1554 w niedzielę rano jadłem z Bronzinem kurczaka i cielęcinę i czułem się dobrze (prawda, że gdy wróciłem do domu położyłem się do łóżka - było bardzo późno, a gdy wstałem czułem się wzdęty i bardzo pełny - był to bardzo piękny dzień).
Wieczorem jadłem na kolację trochę pieczonego suchego mięsa mając pragnienie, a w poniedziałek wieczorem jadłem na kolację kapustę i omlet.
We wtorek wieczorem jadłem pół jagnięcej głowy i zupę. [...]
We czwartek rano dostałem zawrotu głowy, który trwał cały dzień, a później byłem niedysponowany i czułem słabość w głowie.
Dnia 1 kwietnia w niedzielę jadłem obiad z Bronzinem, a wieczorem nie jadłem kolacji. [...]
W sobotę poszedłem do gospody: sałata, omlet i ser, czułem się dobrze.
W niedziele jadłem obiad i kolację z Bronzinem. [...]
Dnia 31 namalowałem kawałek materii jaką jest owinięta, ale pogoda była niedobra, cierpiałem przez dwa dni na bóle żołądka i kiszek, księżyc przeszedł przez pierwszą kwadrę. [...]
We wtorek i środę zrobiłem tego starego i jego rękę, która ma taką pozycję [...]
We środę 20 ukończyłem ramię z piątku i poniedziałku; przedtem zrobiłem to popiersie a we wtorek głowę do tego popiersia, o którym mówię. We czwartek rano wstałem wcześnie i zobaczyłem, że pogoda jest bardzo brzydka, wiatr i zimno, tak że nie pracowałem i zostałem w domu. W piątek zrobiłem tę drugą rękę, co jest w poprzek, a w sobotę nieco niebieskiego tła, gdy byliśmy dnia 23, a wieczorem zjadłem 11 uncji chleba, 2 jajka i szpinak. [...] We wtorek zrobiłem głowę putta, które się schyla, na kolację zjadłem 10 uncji chleba i dostałem sonet Varchiego. [...] W sobotę 14 [marca] położyłem podkład [intonaco] pod jedną głowę; czynszu otrzymałem 4 liry. [...]
15, w niedzielę pukał Bronzino, a później Daniello. Nie wiem czego chcieli.[...]"

Cytat: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce (1500-1600)*, oprac. J. Białostocki, s. 373-374.

Jacopo Pontormo (1494-1556) [wymowa Jakopo]

Zdjęcie z krzyża, 1525-28

Autoportret artysty ukryty jest pod postacią .....

Modus cagnianti polega na ……

……

……

Nawiedzenie, 1528-29

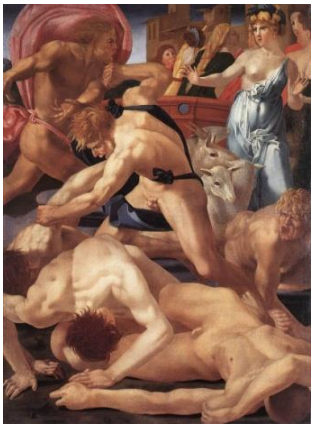
Źródło ikonograficzne ……

Nawiedzenie zostało pomyślane przez Pontorma jako zasadzające się na kontrastach i niedopowiedzeniach. Zgodnie z relacją biblijną winna mieć miejsce w domu Zachariasza, kobiety tymczasem ukazane zostały w otwartej przestrzeni. Św. Łukasz nie wspomina o świadkach spotkania, tymczasem Pontormo przedstawia dwie kobiety, które zdają się w ogóle nie zauważać kluczowego momentu spotkania Marii z Elżbietą, spoglądając nieobecnym wzrokiem w stronę widza. Twarze Marii oraz Elżbiety wykazują z kolei silne emocje – skupienie oraz wzruszenie.

Józef w Egipcie

Rosso Fiorentino (1495-1540)

Z powodu rudych włosów zyskał przydomek **Rosso Fiorentino** (Czerwony Florentyńczyk). Pierwsze kroki stawiał w pracowni Andrei del Sarto obok Jacopa Pontormo. W 1530 wyjechał do Francji, gdzie na zlecenie króla Franciszka I uczestniczył w pracach dekoracyjnych na zamku w Fontainebleau. Według Vasariego artysta popełnił samobójstwo z powodu wyrzutów sumienia po niesłusznym oskarżeniu przyjaciela o kradzież pieniędzy.



Mojżesz broniący córek Jetry, 1523

Zdjęcie z krzyża

Agnolo Bronzino (1503-1572)

Wypracował nowy typ dworskiego malarstwa portretowego, który charakteryzował się maksymalną redukcją mimiki twarzy i gestów oraz ograniczeniem póz i wszelkiej ekspresji. Cechowała go hieratyczność, opanowanie, surowość i chłód. Przedstawione postacie przypominają rzeźby o nienagannym modelunku, zupełnie pozbawione indywidualizacji psychologicznej. Jedynie w portretach artystów i naukowców udawało mu się uchwycić psychologię i charakter przedstawianych postaci. Projektował gobeliny. Jego twórczość cechuje elegancja kompozycji, doskonały rysunek, skomplikowany układ póz i gestów postaci, gładka matowa faktura oraz wyrafinowana kolorystyka.

Lukrecja i Bartolomeo Panciatichi [pancziatiki]

Alegoria z Wenus i kupidynem, 1540-45

Inne wersje tytułu pracy: .....

Zamawiający: .....

Atrybuty postaci:

1. Wenus .....
2. Kupidyn .....
3. Chronos .....
4. Przyjemność/Żart .....
5. Zdrada/Oszustwo .....
6. Zazdrość/Syfilis/Cierpienie .....
7. Zapomnienie .....

Na czym polegała XIX-wieczna cenzura związana z obrazem?

.....

Źródła inspiracji dla obrazu:

1. Michał Anioł, 1533

2. Pontormo (wg Michała Anioła), 1533

Możesz uzupełnić notatki na podstawie audycji Pr2 Polskiego Radia: *Jest taki obraz* (*O obrazie Agnolo Bronzino "Alegoria czasu i miłości"*)
https://www.polskieradio.pl/8/406/Artykul/2974533,Alegoria-z-Wenus-Kupidynem-i-Czasem-Poemat-o-naturze-milosci

Tytuł pracy …….

Cechy typowe dla manieryzmu …….

…….

…….

…….

…….

Parmigianino, właśc. Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540)

Parmigianino przyszedł na świat jako ósme dziecko malarza Filippa Mozoli. Kiedy ojciec osierocił go w dwa lata po narodzinach, wychowaniem jego oraz rodzeństwa zajęli się wujowie, którzy, jak twierdzi Giorgio Vasari, byli średnio utalentowanymi malarzami. We wczesnych latach Parmigianino tworzył głównie zamówienia kościelne – freski i tempery, niekiedy kończąc dzieła rozpoczęte przez swych wujów. Te pierwsze prace, jak freski w dwóch kaplicach kościoła Św. Jana Ewangelisty w Parmie, powstawały pod silnym wpływem Correggia, którego malarz znał osobiście. Mając 21 lat (1524 r.) Parmigianino przeniósł się do Rzymu, zabierając ze sobą kilka swoich prac i licząc na mecenat papieża Klemensa VII. W Wiecznym Mieście zyskał dużą popularność, a pod wpływem malarstwa Michała Anioła i Rafaela, jego obrazy nabrały miękkości i wdzięku – cech tak charakterystycznych dla dojrzałego stylu Parmigianina. Po tragicznym złupieniu Rzymu przez wojska cesarskie w 1527 r. (Sacco di Roma) Parmigianino uciekł z miasta, podobnie jak wielu innych artystów. Po trzyletnim okresie przebywania w Bolonii, Parmigianino w roku 1530 powrócił do rodzinnej Parmy. Otrzymał tam zamówienie na dwa obrazy, Św. Józefa i Św. Jana Chrzciciela, mające trafić do powstającego kościoła Santa Maria della Steccata. W ciągu kolejnych czterech lat dzieła pozostawały jednak nieukończone, a ich twórca za niedotrzymanie warunków umowy trafił w końcu na dwa miesiące do więzienia. Według Vasariego zaniedbywanie obowiązków wiązało się z pogłębiającą się u Parmigianina fascynacją wiedzą tajemną oraz studiowaniem alchemii. Malarz z roku na rok stawał się coraz bardziej kapryśny, melancholijny i ekscentryczny. Parmigianino zmarł w wieku 37 lat. Pochowano go „nago, krzyżem z drzewa cyprysowego na piersi".

Tytuł pracy …….

Źródło ikonograficzne …….

Odrzucenie renesansowego realizmu, chęć przeciwstawienia się realiom subiektywnej fantazji artysty prowadzi do podkreślenia subiektywizmu charakterystycznego dla wczesnego manieryzmu, celowego wypaczania proporcji postaci ludzkiej i podporządkowania arbitralnego schematu liniowego, irracjonalności przestrzeni, abstrakcyjnego koloru, jednostronnej kultury rysunku.

Autoportret w wieku 21 lat

Ten niewielki obraz miał być wizytówką młodego malarza z Parmy na papieskim dworze w Rzymie. Został podarowany Klemensowi VII z myślą o zamówieniach i szczodrobliwym patronacie. Być może zatem Parmigianino uwydatnił swoją rękę, chwaląc się, co potrafi za jej pomocą uczynić. Aby go namalować Parmigianino obserwował swoje odbicie w wypukłym lustrze i oddał wszelkie deformacje, jakie zachodzą na jego powierzchni. Dlatego ręka malarza jest taka duża, a ściany pokoju zakrzywione. Parmigianino stworzył niezwykłą "**invenzione**" – udał, że jego lekko wypukły obraz nie jest malowidłem, lecz sferycznym zwierciadłem.

Tytuł pracy ……

Źródło ikonograficzne ……

Cechy typowe dla manieryzmu:

- ……
- ……
- ……
- ……
- ……

Madonna z długą szyją, 1534-35

Miejsce ekspozycji: ……

Opis i interpretacja: ……

……

……

……

……

Kompozycja i relacje przestrzenne: ……

……

……

……

……

……

……

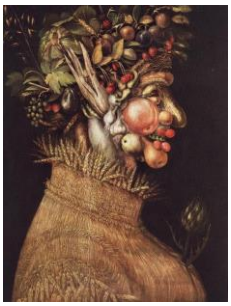
……

Portret Antei, 1530-35

Antea – słynna rzymska kurtyzana, ale jest ubrana w strój typowy dla środowiska dworskiego północnych Włoch.

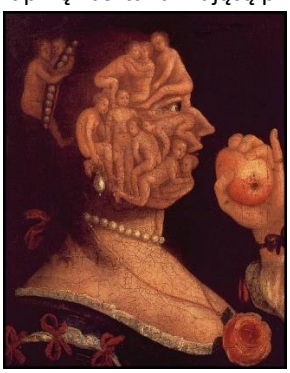
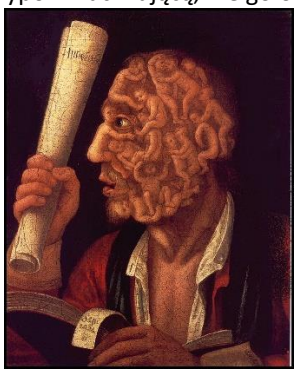
Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)

Znany jest ze swoich ekscentrycznych obrazów owoców, warzyw i zwierząt przybierających ludzkie kształty. Projektował również gobeliny. Cieszył się uznaniem jako portrecista na dworze Rudolfa II w Pradze. Jego obrazy są wykoncypowanymi rebusami przeznaczonymi do odcyfrowywania przez wyrafinowanych intelektualistów i erudytów. Spełniają manierystyczną zasadę *capriccio* - dzieła niezwykłego, dziwacznego (*bizzarro*), pomysłowego, zaskakującego odbiorcę i prowadzącego z nim grę umysłową i optyczną. Jego malarską specjalnością były ludzkie postacie, a zwłaszcza głowy kompozytowe ułożone z elementów innych niż ludzkie. Surrealiści przyczynili się do ponownego zainteresowania jego portretami symbolicznymi, które przez ludzi współczesnych artyście uważane były za przykład złego smaku.



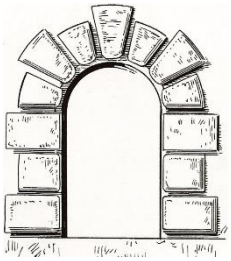
Portret Rudolfa II Habsburg jako Wertumnusa

Arcimboldo łączy w prezentowanym dziele wizerunek Verumnusa, którego czyni bogiem pór roku, z Jupiterem, bogiem sił i żywiołów przyrody. Goździk, lilia i róża symbolizują wiosnę; czereśnia i wiśnia przywodzą na myśl lato, winogrona, gruszka i zboże - jesień; dynia, rzepy i cebule - zimę. Rozwijająca się natura symbolizuje pokój, pomyślność i harmonię dobrych rządów przyjaznego i pobłażliwego Cesarza; ewokuje także nieprzerwane trwanie wiecznej wiosny, nowego złotego wieku, rodzącego się właśnie wraz z jego panowaniem. W tym portrecie alegorycznym Rudolfa II Arcimboldo kumuluje mnóstwo wizualnych metafor. Niektóre z nich są prostymi analogiami, jak nos podobny po prostu do gruszki, brwi do kłosów zboża czy mięsiste wargi podobne do dojrzałych czereśni. Ale inne tworzone przez artystę metafory są znacznie bardziej zuchwałe. I tak, Arcimboldo maluje na czerwono dwa jabłka wyobrażające policzki po to, by zasugerować krostowatą skórę cesarza. Tak samo wykorzystuje łupinę kasztana mającą przypominać kłującą, nie goloną od kilku dni brodę.

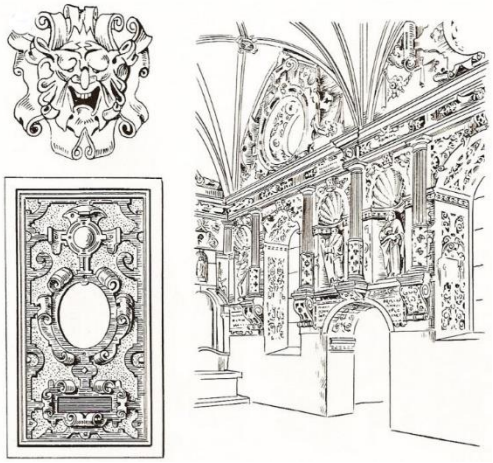
Ewa i Adam

Elementy dekoracji manierystycznej:

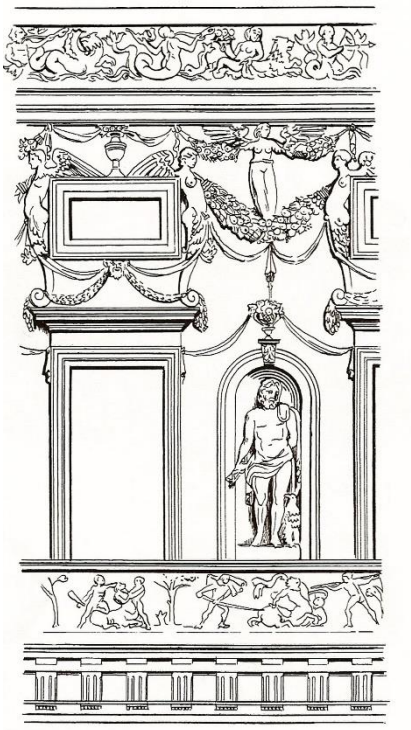


Okno zamknięte półkoliście w obramieniu manierystycznym w odmianie surowej, ciosy rustyki odznaczają się na gładkim licu ściany, a ich zaokrąglenia korespondują z półkolem łuku okna; klińce bez pryzmatycznego wykończenia.

Spiętrzone belkowanie z manierystycznym, północno-niderlandzką obfitością ornamentów: antycznych, włoskich i zaczerpniętych z repertuaru Cornelisa Florisa groteski, motywy alegoryczne, wić roślinna, muszle, maszkarony, kapitele jońskie, dekoracyjne pilastry, ornament okuciowy z główkami puttów.



1. Maszkaron z motywem rollwerkowym (zwijanym) w stylu Cornelisa Florisa, obecnym w Niderlandach od roku 1550. 2. Płycina kartuszowa z ornamentem okuciowo-zwijanym z początków XVII wieku. 3. Dekoracja ściany złożona z nisz konchowych, ornamentów okuciowo-zwijanych, zdobionych półkolumienek.



Zaznacz na ilustracji następujące elementy:

1. Trytony, rogi obfitości, zwierzęta mityczne, delfiny

2. Nike (bogini zwycięstwa), festony, wazy, groteskowe hermy na wolutach mezzanino

3. Maszkaron, feston, kosz kwiatów, proste zamknięcie okna

4. Nisza zamknięta półkoliście, alegoria mitologiczna

5. Belkowanie antykizujące

6. Fryz

7. Regula, tryglify

8. Guttae

Giulio Romano, *Palazzo Te* w Mantui

Cechy manieryzmu najpełniej zostały wyrażone we Włoszech. Manipulowanie porządkami architektonicznymi zapoczątkował Michał Anioł Buonarotti w kaplicy Medyceuszy oraz przedsionku biblioteki Laurenziana. Tę konwencję kontynuował Giulio Romano. Artysta korzystał z osiągnieć antyku, jednak elementy w jego projektach przestały pełnić swoją funkcję - stały się wyłącznie ornamentami. Romano zestawiał dekoracje na zasadzie dotąd niespotykanej, często celowo je deformując lub redukując ich kształt do funkcji symbolu. Takie przekraczanie konwencji miało charakter prześmiewczy, dlatego styl ten zyskał miano **manieryzmu parodystycznego**. Pałac książęcy w Mantui oraz Pałac Te, wybudowany tuż poza jego murami, są niewątpliwie najbardziej nowoczesnymi budowlami wzniesionymi przez Giulia Romano w Mantui. Zbudowane zostały one od podstaw: artysta miał zatem wolną rękę. Nawiązują one w swych strukturach architektonicznych do tradycji Bramantego i Rafaela. Natomiast na ornament decydujący wpływ wywarła archeologia antyczna. Użycie rustyki czy belkowania, z którego wypadają poszczególne elementy kamienne, i wreszcie kolumn surowo ociosanych, bądź o kształtach spiralnych, sprawia wrażenie, że artysta traktował bardzo swobodnie zalecenia Witruwiusza. (…). Pałac Te jest dziełem wyjątkowym: Giulio zaprojektował oprócz architektury także jego dekorację rzeźbiarsko-malarską. Większość tych projektów udało się zgromadzić organizatorom wystawy w przyległej do pałacu stajni. Rysunki te umożliwiają porównanie idei artystycznej z jej realizacjami. Giulio był znakomitym rysownikiem: tworzył za pomocą piórka, a niekiedy i piórka z tuszem, lekkie, spontaniczne szkice.

Źródło: Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 19, Nauki Humanistyczno-Społeczne - Zeszyt 260 - 1993, s. 131

Nazwa i przeznaczenie budowli: zespół pałacowy w Mantui zbudowany w latach 1525-1534 na polecenie Fryderyka II Gonzagi. Pałac nie miał być rezydencją władcy Mantui, ale raczej miejscem spędzania wolnego czasu, organizowania świąt, ceremonii i wielkich przyjęć.

Sala Gigantów (1532-1535) - została zaprojektowana przez Giulio Romano w ten sposób, aby wywrzeć silne wrażenie na gościach władcy Mantui. Najbardziej charakterystyczną cechą tego wnętrza jest fakt, że freski pokrywają całkowicie wszystkie możliwe powierzchnie i tworzą całość. Sala ma podstawę kwadratu i przykrywa ją sklepienie w kształcie kopuły. Na kopule uwidoczniony jest Jowisz, który wiązką piorunów ciska w zbuntowanych gigantów pragnących sięgnąć Olimpu, namalowanych na ścianach. Fresk nawiązuje do mitologicznej walki gigantów (gigantomachia) przeciw Jowiszowi, o której pisze Owidiusz. W odróżnieniu do narracji Owidiusza, który przedstawia gigantów jako monstra o tysiącu rąk, tutaj są oni wyobrażeni jako ludzie. Obok gigantów namalowane są małpy, których nie znajdziemy w opowieści Owidiusza. Dzieło Giulio Romano nosi znamiona stylu jego mistrza Rafaela, ale jest ono bardziej majestatyczne i okazałe niż u Sanzio, a zarazem mniej wyszukane. Być może fresk nawiązuje do zwycięstwa Karola V nad Francuzami i został namalowany z okazji przybycia cesarza do Mantui.

Cechy włoskiej architektury manierystycznej:

- **upodobanie do niezwykłych, zaskakujących form**
- **różnorodność form**
- **przełamywanie klasycznej harmonii**
- **wypełnianie wolnej przestrzeni ornamentem – *horror vacui***

Giovanni da Bologna, Giambologna (1529-1608)

Pracował na zlecenie florenckiej rodziny ……

Tytuł i miejsce ekspozycji …….

Grupa ma ponad 410 cm wysokości i przedstawia młodzieńca podtrzymującego ponad swoją głową dziewczynę, podczas gdy między nogami młodego mężczyzny kłębi się postać starca; z tego powodu rzeźba jest też nazywana trzema etapami życia człowieka. W podstawę została wmontowana brązowa płytka z przedstawieniem porwania, na której różne możliwe kombinacje figur zostały powtórzone w różnych rozmiarach i z zastosowaniem różniących się poziomów głębi płaskorzeźby. Giambologna otrzymał zlecenie na figurę jako nadworny rzeźbiarz rodziny Medyceuszy. Giambologna tworząc *Porwanie Sabinek* postanowił wykorzystać technikę rzeźbiarską autorów starożytnych (wierzono, że byli oni w stanie wyrzeźbić jedną grupę w jednolitym bloku marmuru, co jak się później okazało było błędnym przekonaniem). Wyrzeźbienie tak dużej kompozycji w jednym bloku wymagało od Giambologny ogromnego wysiłku; de Boulogne zdołał osiągnąć bardzo rozmaite efekty kompozycyjne, przede wszystkim udało mu się stworzyć pierwszą rzeźbę przeznaczoną do oglądania z wielu punktów, niejako zachęcającą oglądającego do okrążenia grupy rzeźbiarskiej i obserwowania jej z różnych miejsc.

Cechy włoskiej rzeźby manierystycznej:

- ***figura serpentinata***
- **wyszukane formy sprawiające wrażenie sztuczności**
- **afektacja (wyrafinowane gesty, pozy, mimika)**
- **zdynamizowana kompozycja**
- **atektoniczna (pozornie niestabilna) kompozycja**
- ***horror vacui***
- ***sprezzatura* (wytworna lekkość)**
- **eksponowanie trudnych rozwiązań technicznych**
- **wyrafinowany erotyzm**

Benvenutto Cellini (1500-1571)

Był człowiekiem gwałtownego charakteru, popełnił kilka morderstw, które darowano mu dzięki protekcji możnych mecenasów; wielokrotnie oskarżano go o kradzieże, malwersacje powierzanych materiałów, czyny nierządne, co było przyczyną kilkakrotnej banicji, nieustannej zmiany miejsca pobytu i poszukiwania nowych patronów; niezwykle ambitny, rywalizował o względy mecenasów i sławę zwłaszcza w środowisku florenckim. Swoje wspomnienia zawarł w pamiętnikach zatytułowanych *„Benvenuta Celliniego żywot własny spisany przez niego samego”.*

Tytuł pracy …….

Miejsce ekspozycji …….

Dziedzina sztuki …….

Uzasadnij przynależność dzieła do stylu manierystycznego ……

……

……

Była owalna w kształcie, wysoka na około 30 centymetrów, obrobiona całkowicie w złocie za pomocą rylca (...) Ziemię uformowałem jako kobietę w całym jej pięknie a przy niej stoi bogato ozdobiona świątynia. W drugą dłoń bogini włożyłem rośliny przelewające się dzięki naturalnej okazałości. Poniżej postaci, w części reprezentującej ziemię, przedstawiłem najwspanialsze zwierzęta. W części morskiej stworzyłem tak wiele gatunków ryb i muszli, ile można było przedstawić na tak małej powierzchni.

Perseusz z głową Meduzy

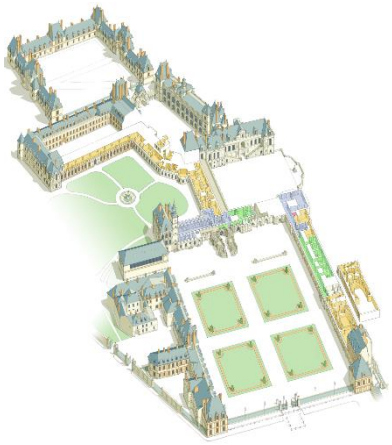
Będąc w zaawansowanym stadium kiły, artysta rozpoczął pracę nad rzeźbą „Perseusza”. Tymczasem pewni sprzedawcy, wiedząc, że rzeźbiarz jest ciężko chory, postanowili czym prędzej ubić z Cellinim nieuczciwy interes. Aby przyśpieszyć jego realizację pomocna była jak najszybsza śmierć artysty. Pomocny w tym miał być obiad polany sosem z potężną zawartością rtęci. Cellini agonalnie wijąc się na swym renesansowym sedesie dość szybko zorientował się, że właśnie padł ofiarą spisku. Jednak wkrótce bóle ustąpiły, a choroba, od lat powoli pożerająca artystę, poczęła ustępować. Okazało się, że dawka nie była wystarczająco duża aby odprawić Celliniego na tamten świat, jednak taka ilość rtęci okazała się być idealna do zwalczenia syfilisu. W ramach wdzięczności renesansowy rzeźbiarz nie wytoczył swym niedoszłym mordercom procesu. Uleczony artysta dokończył swoją rzeźbę. Znawcy sztuki uważają, że postać Wenus umieszczona na jednej ze ścian piedestału ma reprezentować chorobę. Bogini ta reprezentowała piękno i miłość. Uważa się też jednak, że postać ta symbolizować mogła choroby weneryczne. Po drugiej stronie piedestału pojawiła się postać Merkurego. Mercurius to po łacinie nic innego jak rtęć.

O jakim dziele mowa?

“Była kształtu owalnego, wysokości dwóch trzecich łokcia, cała ze złota, wykonana jak najdokładniej dłutem. I jako rzekłem, opisując model, przedstawiłem Morze i Ziemię w postawie siedzącej. Nogi ich wchodziły między siebie, jak odnogi morskie wbiegają w ziemię, a przylądki zapuszczają się w morze. To właśnie wyobraziłem z wielkim wdziękiem. Morzu dałem trójząb w prawicę, w lewicę zaś misternie wykonaną łódź, przeznaczoną dla soli. Ponad tą postacią wyobraziłem cztery konie morskie, które miały głowę, pierś i przednie nogi końskie, a zakończone były rybim ogonem. Ziemię przedstawiała przepiękna niewiasta, z rogiem obfitości w prawicy, była zupełnie naga jak bóg morza. Lewą ręką opierała się o świątynkę w stylu jońskim, ozdobioną subtelnymi rzeźbammi. Poniżej tej niewiasty umieściłem najpiękniejsze zwierzęta, które rodzi ziemia. Dzieło to umieściłem na podstawie z czarnego hebanu; miała ona odpowiednią grubość i otoczona była wąskim pasem, na którym rozmieściłem cztery postacie złote, wykonane w półwypukłej rzeźbie; przedstawiały one Noc, Dzień, Zmierzch i Jutrzenkę. Były tam nadto cztery inne postacie, tej samej wielkości, wyobrażające cztery główne wiatry”.

.....

Szkoła z Fontainebleau



W 1528 roku król Francji, Franciszek I rozpoczął przebudowę pałacu w Fontainebleau. W wyniku wielu architektonicznych zmian w miejscu dawnego zamku powstała reprezentacyjna rezydencja.

Dla stylu szkoły Fontainebleau charakterystyczna jest dekoracyjność, w pewnym sensie sztuczność, zbytnie wyrafinowanie, która czasami przechodzi w pretensjonalność i afektację. W malarstwie przeważają kontrastowe połączenia kolorów, artyści chętniej stosują zimne tonacje. Postacie, na obrazach zarówno jak i rzeźbach, są wydłużone, często w skomplikowanych pozach i skrętach. Mistrzowie preferują tematy alegoryczne, tematykę miłosną i ikonografię mitologiczną, spostrzega się wyraźny erotyzm. W malarstwie szczególnie doceniano doskonałość linii.

Francesco Primaticcio, *Odyseusz i Peneleopa,* 1563

Rosso Fiorentino, *Ukwiecony słoń*, ok. 1536

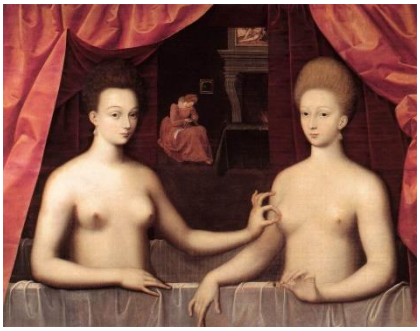
Malowidło jest zamieszczone w prostokątnym obramieniu, na którego krawędziach znajdują się rzeźby dwóch aniołów oraz ornamenty rzeźbiarskie. Fresk przedstawia ukwieconego słonia w towarzystwie bociana oraz kilku osób. W tle, po lewej stronie znajdują się budynki, na których siedzą nagie postacie i przypatrują się scenie. Słoń odzwierciedla mądrość i dostojność. Bocian u stóp słonia reprezentuje synowskie oddanie, celebrując w ten sposób mądrość i cnotę Franciszka I. Słoń wzbudza zainteresowanie postaci, które w większości swój wzrok kierują w jego stronę. W sposobie oddania aktów widoczny jest wpływ Michała Anioła.

Jean Cousin Starszy, *Eva Prima Pandora*

Jean Clouet

Francois Clouet (syn Jeana)

Dzieła anonimowe:



Tytuły prac:

Kompozycja obrazu nabiera właściwego znaczenia po odczytaniu symbolicznych gestów jakie wykonują kobiety. Kobieta z lewej strony szczypie w sutek swoją siostrę. Gest ten odczytywany jest jako aluzja do ciąży Gabrielle i późniejszych narodzin nieślubnego syna Henryka IV. Potwierdzeniem tej teorii może być szyjąca dziewczyna, być może szykująca wyprawkę dla dziecka. Gabrielle w lewej dłoni trzyma pierścień koronacyjny Henryka IV

Cechy architektury francuskiej:

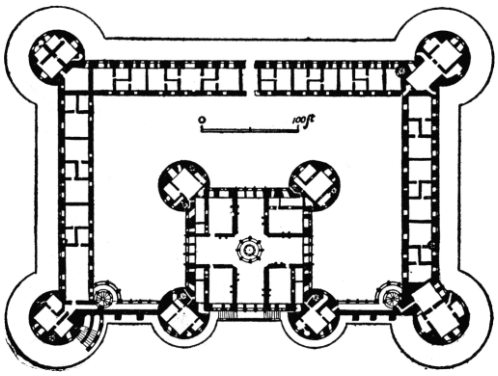
- **łączenie stylów (gotyk, renesans, manieryzm)**
- **wysokie dachy z lukarnami**
- **zagospodarowanie poddaszy**
- **fantazyjne klatki schodowe**
- **rozczłonkowanie elewacji gzymsami i pilastrami**
- **stosowanie łuku koszowego, nastepnie pełnego**
- **prostokątne okna**

Zamek w Blois, renesans/manieryzm

Zamek był siedzibą wielu królów Francji. To właśnie stąd w 1429 Joanna d'Arc udała się do Reims, aby uzyskać błogosławieństwo arcybiskupa przed wyprawą mającą na celu oswobodzenie Orleanu obleganego przez Anglików. Jego poszczególne części składowe powstawały na przestrzeni wielu wieków (XIII-XVII w.).

Zamek w Chambord

Największy z zamków w dolinie Loary. Renesansowy zamek o planie nawiązującym do gotyckich zamków obronnych, został zbudowany między rokiem 1519 a 1559 na polecenie królów francuskich Franciszka I i Henryka II. Pierwotny projekt zamku był zapewne autorstwa włoskiego architekta Domenico da Cortony, lecz w ciągu 40 lat budowy uległ



on daleko idącym zmianom. Analizy wskazują również na wpływ Leonar da da Vinci, który zatrudniony był przez pewien czas na dworze Franciszka I Walezjusza I w charakterze architekta, lecz zmarł w parę miesięcy po rozpoczęciu budowy.

Klatka schodowa w centrum budynku stanowi szczególny przykład stylu Leonarda da Vinci. Zbudowane w jej wnętrzu dwie spirale schodów skręcają w tę samą stronę, nie krzyżując się ze sobą. Klatką można na pierwszym piętrze dostać się do apartamentów królewskich, a wyżej na taras, z którego można zobaczyć okolicę oraz z bliska przyjrzeć się bogato rzeźbionym kapitelom dachowym i kominom. Klatka zwieńczona jest tzw. latarnią w formie wieży, która wznosi się na przeszło 30 metrów. We wschodnim skrzydle zamku znajdowały się królewskie apartamenty Franciszka I.

O manierystycznym charakterze rezydencji świadczy większy nacisk położony na formę budowli niż na jej funkcjonalność.

Zamek Chenonceau

W 1535 posiadłość została przejęta przez króla Franciszka I, który przeznaczył ją na zamek myśliwski. Syn Franciszka, Henryk II, zaraz po wstąpieniu na tron w 1547 ofiarował Chenonceau jako darowiznę swojej faworycie Dianie de Poitiers. Diana niezwykle dbała o zamek i świetnie nim zarządzała. W 1551 na przylegającym do rezydencji terenie założyła wspaniały ogród z fontanną i parkowym labiryntem. Ogromne koszty budowy ogrodu pokryła ze środków otrzymanych od króla. Diana doprowadziła również do wzniesienia mostu, łączącego obydwa brzegi rzeki Cher.

Jean Goujon, *Fontanna niewiniątek* Sala kariatyd (balkon dla muzyków), Luwr

W 2 połowie XVI wieku odpowiedź Kościoła na Reformację przybierała różną formę. W architekturze włoskiej silnie rozwinęła się działalność misyjna i tworzenie zakonów, dbających o surową w swym wymiarze postawę moralną – ascezę. Hiszpania natomiast, w przeciwieństwie do w dużej części protestanckich Niemiec czy Francji, stała się jednym z najmocniejszych filarów papiestwa. Za pierwszego malarza hiszpańskiego, tworzącego w duchu manieryzmu, uznaje się Luisa de Moralesa, zwanego boskim (hiszp. el divino), ze względu na charakter jego dzieł. W jego przepełnionej duchem mistycyzmu twórczości obecne były wpływy niderlandzkie i cechy manieryzmu włoskiego, a najchętniej podejmowane tematy dotyczyły cierpienia: Ecce homo, Pieta, Mater Dolorosa czy Niesienie krzyża. Mistycyzm hiszpańskiej pobożności najpełniej jednak wyraził malarz pochodzący z Grecji, który większość życia spędził w Toledo, Dominikos Theotokopulos. O wartości jego sztuki zadecydowały przede wszystkim warsztat malarski i sposób postrzegania świata. Poszczególne fazy twórczości artysty wynikały z otoczenia i środowiska artystycznego, w którym pracował.

EL GRECO, właśc. Domenikos Theotokopoulos (1541-1614)

Dominikos Theotokopulos (w dosłownym tłumaczeniu Theotokopulos to „syn matki Boga") urodził w Kandii, stolicy Krety, która do XII wieku była częścią Bizancjum, a od 1204 roku znalazła się pod panowaniem Wenecji. Wpływ obydwu kultur stał się więc na wyspie bardzo widoczny. Theotokopulos wcześnie zajął się twórczością malarską, ucząc się malarstwa u prawosławnych mnichów. Z tego okresu pochodzi namalowana z tradycją bizantyjską ikona *Zaśnięcie Marii*; jednak malarz wychodzi poza schematy ikonopisania, wprowadzając trzeci wymiar i gestykulację.

W 1567 roku malarz udał się do Wenecji. Prawdopodobnie wstąpił do pracowni Tycjana oraz poznał kilku innych artystów włoskich: Paola Veronese'a, Jacopa Bassana, Jacopa Tintoretta. Od pierwszego z nich przejął zimną kolorystkę oraz zamiłowanie do szczegółów. Grupowanie postaci można uznać za naśladowanie Bassana. Natomiast Tintorettowi zawdzięcza dramatyzm rysunku, sposób dzielenia kompozycji na sfery oraz zamiłowanie do silnych akcentów kolorystycznych. Dzieła artystów weneckich będą ważnym źródłem inspiracji dla młodego twórcy, którego prace staną się nie tylko urozmaicone kolorystycznie i bardziej świetliste, ale wzbogacone zostaną o rozbudowaną architekturę w tle oraz silne skróty perspektywiczne, eksponujące temat i nadające niespokojnej, a jednocześnie mistycznej maniery. Głównymi tematami prac Theotokopulosa będą w tym okresie epizody z życia Chrystusa, m.in. ***Wypędzenie kupców ze świątyni*** i *Chrystus uzdrawiający ślepca* (w późniejszych okresach powstaną kolejne wersje obrazów). Wśród artystów weneckich malarz zyskał przydomek El Greco (Grek), odnoszący się do jego pochodzenia. Wenecja tego czasu stanowiła idealne miejsce dla artystycznego rozwoju. Zamiast deski zaczął używać płótna, ale z braku zamówień malował głównie małe obrazy. Pierwszą pracą, w której porzucił postbizantyjski styl na rzecz europejskiego malarstwa z łacińską tradycją był ***Tryptyk modeński.*** W Wenecji El Greco namalował od 6 do 17 obrazów.

Wypędzenie kupców ze świątyni, ok. 1570

Zbliżała się pora Paschy żydowskiej i Jezus udał się do Jerozolimy. W świątyni napotkał siedzących za stołami bankierów oraz tych, którzy sprzedawali woły, baranki i gołębie. Wówczas sporządziwszy sobie bicz ze sznurków, powypędzał wszystkich ze świątyni, także baranki i woły, porozrzucał monety bankierów, a stoły powywracał. Do tych zaś, którzy sprzedawali gołębie, rzekł: "Weźcie to stąd, a nie róbcie z domu mego Ojca targowiska!" (J.2 13-17)

Giulio Clovio polecił go kardynałowi Alessandro Farnesie, miłośnikowi sztuki i mecenasowi, prosząc o opiekę nad młodym artystą. 18 września 1572 roku El Greco został włączony do rzymskiego cechu malarzy - Akademii świętego Łukasza. W wiecznym Mieście powstała m.in. *Pieta*, inspirowana rzeźbą florencką Michała Anioła. W dziełach mistrza El Greco odkrył *frapujące przejawy baroku: ekspresjonizm i gigantyzm. I choć miał w pogardzie koloryt Toskańczyka, urzekł go heroiczny styl jego nagich postaci* (K. Zawanowski, *El Greco*, Arkady, Warszawa 1979, s. 6). W obrazach z okresu rzymskiego można także odnaleźć wpływy Correggia i Jacopo Bassana, szczególnie widoczne w *Chłopcu zapalającym świeczkę,* zawierającym efekty iluminacyjne. W 1569 lub w 1570 El Greco przybył do Rzymu. W drodze do Wiecznego Miasta zatrzymał się w kilku miejscowościach m.in. w Weronie, Mantui, gdzie oglądał freski Giulia Romano, Florencji, Perugii, Reggio, gdzie w kaplicy kościoła św. Prospera oglądał dzieła Correggia. Twórczość Correggia wpłynęła na jego późniejsze obrazy. El Greco przebywając na dworze księcia Farnase uczestniczył w dekorowaniu jego willi w Caprarola. Pobyt w Rzymie umożliwił mu poznanie wielu znaczących mecenasów rzymskich m.in. humanisty i bibliotekarza Fulvio Orsiniego, który w swojej kolekcji posiadał siedem jego obrazów. W Rzymie, malarz podjął popularny wówczas temat *Chłopca zapalającego świeczkę*, malując kilka jego wersji. Poza tym El Greco namalował szereg portretów, które miały mu pomóc w uzyskaniu uznania w licznym kręgu rzymskich artystów. Z czasem artysta otworzył nawet własną pracownię. Niestety Theotokopoulos zraził do siebie tamtejsze środowisko. W słynnym sporze o nagie postaci w „Sądzie ostatecznym" Michała Anioła wykazał się wyjątkową arogancją. Zaproponował usunięcie starego fresku i zastąpienie go nowym, jego autorstwa. Co ciekawe, opinię o Michale Aniele jako słabym malarzu potwierdził jeszcze w wieku siedemdziesięciu lat...

Pod koniec 1575 roku lub w 1576, El Greco pojawił się w Madrycie. Głównym powodem była chęć znalezienia się wśród artystów zatrudnionych do dekorowania powstającego na zlecenia króla Filipa II kompleksu klasztorno-pałacowego – Escorialu. Otrzymanie takiego zlecenia dawało nie tylko duże korzyści finansowe, ale także rozgłos. El Greco mimo protekcji nie został zatrudniony. Wyjechał do Toledo, gdzie przyjął zlecenie na wykonanie ołtarza głównego dla tamtejszego klasztoru Santo Domingo el Antiguo. Miało to być tymczasowe zajęcie w drodze do kariery na dworze królewskim. By ukazać swój talent i zaskarbić względy króla namalował dla niego obraz pt. *Adoracja imienia Jezus*. 11 czerwca 1579 roku nadarzyła się okazja do zaprezentowania pracy królowi, który przybył do Toledo na obchody święta Bożego Ciała. Filip II przebywał w mieście do 20 czerwca; zatrudnił dwóch rzeźbiarzy. Kilka miesięcy przed przybyciem władcy do Toledo zmarł jego malarz nadworny Juan Fernández de Navarrete zwany *El Mudo* i ten wakat chciał zająć El Greco. Filip po obejrzeniu innowacyjnego płótna zlecił mu namalowanie obrazu do retabulum bazyliki w Escorialu pt. *Męczeństwo świętego Maurycego*. Niestety dzieło artysty nie doczekało się uznania w oczach monarchy i tym samym droga do Escorialu i królewskich zleceń zamknęła się. Filip II miał powiedzieć, że obraz El Greca "nie wzrusza duszy katolika" i nigdy już u przybysza niczego nie zamówił. El Greco już na zawsze pozostał w Toledo, ale jego renoma za sprawą dzieła pt. *Obnażenie z szat* zwanego jako *Expolio* była już ugruntowana.

Męczeństwo św. Maurycego, 1580-82

Obraz został zamówiony przez króla Hiszpanii Filipa II do kaplicy w Escorialu. Święty Maurycy i żołnierze Legii Tebańskiej zostali ścięci za odmowę złożenia ofiary pogańskim bogom. Na pierwszym planie obrazu El Greco przedstawił rozmowę Maurycego i towarzyszy, w wyniku której podjęli decyzję o męczeństwie. Samo męczeństwo zostało odsunięte na dalszy plan. Na drugim planie Maurycy udziela pomocy traconym legionistom, a w głębi odmawia wykonania rozkazu wydanego przez wysłanników cesarza. W lewym górnym rogu artysta przedstawił grupę aniołów muzykujących i niosących symbole męczeństwa: palmy i wieńce. Scena ta równoważy kompozycyjnie dominującą w prawej dolnej części grupę św. Maurycego rozmawiającego z żołnierzami. Przedstawienie postaci żołnierzy w lśniących rzymskich pancerzach, pod którymi artysta plastycznie zarysował ciała powoduje, że ten obraz El Greca bardziej niż inne jego dzieła ciąży ku manieryzmowi. Malarz chciał zapewne w ten sposób przypodobać się królowi Filipowi II. Dzieło jednak nie spodobało się władcy jako zbyt odległe od obowiązującego wówczas schematu obrazu ołtarzowego. Także gama jasnych i zimnych kolorów rozjaśnionych sinymi błyskami była bardzo odległa od kolorystyki Tycjana, ulubionego malarza króla. Filip II nakazał zawiesić w Escorialu inny obraz na ten sam temat.

Tytuł pracy i czas powstania ……

Jest to drugi obraz El Greca wykonany po przybyciu do Hiszpanii. Został zamówiony przez diakona kanoników w katedrze w Toledo, Diega de Castila i był przeznaczony do zakrystii tejże katedry. Zilustrowany motyw nie występuje w Nowym Testamencie, pochodzi z apokryficznej Ewangelii Nikodema. Temat był bardzo rzadko podejmowany przez XVI-wiecznych malarzy. Być może tematyka miała nawiązywać do miejsca przeznaczenia obrazu (zakrystii) i do czynności jakie wykonuje tam kapłan. El Greco nie miał wzorców ikonograficznych, na których mógłby się wzorować, przez co kompozycję obrazu oparł na scenie z *Pojmania Chrystusa*.

Tytuł i czas powstania ……

Miejsce ekspozycji ……

Kim była tytułowa postać? ……

……

……

……

Opisz postaci w dolnej części obrazu.

……

……

……

……

……

……

……

Postaci u góry

……

……

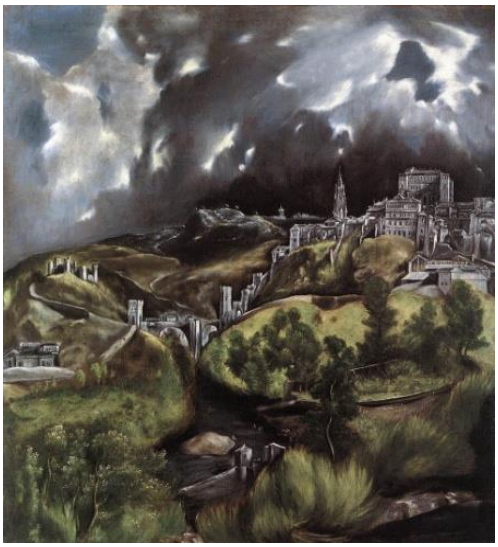
……

……

……

……

……



Tytuł ……

Kompozycja i relacje przestrzenne ……

……

……

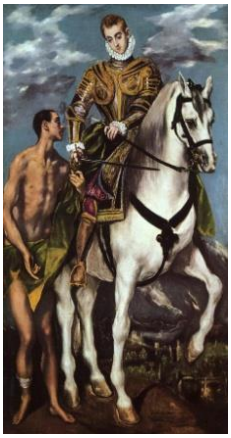
……

……

Kolorystyka ……

……

……



Rozpoznaj dzieła. Dopisz do każdego z nich właściwy tytuł.

Męczeństwo świętego Maurycego ● Sen Filipa II ● Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy

Na osi czasu, pod datami, wpisz nazwy miejscowości związane z artystyczną działalnością El Greca.

1568-1570 1570-1577 1583-1614

ratusz w Bremie

budowla powstała w XV w. w stylu gotyckim, ale na przełomie XVI i XVII w Lùder von Bentheim przeprowadził jej restaurację. Opierał się na planach architektów niderlandzkich, min. Hansa Vredemana de Vriesa.

Cechy: bogato dekorowane szczyty z licznymi obeliskami; arkadowy krużganek w przyziemiu; wysokie, prostokątne okna zwieńczone alternacją trójkątnych i półokrągłych naczółków

Hale rzeźnicze (1602-1603), Haarlem

Względy naturalne (niedostatek kamienia, zwłaszcza na północy) sprzyjają rozwojowi architektury ceglanej, z dodatkiem niewielkiej ilości ciosów jako detali w postaci portali, gzymsów, obramowań i naroży budynku. Specyficzne dla architektury tego regionu są ceglane budynki o stromych dachach, wysokich kominach, bogato zdobionych fasadach. Często wykorzystywanym motywem (w Niderlandach i innych krajach germańskich) jest ornament okuciowy, wzorowany na ślusarskich okuciach skrzyń, drzwi, szaf. Charakterystyczne są także słupy kandelabrowe (trzon wyprowadzany jest z formy w kształcie kielicha, a całość przypomina świecę osadzoną w świeczniku).

Ratusz w Antwerpii, 1561–1565

Autorem projektu był Cornelis Floris de Vriendt we współpracy z innymi, w tym z Włochem Nicolo Scarinim. Pierwotnie budowę ratusza planowano już około roku 1540 (wówczas miał powstać w stylu gotyckim), jednak z powodu braku środków do prac nie przystąpiono. W 1576 roku, podczas hiszpańskiej furii budynek został podpalony; ze zniszczeń odbudowano go trzy lata później. Obiekt reprezentuje cechy renesansu flamandzkiego i włoskiego, choć jego środkowa część nawiązuje jeszcze do architektury gotyckich ratuszy Flandrii i Brabancji. Ryzalit na frontowej fasadzie zawiera rzeźbę Marii, poniżej której znajdują się dwie kolejne kobiece statuy reprezentujące roztropność i sprawiedliwość, a także herby księstwa Brabancji, Filipa II Habsburga i markizatu antwerpskiego. Statua Marii została ustawiona przez Jezuitów w okresie kontrreformacji, wcześniej w jej miejscu mieściła się rzeźba Silviusa Brabo. Wnętrze budynku zostało ukształtowane podczas przebudowy w XIX wieku. Ratusz do dziś pełni funkcje administracyjne, będąc m.in. miejscem urzędowania burmistrza miasta.

Adriaen de Vries (1556-1626)

Chrystus przy kolumnie, Muzeum Narodowe w Warszawie

Wymień cechy typowe dla stylu manierystycznego:

- ……
- ……
- ……
- ……
- ……
- ……

O kim mowa?

Był malarzem hiszpańskim pochodzenia greckiego, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli manieryzmu. Prawdopodobnie uczył się na Krecie u malarza ikon. W 1565 roku udał się do Wenecji, gdzie był przez pewien czas uczniem Tycjana. Po kilkunastu latach osiadł w Toledo. Tam powstały pełne mistycyzmu obrazy o tematyce sakralnej, a także dramatyczne widoki miast. Charakterystyczne dla jego twórczości są odmaterializowane, wydłużone postacie.

.....

Właściwie całą biografia tego znanego złotnika i rzeźbiarza naznaczona jest nieustającymi awanturami, bójkami, morderstwami, pobytami w więzieniu i ucieczkami. Urodził się we Florencji i tu wykonał swoje pierwsze prace. Po bójce, w której ciężko ranił kilku ludzi uciekł do Rzymu. Rzym opuścił chcąc uniknąć kary za morderstwo, które z kolei tam popełnił. Wchodził nieustająco w konflikt z prawem, ale możni protektorzy zawsze w końcu wyjednywali dla niego ułaskawienie., kończyło się wiec z reguły na kilku miesiącach więzienia. Wyroki odsiadywał też za inne przewinienia, takie jak kradzieże klejnotów czy stosunki homoseksualne. Trzy lata spędził we Francji na dworze Franciszka I. Zmarł pozostawiając wiele ślubnych i nieślubnych dzieci.

.....

Podkreśl cztery cechy charakteryzujące styl manierystyczny:

A. Pompatyczne portrety reprezentacyjne
B. Deformacja postaci w kierunku nieproporcjonalnie wysmukłych osób ustawionych w postaci figury serpentinata
C. Wielki porządek i spiralne kolumny w architekturze
D. Dekoracyjność i płaszczyznowość
E. Oscylacja między bardzo płytką a bardzo głęboką przestrzenią
F. Estetycznym ideałem jest najwyższy kunszt oraz doskonałość formy i techniki dzieła, która prowadzi do poszukiwania przez artystów skomplikowanych układów formalnych, wyszukanej inwencji tematycznej i wykonawczej wirtuozerii
G. Charakterystycznym elementem architektonicznym były wykusze oraz dekoracja freskowa
H. Najbardziej ulubionym materiałem rzeźbiarskim był nikiel i aluminium
I. W ornamentyce przeważało łączenie elementów roślinnych, zwierzęcych z fantastycznymi o asymetrycznym układzie
J. W architekturze przewaga ornamentów z elementami groteski

Praca domowa: Na podstawie trzech wybranych dzieł z różnych dziedzin sztuki wykaż sposoby odchodzenia od form klasycznych w manieryzmie.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....