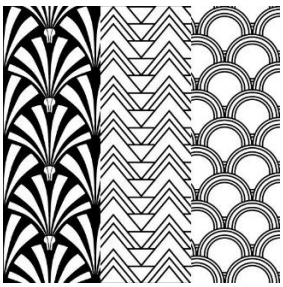
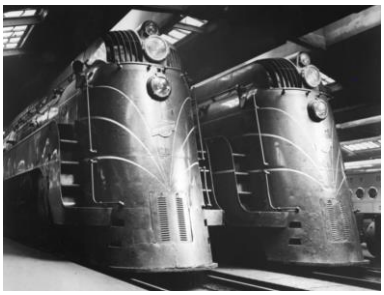
ART DÉCO

W chwili jej zakończenia wielkiej wojny w 1918 roku wraz z nowym porządkiem politycznym nastąpiła potrzeba odnowy sztuk, nowego języka plastycznego. Niektóre środowiska artystyczne opowiadały się za minimalizmem i odejściem od dekoracyjności, ale pojawiły się też zdania o konieczności dekoracyjności po okresie ograniczeń wojennych. Rozwiązaniem było ustalenie nowej stylistyki określanej mianem art déco, który przyjął się w architekturze, rzeźbie, malarstwie, grafice użytkowej i rzemiośle artystycznym. Szczytowy rozwój stylu przypada na lata 20. I 30. XX wieku, natomiast widoczne są w nim powiązania z ideą odrodzenia rzemiosła, głoszoną przez Arts and Crafts oraz ze związkiem z przemysłem w myśl szkoły Bauhausu. Termin „art déco" pojawił się po raz pierwszy w artykule napisanym przez Le Corbusieraw czasopiśmie *L'Esprit nouveau* – architekt w recenzji paryskiej wystawy sztuki dekoracyjnej użył tytułu: 1925 *Expo: Arts Déco.* Jednak termin ten używany był po roku 1966 jako określenie tendencji w sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Do cech stylu należy łączenie tradycyjnych form eklektycznych okresu historycznego z wpływami modernistycznymi. Art déco czerpał także inspiracje z różnych kultur: sztuki ludowej, sztuki Chin, sztuki afrykańskiej, egipskiej, a także do folkloru i tradycji antycznych oraz kierunków współczesnych – neoplastycyzmu, kubizmu, fowizmu, konstruktywizmu. Podstawowymi środkami stosowanymi w sztuce były uproszczenia i skłonność do syntezy oraz geometryzacja, prostolinijność, synteza, symetria. Stosowano kontrastową kolorystykę i wzory geometryczne. Art déco był reakcją na secesję *(Art nouveau)*, wyrazem sprzeciwu wobec braku dyscypliny przestrzennej i szalonych roślinnych form promowanych przez artystów i architektów secesji. W okresie art déco, datowanym przez większość badaczy na lata 1914-1945, do domów zawitał nowoczesny design, powstający z myślą o funkcji i wpływie przedmiotu na fizyczne i społeczne otoczenie człowieka. W latach 30. XX wieku nurt projektowania masowych wyrobów przemysłowych przemysłowe, które stworzyło możliwość tworzenia pięknych przedmiotów w ilościach, jakie dotychczas były jedynie marzeniem. Wraz z masowością nie było jednak mowy o standaryzacji – meble w stylu art déco, a także wyposażenie i architektura, to połączenie artyzmu z nowoczesnymi wówczas technologiami**.**

Art déco było stylem klasycyzującym, wprowadziło więcej dyscypliny, umiaru i geometrii, również do architektury i dekoracji wnętrz. Dążyło do syntetycznego ujmowania form i jasności artystycznego przekazu. Łączyło pragnienie nowoczesności i prostoty z dyskretnymi akcentami dawnych stylów i tradycji. Cechowały je kanciaste, kubistyczne formy, jasne, zdecydowane kolory, stosowanie aluminium, czarnej laki i szkła, a w meblarstwie – egzotycznych gatunków drewna (mahoń, palisander, z których powstawały forniry lakierowane na wysoki połysk, a także efektowna czeczota), zdobień z kości słoniowej, szylkretu i skóry (też kosztownych, np. z krokodyla, węża czy rekina).

Motywy dekoracyjne:





Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa (l'**Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes**) odbyła się w Paryżu od 28 kwietnia do października 1925. Od francuskiej nazwy wystawy Arts décoratifs pochodzi określenie stylu **art déco**.

W ostatnich latach XIX wieku w sztukach plastycznych – malarstwie, grafice, rzeźbie, powstającym właśnie wzornictwie przemysłowym – zapanowała Secesja (Art Nouveau). Radykalizm, z jakim opanowała wszystkie dziedziny sztuk stał się wkrótce przyczyną przesytu. Już w latach I wojny światowej secesja odeszła w zapomnienie. Wyobraźnią zapanowała technika „wieku pary i elektryczności". Bohaterem nowych czasów stał się inżynier, konstruktor, wynalazca, a także pilot i podróżnik zdobywający ostatnie białe plamy na mapach.

W sztuce zamiast kapryśnie pofalowanych splotów linii pojawiły się gładkie, krystalicznie cięte płaszczyzny, kwiaty irysów i lilii ustąpiły miejsca kołom zębatym i innym częściom maszyn. Sztuka awangardowa – kubizm, abstrakcja geometryczna – wywarła wpływ na nową sztukę użytkową. Po kilku latach nadszedł czas na podsumowanie. Wystawa paryska 1925 stała się przeglądem nowej sztuki użytkowej. Poeta François Dufrêne powiedział: „Sztuka roku 1900 była domeną fantazji, sztuka roku 1925 jest domeną rozumu". Wystawa stała się pokazem nowego stylu życia, luksusu i bogactwa. Sztuka awangardowa stała się sztuką oficjalną.

Jak podaje Antonii Potocki, autor najobszerniejszej relacji w prasie polskiej: "Wystawa obecna jest jarmarkiem, tylko jarmarkiem (...) jest wystawą dla gapiów". Panował tam chaos, wartość eksponatów była bardzo nierówna, znać było brak koncepcji urbanistycznej. Organizatorzy dopuszczali do wystawy jedynie "obiekty sztuki dekoracyjnej, odpowiadające potrzebom ówczesnego życia", co wprowadziło dezorientację zarówno wśród uczestników jak i wśród odbiorców. Wykluczono wszelki eklektyzm i naśladownictwo. Skupiono się na idei piękna na co dzień i dla wszystkich, co miało zrealizować się dzięki przemysłowi. Trudno powiedzieć, czy eksponaty polskie spełniły te karkołomne wytyczne. Polscy twórcy z kręgu sztuki dekoracyjnej nie mieli koncepcji na zintegrowanie sztuk plastycznych z przemysłem. Dlatego też polska ekspozycja związana była raczej z folklorem i rzemiosłem, nowoczesność wyrażała się jedynie w stylistyce. Wywołało to protesty ze strony dojrzałej już warszawskiej awangardy, która nie została dopuszczona do ekspozycji. Obecność światowej awangardy była marginalna i nie wywołała większego oddźwięku.

Frontalny widok pawilonu projektu Józefa Czajkowskiego przedstawiał się następująco: biały budynek, w formie ogólnej przywodzący na myśl dworek polski, lecz w detalu, rytmicznym i łamanym bliski ornamentyce zakopiańskiej, zwieńczony 23-metrową szklaną wieżą, o metalowej konstrukcji podstawowej, podświetlaną w nocy (efekt ten cieszył się zachwytem publiczności, chętnie odwiedzającej pawilon po zmroku). Łamana bryła wieży, będąca osiowym układem ostrosłupów, zwieńczonych jodełkami, w sposób oczywisty nawiązywała do krajobrazu tatrzańskiego, spełniając równocześnie założenia stylu narodowego. Część murowana pawilonu sprawiała wrażenie rzeźby papieroplastycznej - łamania były nieskomplikowane, posługujące się liniami prostymi, plastycznie wykorzystano, zaostrzoną na białym tle, grę światła oraz opozycyjne zestawienia powierzchni gładkich i łamanych. Zestawienie kubizującego, lecz w sumie dość prostego w ogólnej bryle, pawilonu z ażurową wieżą było o tyleż odważne, co kontrowersyjne.

W Galerii Inwalidów zainstalowano drewnianą **Kapliczkę Bożego Narodzenia** projektu **Jana Szczepkowskiego**, a wykonaną między innymi przez uczniów Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie. Centralna część ołtarza kaplicy pokryta była ekspresyjną płaskorzeźbą. Przedstawienia postaci, kubistycznie uproszczone, są we fragmentach prawie abstrakcyjne. Autor operuję dynamicznymi skosami, kontrastami fakturowymi, umiejętnie kierując napięcie ku szczytowi centralnego trójkąta. Wieńczący go kolisty kształt równoważy niepokoje wywołane drganiami faktur i układami skośnymi.

Tamara Łempicka (1898-1980)

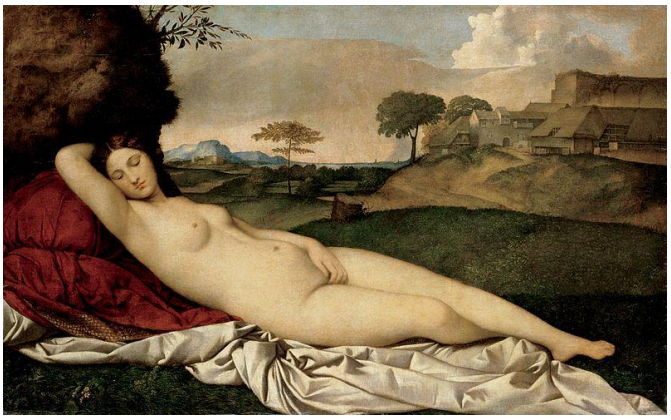
Borys Gurwik-Gorski i Malwina z domu Dekler poznali się w jednym z tych kosmopolitycznych europejskich kurortów, gdzie jeździło się dla podreperowania zdrowia i zawiązania korzystnego małżeństwa. On był majętnym rosyjskim Żydem, kupcem. Ona pochodziła z zamożnej polskiej rodziny. W 1896 lub 1898 roku przyszła na świat ich najstarsza córka. Na cześć bohaterki jednego z wierszy Michaiła Lermontowa dano jej imię Tamara. Dzieci Gorskich, Tamara, Adrienne i Stańczyk, wychowywane były przez matkę i dziadków Deklerów. Ojciec zniknął z życia Tamary, gdy miała zaledwie kilka lat. Okoliczności jego odejścia były bolesną, głęboko skrywaną tajemnicą Tamary. Mówiła, że rodzice się rozwiedli, ale bardziej prawdopodobne jest, że Borys Gorski popełnił samobójstwo. Letnie miesiące rodzeństwo spędzało zwykle w Warszawie u rodziny matki. Deklerowie należeli do elity towarzyskiej - w ich salonie do fortepianu często zasiadali Ignacy Paderewski i Artur Rubinstein. Jako dorosła kobieta Tamara będzie podkreślała, że jest Polką. Sfałszuje nawet swoją metrykę: jako miejsce urodzenia poda nie Moskwę, lecz Warszawę.
W karnawale czy nie, Sankt Petersburg przypomina jedną wielką salę balową. W 1911 roku Tamara przeniosła się tu i zamieszkała u krewnych - Stefy i Maurycego Stiferów. Przedpołudnia spędzała spokojnie i pracowicie na kursach rysunku w Akademii Sztuk Pięknych. Wieczorami jej życie nabierało tempa: Stiferowie zabierali Tamarę na przedstawienia baletowe do Teatru Maryjskiego albo do "kapiącego od złota i purpury" prywatnego teatru książąt Jusupowów. Bywała na wytwornych recitalach i koncertach w Carskim Siole, letniej siedzibie Romanowów, i trwających do świtu kolacjach, na których stoły uginały się od "ostryg z Paryża, homarów z Ostendy, kwiatów z Nicei". Gdy ubrana w strój wieśniaczki, ciągnąc za sobą stadko gęsi, Tamara pojawiła się na balu maskowym, zwróciła na siebie powszechną uwagę. W tłumie śmiejących się gości stał wtedy niezwykle przystojny mężczyzna - Tadeusz Łempicki. Ten młody prawnik był ulubieńcem petersburskiej socjety. Urodził się w Warszawie i - pomimo wielu lat spędzonych w Rosji - był do Polski bardzo przywiązany. Jego matka, Maria Norwid, była bratanicą Cypriana Kamila Norwida. Ojciec, Julian Łempicki, ze starego szlacheckiego rodu herbu Junosza, był przedstawicielem Towarzystwa Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej. Rodzina mieszkała w Sankt Petersburgu w "rezerwowym pałacu" wielkiego księcia Włodzimierza Aleksandrowicza.
Ślub Tamary i Tadeusza odbył się w 1916 roku w Sankt Petersburgu. Kaplica Kawalerów Maltańskich była wypełniona po brzegi urzędnikami carskimi i zagranicznymi dygnitarzami. Tamara, w sukni z trenem ciągnącym się przez całą długość kaplicy, olśniła całe to wytworne towarzystwo. 16 września 1916 roku przyszła na świat Maria Krystyna, pieszczotliwie nazywana Kizette.
Wybuch pierwszej wojny światowej niewiele zmienił w życiu Łempickich. Rewolucję traktowali jak kolejną niedogodność i nadal dobrze się bawili. W Ogrodzie Zimowym wyłączono co prawda fontanny, a tramwaje były nieoświetlone, ale Tamara miała własny samochód i szybko jeździła szerokimi ulicami Sankt Petersburga. Wpadała na premiery teatralne i do modnych restauracji. Jednak zimą 1917 roku do ciepłej, urządzonej z przepychem sypialni Łempickich wtargnęli czekiści i aresztowali Tadeusza. Następne dni Tamara spędziła na poszukiwaniach męża. Strach i upokorzenie, które wówczas przeżyła, na zawsze zburzyły jej poczucie bezpieczeństwa. Przyjaciele utracili nagle wszystkie wpływy, Stiferowie już wcześniej schronili się w Kopenhadze. Zdana tylko na siebie Tamara przystała na propozycję znajomego konsula szwedzkiego: w zamian za wspólną noc obiecał pomóc jej wyjechać z Rosji i wydostać z więzienia Tadeusza.
Małżonkowie spotkali się po kilku miesiącach w stolicy Danii. Zamiast swego wesołego, eleganckiego męża, Tamara witała ponurego mężczyznę zniszczonego więziennymi przejściami. Latem 1918 roku Łempiccy przybyli do Paryża. Na zalanych słońcem peronach Gare du Norde podróżni przepychali się przez tłum znużonych francuskich żołnierzy. Dla nich kończyła się wojna, dla Tamary beztroska.
Ciasny pokój w podrzędnym hotelu, niezadowolony zgorzkniały mąż i ciągły brak pieniędzy - oto jak wyglądało życie młodej emigrantki. Sprzedała już ostatnie klejnoty, żeby opłacić zaległy czynsz, i nie wiedziała, co dalej robić. Jej siostra Adrienne, studentka architektury, twierdziła, że Tamara powinna pójść do pracy. "Do pracy? Jakiej pracy? - zdumiała się Tamara. - Wszystkie wielkie księżne były modelkami u Chanel, ale one miały smukłe sylwetki". Adrienne przypomniała siostrze o jej zdolnościach do rysunku i namówiła ją na studia malarskie w Académie Ransom. Tamara mogłaby malować portrety na zamówienie i w ten sposób utrzymywać rodzinę. Ale powojenny Paryż pełen był ambitnych dziewcząt, które chciały zrobić karierę artystyczną. "Kiedy zaczynałam malować - wspominała po latach Tamara - był to czas, gdy zaczynało malować wiele kobiet. Wówczas robiło to więcej kobiet niż mężczyzn".
Początkowo studiowała u Maurice'a Denisa, przyjaciela Paula Gauguina. W 1922 roku przeniosła się do pracowni André Lhote'a w Académie Montparnasse. Lhote wywarł ogromny wpływ na styl Łempickiej. Bronił kubizmu jako "nowego klasycyzmu" i łączył tradycję wielkiego francuskiego malarstwa Poussina, Davida i Ingresa z modernizmem. Taki mariaż nowoczesności z tradycją podobał się bogatym bourgeois, dla których poczynania Picassa były jednak

zbyt śmiałe. Należąca do stronników Lotha Tamara została "kubistką salonową".
W połowie lat dwudziestych jej kariera zaczęła się błyskawicznie rozwijać. Wiedziała, że na sukces trzeba zapracować, więc malowała po kilkanaście godzin dziennie. Zafascynowana sztuką renesansu jeździła do Włoch studiować dzieła dawnych mistrzów. Za ich przykładem stosowała świetliste czyste barwy i z pedanterią wykańczała każdy szczegół obrazu. Krytycy sztuki pisali o niej jako o "propagatorce perwersyjnego malarstwa", a jej wyraźnie homoerotyczne akty "ociekające jakąś cielesnością graniczącą z kiczem lub przynajmniej grzechem" podobały się publiczności. Księżne i żony bogatych przemysłowców zamawiały u artystki portrety naturalnej wielkości. Wszystkie chciały mieć seksapil jak czarnoskóra tancerka Josephine Baker, o której malarka mówiła, że "zniewalała swym ciałem każdego, kto ją zobaczył.
"Żyję na marginesie społeczeństwa, a normy społeczne nie odnoszą się do tych z marginesu" - twierdziła Tamara. Ale nawet jeśli ona uważała, że "bycie artystką usprawiedliwia każde postępowanie", to Tadeusz był innego zdania: portrety kochanków żony "ośmieszały go w oczach świata". Jej romanse z kobietami i mężczyznami, wyprawy do podejrzanych klubów, gdzie zażywała kokainę były przyczyną ciągłych kłótni między małżonkami. "Kochałam męża, ale potrzebowałam flirtu. I flirtowałam często" - przyzna po latach. W 1927 roku, podczas pobytu w Warszawie, Łempicki nawiązał romans z Ireną Spiess, córką Ludwika Spiessa, właściciela największej w Polsce fabryki farmaceutycznej. Tamara trzykrotnie przyjeżdżała do Warszawy, żeby odzyskać Tadeusza. Tym razem jednak był stanowczy: przeprowadził rozwód i na stałe osiadł w Polsce. Odejście męża wpędziło Tamarę w głęboką depresję: Drugiego męża, barona Roula Kuffnera, poznała, gdy zamówił u niej portret kochanki, sławnej andaluzyjskiej tancerki Nany de Herrery. Tamara zajęła jej miejsce u boku barona. Kuffner był wielbicielem talentu Łempickiej. Na jego zamku w Dioszegh na Węgrzech drapieżne akty Tamary sąsiadowały z dziełami Dürera i XVII-wiecznych pejzażystów angielskich. Kuffnerowie byli do czasu pierwszej wojny światowej właścicielami największego majątku ziemskiego w całych Austro-Węgrzech i głównymi dostawcami mięsa i piwa na cesarski stół. Roul "chciał mieć najlepszy towar, jaki był na rynku: niedużo, tylko jeden egzemplarz najlepszy z każdego rodzaju". Miał już obrazy, chciał poślubić malarkę. "Proszę, niech mnie pan nie prosi, bo nie mam czasu na małżeństwo - zareagowała początkowo Tamara na oświadczyny Kuffnera. - Maluję, jestem u szczytu powodzenia". Baron jednak imponował jej manierami, wiedzą o sztuce i stanem portfela. W 1934 roku wzięli ślub. "Mój pierwszy mąż był bardzo przystojny. Drugi miał charakter" - podsumuje Tamara swoje małżeństwa. Zimą 1938 Kuffnerowie zdecydowali się opuścić Stary Kontynent. Zaniepokojeni narastającą falą faszyzmu po cichu zlikwidowali majątek i zabezpieczyli rodzinne skarby w szwajcarskich bankach. Tamara, która już raz, w Rosji, straciła wszystko, wolała uprzedzić bieg historii. Roul też miał powody do obaw: "Czechosłowacki almanach żydowski" wymieniał jego rodzinę jako "znakomity ród żydowski". Ameryka krótko była dla artystki łaskawa. Jej malarstwo uznano nagle za pasée i Łempicka nie mogła się z tym pogodzić. Próbowała malować "modnie", ale surrealistyczne pejzaże czy fakturalne obrazy malowane szpachlą były jedynie nieudolną próbą podchwycenia tego, co aktualne w sztuce.

artykuł ze strony: https://culture.pl/pl/tworca/tamara-lempicka-tamara-de-lempicka

"Autoportret" został przygotowany na zlecenie niemieckiego żurnala "Die Dame". Podobno wydawca magazynu zobaczył w Monte Carlo prowadzącą samochód artystkę i natychmiast zamówił u niej podobny obraz na okładkę. Co ciekawe, Łempicka jeździła wówczas żółtym renaultem, ale na obrazie przedstawiła zielone bugatti – według niej uchodzące za bardziej eleganckie. W tym czasie Łempicka miała już na swoim koncie kilka projektów zrealizowanych dla "Die Dame" – w sumie cztery okładki, m.in. kompozycje "Pełnia lata" (1928) oraz zimowe "Saint Moritz" (1929). Jej obrazy pojawiały się także na okładkach polskich czasopism, np. kilkakrotnie zdobiły pierwszą stronę warszawskiego tygodnika "Świat". Komercyjne zlecenia były bardzo korzystne finansowo, a szeroka dystrybucja zwiększała rozpoznawalność artystki.

Dokonaj analizy porównawczej obrazów widocznych na ilustracji według podanych punktów:



Giorgione, *Śpiąca Wenus*, 1508

Łempicka, *Piękna Rafaela*, 1927

Opisz kompozycję i relacje przestrzenne

A	B

Opisz światło i modelunek światłocieniowy

A	B

Opisz kolorystykę

A	B

Opisz sposób malowania i dominujące środki wyrazu artystycznego

A	B

Porównaj sposób obrazowania dzieł– stosunek artysty do rzeczywistości

A	B

Wskaż istotne różnice w ujęciu tematu, które decydują o przynależności obrazów do określonych kierunków artystycznych.

Architektura:

Wiernie oddają klimat oryginalnego art déco budynki powstałe w latach 20. ubiegłego wieku w Stanach Zjednoczonych. W stanach Zjednoczonych architektura art déco, w związku z długo utrzymującym się trendem historyzmu, przejawiała charakter eklektyczny. Artystyczna nowoczesność objawiła się w budowie drapacza chmur Empire State Building w Nowym Jorku. Obłożony kamiennymi płytami z szarego wapienia z Indiany budynek, posiada cechy klasycznej fasady.

Empire State Building

Daily Express Building, Londyn, 1932

Fasada: witrolit I kamień portlandzki

W imponującym holu znajdują się dwie płaskorzeźby gipsowe - „Brytania” i „Imperium” - autorstwa brytyjskiego rzeźbiarza Erica Aumoniera (1899–1974). a także elementy dekoracyjne ze srebra i złocenia oraz okazała owalna klatka schodowa.
To cudownie sugestywne wnętrze zostało zaprojektowane przez Roberta Atkinsona (1883-1953), który czerpał inspirację z amerykańskiego kina w stylu art deco i lobby nowojorskich drapaczy chmur Wyraźnie czerpiąc z tego doświadczenia kinowego, Atikinson zapewnił Expressowi przestrzeń recepcyjną w stylu hollywoodzkim, wraz z sufitem w kształcie gwiazdy w kolorze złota i srebra, ścianami z trawertynu, palisandrową boazerią, cokołem z głębokiego czarnego marmuru, jasnymi okuciami i wzorem fal w kolorze niebieskim i czarnym obrysowanymi wąskimi zielonymi paskami.

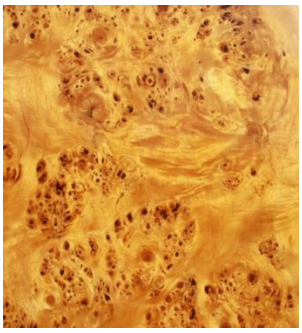
Wnętrza art deco:

Styl art-déco we wzornictwie łączył ówczesną modę, funkcjonalność i wyszukaną formę. Meble inspirowane były często kulturą Dalekiego Wschodu i starożytnym Egiptem. Te wszystkie elementy można znaleźć w stylizowanych pomieszczeniach, sprawiają wrażenie ciężkich, masywnych, o zgeometryzowanych, często kanciastych formach i wykończonych fornirem, wykonane z hebanu, inkrustowane kością słoniową. Najbardziej znani artyści działali w Paryżu. Stolica Francji była na początku lat 20. XX wieku uważana za centrum wyrafinowanego i eleganckiego życia. To tu kreowano mody, które następnie rozprzestrzeniały się po świecie. Francuskie towary uważano za najbardziej wysmakowane artystycznie i estetycznie. Do jednych z najbardziej znanych projektantów mebli należy **Jacques-Emile Ruhlmann**, którego styl cechowały uproszczenia i delikatnej linia. Jego projekty mebli były dekorowane intarsjami z kości słoniowej, pozłacanym brązem i srebrzone. Oprócz geometrycznych wzorów stosował tez motywy kwiatowe, girlandy. Zaprojektowany przez artystę na potrzeby Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu **Dom Kolekcjonera** jest kwintesencją stylu art déco w jego zamiłowaniu do przepychu i dekoracji. W dużym salonie zaprezentowano zręcznie połączone dzieła ponad 400 rzemieślników i artystów, którzy pod kierownictwem Ruhlmanna stworzyli harmonijnie zakomponowane wnętrze. Salon epatował luksusem i wyrafinowaniem, stanowił też przykład poszanowania dla tradycji francuskiej sztuki i rzemieślniczego wykonawstwa.

Charakterystyka mebli: ……

……..

……..



Fornir czeczotowy - …… ……

……

……

Przyjrzyj się poniższym autoportretom.

A: Anna Bilińska-Bohdanowicz **B:** Tamara Łempicka

Podaj po 3 cechy kompozycji każdego z obrazów:

Obraz A ……

……

……

Obraz B ……

……

……

Podaj po 3 cechy kolorystyki każdego z obrazów:

Obraz A ……

……

……

Obraz B ……

……

……

Podaj po 3 cechy sposobu ukazania światła na każdym obrazie:

Obraz A ……

……

……

Obraz B ……

……

……

Wyjaśnij różnicę w sposobie przedstawienia rzeczywistości na zamieszczonych autoportretach:

……

……

……