

Bogate w praktykę i teorię, fakty i interpretacje. Przyczyniło się do tego zaproszenie Organizatorów skierowane do przedstawicieli różnych środowisk – i uniwersyteckich różnych dziedzin, i artystycznych, które wzajemnie się inspirują w budowaniu twórczego potencjału świata kultury (jak zakładał raport z 2008 r., sformułowany na Uniwersytecie Harvarda, o siłach twórczych w różnych dziedzinach sztuk uniwersyteckich). Kameralność tego spotkania była też konsekwencją przełożenia sił Towarzystwa Estetycznego oraz Zakładu Estetyki UJ na planowany wkrótce światowy kongres estetyczny, który będzie miał tym razem miejsce właśnie w Krakowie.

MAŁGORZATA ŻAK

DAWNE MALARSTWO WCIĄŻ ODKRYWANE – WIELKIE WYSTAWY
MISTRZÓW NIDERLANDZKICH W EUROPEJSKICH MUZEACH
PRZEGLĄD WYBRANYCH PUBLIKACJI KATALOGOWYCH
OSTATNIEGO DZIESIĘCIOLECIA

Malarstwo dawnych mistrzów niderlandzkich, działających w XV wieku, których twórczość określana jest jako *ars nova*¹, nadal jest wyzwaniem badawczym dla uczonych i kustoszy galerii. O popularności tej sztuki świadczą odbywające się w ostatnich latach w europejskich muzeach wielkie wystawy, zarówno monograficzne jak i zbiorowe, naświetlające problemy artystyczne w szerokim kontekście kulturowym.

W ostatnim dziesięcioleciu odbyło się kilka ważnych i wielkich wystaw, które okazały się przełomowe pod względem podjętych zagadnień badawczych dotyczących malarstwa niderlandzkiego przełomu średniowiecza i renesansu. Wielkie dziedzictwo pozostawione przez artystów z Północy zaprezentowano w szerokiej perspektywie wzajemnych relacji i powiązań artystycznych i transmisji motywów między Niderlandami a krajami ościennymi². Ekspozycje zrealizowano z dużym rozmachem,

Mgr MAŁGORZATA ŻAK – asystent Katedry Wiedzy o Sztuce w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Filozofii KUL; adres do korespondencji: ul. Droga Męczenników Majdanka 70, p. 235, 20-325 Lublin; e-mail: malzak@kul.lublin.pl

¹ Termin ten, pierwotnie określający nowe formy muzyki XIV wieku, w odniesieniu do malarstwa zastosował Erwin Panofsky (*Early Netherlandish Painting: its Origin and Character*. Cambridge 1953 s. 150).

² Wykaz wszystkich wystaw europejskich i światowych oraz konferencji i sympozjów naukowych poświęconych sztuce wczesnoniderlandzkiej oraz belgijskiej i holenderskiej zorganizowanych od 1 stycznia 1999 r. oraz projekty przyszłych wystaw znajdują się w Internecie na stronie:

angażując do współpracy naukowej ośrodki muzealne z całego świata, pod kierownictwem wybitnych naukowców i kustoszy galerii malarstwa. Wśród najczęściej angażowanych osób zajmujących się sztuką niderlandzką wyróżnić należy takie osoby jak: Till-Holger Borchert, główny konserwator Groeningemuseum w Brugii, organizator serii wielkich wystaw i autor ważnych opracowań monograficznych i katalogowych; Manfred Selling, dyrektor Muzeów Brugii; Lorne Campbell, kurator londyńskiej National Gallery; wybitna badaczka Maryan W. Ainsworth, kuratorka galerii malarstwa europejskiego w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku; Paula Nuttall, związana z Victoria and Albert Museum w Londynie oraz współpracująca z Uniwersytetem w Cambridge i Courtauld Institute of Art; Stephan Kemperdick, główny konserwator i kurator galerii malarstwa niderlandzkiego i dawnego niemieckiego w berlińskiej Gemäldegalerie; Jochen Sander ze Städel Museum we Frankfurcie nad Menem; Antje-Fee Köllermann, kustosz galerii w Berlinie, znawczyni malarstwa francuskiego i niemieckiego XV-XVI wieku; Bastian Eclercy, Robert Suckale i wielu innych.

Niniejszy artykuł ma na celu przegląd wybranych publikacji katalogowych, które prezentują szereg treści naukowych, w tym wiele nowych ustaleń badawczych dotyczących sztuki niderlandzkiej. Błędem byłoby postrzeganie tych publikacji wyłącznie w kategorii albumów ze zbiorem interesujących kolorowych reprodukcji. Pominięty natomiast zostanie w poniższym tekście sposób aranżacji ekspozycji muzealnych.

Wystawy są okazją do prezentacji problemów badawczych dotyczących malarstwa, a w nim takich zagadnień jak: zjawisko realizmu, nowożytny portret³, forma i kontekst funkcjonowania obrazów kultowych w życiu religijnym⁴, rola miast i kultury dworskiej, powiązania relacji handlowych i artystycznych między Północą a Południem Europy⁵, motywy egzotyczne w sztuce niderlandzkiej⁶. Powyższe zagadnienia tworzyły podstawę dla merytorycznych opracowań, na których tle wyeksponowano dzieła malarstwa północnego.

Obecnie również dzięki katalogom, jakie towarzyszą wystawom, możemy poznać pełen wymiar podjętych zagadnień i wagę ich naukowego opracowania, szczególnie

http://www.codart.nl/9/exhibitions-amp?action=Utils_Sort&sortId=eventSort&sortCriterium=end%20date &sortDirection=desc

³ Wystawa w Madrycie, Museo del Prado, *The Renaissance Portrait*, 3 czerwca – 7 września 2008 r.; w Londynie prezentowana pt. *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, Londyn, National Gallery, 15 października 2008 – 18 stycznia 2009 r.

⁴ *Prayers and portraits: unfolding the Netherlandish diptych*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 marca – 27 maja 2007 r.; Waszyngton, National Gallery of Art, 12 listopada 2006 – 4 lutego 2007 r.

⁵ *Kunst en financiën in Europa: de XV eeuwse meesterwerken in nieuw licht*. (ang.) *Art and finance in Europe: 15th-century masterworks in a new light*, Bruksela Koninklijke Musea voor Schoone Kunsten van België, 12 czerwca – 5 października 2008.

⁶ *De Vlaamse Primitieven et het Exotisme*, Brugia, Groeningemuseum, 11 maja – 7 października 2007 r.

wtedy, gdy niemożliwa jest bezpośrednia konfrontacja z dziełem sztuki. Publikacje katalogowe zarówno pod względem merytorycznym, jak i redakcyjnym dorównują naukowym opracowaniom i szczegółowym studiom problemowym. Dla badaczy sztuki, którzy wielokrotnie muszą zmierzyć się z rozproszeniem dzieł, a nieraz i trudnościami z dostępem do ikonografii obrazów mniej znanych lub pozostających w prywatnych kolekcjach, reprodukcje zamieszczone w katalogach stanowią cenne źródło poznania.

Przeglądając wykaz wydarzeń wystawienniczych ostatnich lat, możemy z przekonaniem stwierdzić, że sztuka niderlandzka funkcjonuje na polu nauki jako stale żywy i intrygujący przedmiot badań. Wśród poruszonych problemów analizom poddawane są także nowe, mniej znane lub jeszcze niedostatecznie opracowane zagadnienia, a także sylwetki mniej znanych artystów.

Ideą wielkich wystaw z założenia jest ukazanie szerokiej perspektywy badawczej w analizach sztuki, naświetlenie kontekstu historycznego, społecznego, religijnego, na których tle funkcjonowała sztuka. Jeden z tak rozległych i złożonych aspektów stał się głównym nurtem badawczym wpisanym w temat ostatniej wystawy w Groeningemuseum w Brugii, poświęconej kontaktom artystycznym między Niderlandami a Europą Środkową i Wschodnią⁷. Wystawa ta, zakończona 30 stycznia 2011 r., zamyka klamrą projekt wystawienniczo-badawczy zapoczątkowany w 2002 r. również w Brugii, a związany z promocją malarstwa niderlandzkiego i wyeksponowaniem jego znaczenia dla rozwoju sztuki europejskiej.

NIDERLANDY I KRAJE EUROPY POŁUDNIOWEJ (ROK 2002)

W Groeningemuseum w 2002 r. odbyła się wystawa *De eeuw van Van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430-1530*, przygotowana jako jeden z projektów artystycznych realizowanych w Brugii, cieszącej się wówczas tytułem Europejskiej Stolicy Kultury⁸. Jak czytamy w katalogu, głównym celem wystawy było wykazanie związków sztuki niderlandzkiej z Italią, południową Francją (związki dynastyczne książąt burgundzkich z monarchią⁹), Hiszpanią (z Królestwem Kastylii i Aragonii)

⁷ *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*, Brugge, Groeningemuseum 29 października 2010 – 30 stycznia 2011.

⁸ *De eeuw van Van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430-1530*. Exhib. cat. Brugia, Groeningemuseum, van 15 maart tot 30 juni 2002. Ed. Till-Holger Borchert. Gent-Amsterdam: Ludion 2002 ss. 280 ISBN 90-5544-392-1. Wersja anglojęzyczna: *Age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting 1430-1530*. Till-Holger Borchert with contributions by Andreas Beyer. Gent-Amsterdam: Ludion 2002.

⁹ Książę burgundzki Filip Śmiały (1342-1404) był synem króla Francji Jana II Dobrego, stryjem króla Francji Karola VI. Otrzymał od swego ojca księstwo burgundzkie, od którego rozpoczął budowanie własnego państwa. Filip Śmiały w wyniku małżeństwa z córką hrabiego Ludwika de La Male Małgorzatą Flandryjską w 1369 r. został panem Flandrii, Artois, Franche-Comte. Droga dynastycznych mariaży i układów zdobył Brabancję i Limburgię. Jego synami

i Portugalią, które wynikały z mariaży dynastycznych (1430 r. – małżeństwo Filipa Dobrego, księcia Burgundii, z Izabelą Portugalską; związek Filipa Pięknego z Joanną Kastylijską/Szaloną w 1495 r.), a także kontaktów politycznych i kupiecko-finance- sowych (rynek sztuki, rosnący popyt na obrazy nie tylko religijne, ale i świeckie – s. 53-64)¹⁰. Tak złożone wzajemne relacje sprzyjały transmisji kulturowych osiągnięć, eksportom i importom dzieł, a także podróżom artystów¹¹.

byli Jan bez Trwogi (zm. 1419), który objął Burgundię i Flandrię, Artois i Franche-Comte, oraz Antoni Brabancki (zm. 1415), władający Limburgią, Alzacją i Luksemburgiem. Wnukiem Filipa Śmiałego był Filip Dobry (1419-1467), twórca potęgi Burgundii, mecenas sztuki, protektor artystów. Podporządkował sobie Brabancję, Namur i zdobył również północne prowincje, w tym Holandię, Luksemburg, Alzację. Filip Dobry oraz jego syn Karol Śmiały (zm. 1477) dążyli do centralizacji państwa, wzmocnienia dynastii burgundzkiej i swojej władzy w miastach niderlandzkich Brabancji, Flandrii, Hainaut, Zelandii i pozostałych przyłączonych prowincjach Namur, Alzacji północnej, Luksemburga, Geldrii. Bruksela, Antwerpia, Brugia, Gandawa, Malines, Lejda, Haga, Harlem, Delft były ważnymi centrami wymiany handlowej i twórczości artystycznej. J. B a l i c k i, M. B o g u c k a. *Historia Holandii*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1989 s. 51-56, 61-65; A. Z i e m b a. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*. T. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*. Warszawa: Wydawnictwa UW 2008 s. 126-194.

¹⁰ Kupcy aragońscy i kastylijscy prowadzili szerokie interesy handlowe w Brugii. Brugia już w XIII wieku wyrosła na ważny ośrodek handlu międzynarodowego (szczególnie tkaninami luksusowymi), pośrednik w wymianie między Wyspami Brytyjskimi, Niemcami, Hiszpanią, miastami Hanzy, Genuą, Wenecją, Bliskim Wschodem. Tu zakładali swoje faktorie weneccanie, florentyńczycy, tu odbywały się wielkie jarmarki (również w Antwerpii). W wyniku zamulenia portu ok. 1400 r. jej znaczenie jako ośrodka wymiany handlu morskiego zmalało na rzecz Antwerpii. Dekretem z 1484 r. zabroniono zagranicznym kupcom prowadzenia handlu w Brugii. Brugia nie przestała natomiast w XV wieku odgrywać istotnej roli w wymianie artystycznej i jako siedziba ważnych banków włoskich i centrum wymiany wекси. Na temat rynku sztuki w Niderlandach (Brugii, Antwerpii) i eksportu dzieł zob. M. N o r t h. *Kunstmarkten: de structuur van vraag en aanbod*. W: *De eeuw van Van Eyck* s. 53-64. Zob. także: A. Z i e m b a. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500* t. 1 s. 96-116.

¹¹ Jan van Eyck uczestniczył w wyprawie do Portugalii w 1428/29 r., odwiedzając również Królestwo Kastylii, a w drodze powrotnej dwory włoskie Genuę, Florencję, Padwę, Wenecję. Artystą znanym i niezwykle cenionym w Italii był Rogier van der Weyden, który w 1450 r., w Roku Świętym, odwiedził Rzym i Florencję. Jego dzieła nabył również władca kastylijski Jan II (*Tryptyk z Miraflores* dla kartuzji w Burgos). Memling zastąpił jako portrecista włoskich klientów, np. ambasadora Wenecji we Flandrii Bernarda Bembo, bankierów, kupców. Cechy ich stylu i nawiązania ikonograficzne widoczne są w dziełach tamtejszych twórców. Niezwykle mobilnym artystą był Michiel Sittow (1468/69-1525 Tallin), który przybył do Brugii przed 1486 r. z Tallina, w 1492 r. został malarzem nadwornym Izabeli Katolickiej wraz z Juanem de Flandes. Był portrecistą królewskim. W 1502 r. opuścił dwór hiszpański i powrócił do Revala, by już w 1507 r. wyruszyć do Anglii. Od 1514 r. pracował w Kopenhadze, od 1515 r. tworzył dla Małgorzaty Austriackiej i Ferdynanda Aragońskiego oraz dworu hiszpańskiego Karola V. Zasiadł jako wybitny portrecista wierny konwencji niderlandzkich wizerunków. W 1518 r. powrócił do rodzinnego Revala.

Jak zauważają badacze, wiele kwestii podjętych w analizach wymaga powtórnego namysłu, rewizji dawniejszych ustaleń i dokładniejszych badań, szczególnie dotyczących kontaktów artystycznych w pierwszej połowie XV wieku i autorstwa dzieł¹². Teksty zamieszczone w katalogu (16 esejów) traktujące o tym szerokim zagadnieniu napisało czternastu badaczy reprezentujących poszczególne kraje pod kierunkiem głównego organizatora wystawy Till-Holger Borcherta. Publikację uzupełnia bogata część katalogowa, obejmująca 131 pozycji wraz ze szczegółowymi notami wspartymi wykazem bibliografii.

Wielkimi osobowościami artystycznymi, wyznaczającymi drogi kontaktów, inspiracji i autorami powszechnie znanych wzorów, których sława przekraczała ówczesne granice Niderlandów, są: Jan van Eyck (ok. 1395-1441), mający licznych naśladowców w całej południowej i zachodniej Europie, oraz Rogier van der Weyden (1399-1464), którego twórczość była stałym punktem odniesienia dla artystów kolejnych pokoleń, a także Petrus Christus (1420-73), Hans Memling (1434/ 40-1494), Hugo van der Goes (1440/45-1482), którzy również znaleźli wielu naśladowców i kontynuatorów ich stylu. Atutem katalogu jest syntetyczne i rzetelne ujęcie faktów historycznych naświetlających kontakty artystyczne Niderlandów z Południem Europy. W solidnie opracowanym katalogu z bogatym materiałem ilustracyjnym przywołano szereg nazwisk artystów i naświetlono kontekst historyczny dla stworzenia spójnego obrazu ówczesnych zależności. Autorzy wykazali niezwykle popularność wspomnianych niderlandzkich malarzy poza granicami kraju i fascynacji ich malarstwem w Italii¹³, Portugalii (Frey Carlos, Mistrz z Évora) i Hiszpanii¹⁴.

Oddziaływanie sztuki niderlandzkiej na twórców włoskich było wszechstronne i jest widoczne w dziełach takich artystów jak Domenico Ghirlandaio, Perugino, Filippo Lippi, Antonello da Messina, Niccolo Colantonio, Giovanni Bellini. Spotkania tych dwóch obszarów artystycznych były możliwe dzięki obecności włoskich fundatorów osiadłych w miastach niderlandzkich, którzy zafascynowani sztuką niderlandzką nabywali dzieła dla swoich domów, wysyłali je do włoskich kościołów, kaplic czy prywatnych kolekcji¹⁵. Kupcy z miast włoskich, bankierzy, wysłannicy

Podróże odbywały się również w przeciwnym kierunku, mianowicie do Brugii udawali się artyści hiszpańscy. Malarz Alfonsa V Aragońskiego Lluís Dalmau w latach 1431-36 przebywał w Brugii i Brukseli, gdzie zetknął się z dziełami Jana van Eycka i Rogiera van der Weydena.

¹² W latach pięćdziesiątych zorganizowano wystawę naświetlającą wzajemne kontakty między Niderlandami a Italią pt. *Fiamminghi e Italia*. Prezentowana była w Brugii, Wenecji i Rzymie od lipca do października 1951 r. Stanowiła przegląd malarstwa od XV do XVII wieku. Recenzja wystawy zob. J.G. Van Gelder. "Fiamminghi e Italia" at Bruges, Venice and Rome. „The Burlington Magazine” 93:1951 nr 583(Oct.) s. 324-327.

¹³ M.in. Niccolo Colantonio naśladowający obrazy Jan van Eycka na dworze w Neapolu.

¹⁴ Por. R. K a s l. *Long-Distance Relations: Castilian Patrons, Flemish Artists and Expatriate Agents in the Fifteenth Century*. „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” 2001 s. 87-93.

¹⁵ Piemontcka rodzina Villa z Chieri zamówiła w warsztacie Weydena tryptyk *Zwiastowanie* (Paryż, Turyn) oraz *Ukrzyżowanie* (Abbe-Stiftung w Riggisbergu). Andrea della Costa zamówił

dworów, dyplomaci zamawiali w Niderlandach obrazy, portrety, obrazy dewocyjne, ołtarze. W analizach nad sztuką niderlandzką zauważono przenikanie się źródeł inspiracji, które przebiegały również w przeciwną stronę. Mianowicie podróże do Italii zaowocowały licznymi nawiązaniem do artystów włoskich – Weyden wzorował swoje *Oplakiwanie* z Uffizi (1463-64) na obrazie Fra Angelico¹⁶. Artyści z Północy podróżowali do Włoch, bywali zapraszani na dwory, gdzie doceniano ich sztukę i z uznaniem opisywano ich dzieła. Również włoscy malarze podróżowali za Alpy zarówno z własnej inicjatywy, jak też byli wysyłani na Północ przez swoich pro-

w 1499 r. tryptyk w Brugii dla kościoła Sant Lorenzo della Costa k. Rapallo. Gerard David miał wielu genueńskich klientów, np. Vincenzo Sauli w 1506 zamówił u niego tryptyk do klasztoru Cervata k. Portofino. Ród Lomellini z Genui zamawiał obrazy u Jana van Eycka (*Zwiastowanie*, później przekazane do Neapolu), u Rogiera van der Weyden (*Oplakiwanie*, Londyn, National Gallery), Petrusa Christusa (*Boże Narodzenie*). Władcy Ferrary z rodu d'Este zamawiali obrazy, w tym *Portret Francesca d'Este* autorstwa Weydena (1460, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art), oraz gościli na swoim dworze malarzy niderlandzkich. Około 1450 r. francuski malarz Jean Fouquet sportretował błazna z dworu w Ferrarze. W 1493 r. Eleonora d'Este zamówiła wiele dzieł za pośrednictwem kupca Zoane Martina de Fiandra. Humanista z Urbino Giovanni Santi z uznaniem pisał o dziełach Jana van Eycka i Weydena. Kupcy z Bolonii składali wiele zamówień na obrazy, np. Giovanni Loiani zamówił u Hansa Memlinga portrety własny i swoich dwóch żon oraz mały poliptyk (Strasburg, Musée des Beaux-Arts). W 1473 r. florentyńczyk Filippo Strozzi podarował wpływowemu neapolitańskiemu dworzaninowi nazwiskiem Caraffa dwa płótna niderlandzkie. Pod wpływem niderlandzkiej sztuki pozostawali V. Foppa, Bergognone, z twórczością malarzy z Północy zetknęli się Mantegna, ród Bellinich, Filippo Lippi, Pinturricio, Ghirlandaio (zachwycony *Tryptykiem Portinarich* van der Goesa). P. Nuttall. *Memling and the European Renaissance Portrait*. W: *Memling and the Art of Portraiture*. Till-Holger Borchert, with contributions by Maryan W. Ainsworth, Lorne Campbell, Paula Nuttall (transl. from the German K. Lohse Belkin, Ted Alkins). London: Thames and Hudson 2005 s. 69-70.

¹⁶ Paula Nuttall jest autorką publikacji poświęconej kontaktom Niderlandów z Italią, głównie z Florencją. Zaprezentowała w niej szczegółowe i wnikliwe studia nad przenikaniem się artystycznych impulsów między Północą a Południem. Wzajemne zależności omówiła w kontekście uwarunkowań historyczno-społecznych. Zob. P. Nuttall. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*. New Haven-London: Yale University 2004.

Florencja i tamtejsi mecenasi, których z Niderlandami, głównie z Brugią, połączyły kontakty handlowe (filie banków, kantory, składy kupieckie), zapewnili sukces i uznanie artystom i sztuce niderlandzkiej w Italii. O kontaktach artystów niderlandzkich z ówczesną elitą kupców i bankierów z Włoch mieszkających w Brugii świadczą zamawiane przez nich portrety dołączane do dyptyków czy obrazy ołtarzowe fundowane dla kaplic prywatnych. Do najbardziej znanych tego typu dzieł należą m.in. Jana van Eycka *Portret Arnolfinich*, zamówiony przez kupca z Lukki; obrazy Hansa Memlinga dla małżeństwa Portinarich (portrety małżonków, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, także obraz zwany *Pasją turyńską*, 1470, Turyn, Galleria Sabauda), *Sąd Ostateczny* zamówiony przez Angelo Taniego dla kaplicy w Badia Fiesolana pod Florencją (Gdańsk, Muzeum Narodowe), czy tryptyk Hugo van der Goesa z *Pokłonem pasterzy* dla kaplicy rodzinnej Portinarich Stant'Egidio w kościele Santa Maria Nuova we Florencji (1473-78, Florencja, Uffizi). Zarówno Angelo Tani, jak i Tommaso Portinari byli przedstawicielami banku Medyceuszy w Brugii.

tektorów w celach edukacyjnych, by poznać styl i jakość *ars nova*¹⁷. Zagadnienie wzajemnych inspiracji choć dobrze znane w literaturze przedmiotu, jednak pozostawało rozproszone w licznych szczegółowych artykułach, opracowaniach, jak i monografiach artystów, dlatego ten projekt wystawienniczy stał się okazją dla ich popularyzacji i bardziej syntetycznego ujęcia¹⁸.

W jednym z esejów Jacques Paviot przypomniał o kontaktach malarzy niderlandzkich z dworem Hiszpanii i fascynacji króla Jana II Kastyljskiego malarstwem Rogiera van der Weydena (ołtarz przekazany do kartuzji w Miraflores – s. 166-183). Podobnie Hans Memling malujący dla królowej Izabeli, jak też dla ambasadora Hiszpanii na dworze burgundzkim Francisco de Rojas oraz dla kościoła w Najera. O wpływie malarzy z Północy na sztukę hiszpańską świadczą takie nazwiska jak Lluís Dalmau, malarz działający na dworze Alfonsa V Aragońskiego w Walencji, naśladowca Jana van Eycka, Bartolomé Bermejo (1440-1500), malarz tworzący na dworze aragońskim, także w Walencji, Saragossie i Barcelonie, mieszający wpływy artystów włoskich (Ghirlandaia, Botticellego) i niderlandzkich (Jana van Eycka, Hugo van der Goesa, Petrusa Christusa). Ważna postać to niderlandzki malarz Juan de Flandes (aktywny w Hiszpanii w latach 1496-1519), związany z klasztorem Miraflores w Burgos, a przede wszystkim artysta nadworny Izabeli Kastyljskiej od 1496 r., który przeniósł cechy stylu i motywy zainspirowane twórczością Jana van Eycka, Hansa Memlinga i Gerarda Davida. Podróżowano również do Niderlandów, by poznać tam tajemnice *ars nova*¹⁹, jak

¹⁷ Historycy i autorzy monografii artysty powołują się na słowa Bartolomeo Fazio i Mikołaja z Kuzy, którzy cenili talent Rogiera van der Weydena, określając go mianem *maximi pictoris*. Do warsztatu Weydena w 1460 r. wysłano na naukę malarstwa Zanetto Bugatto, włoskiego malarza z Mediolanu. Giovanni Battista Angeli z Pizy zamówił ołtarz św. Jana dla kościoła Świętego Jakuba w Brugii w 1476 r. W Rzymie papież Eugeniusz IV posiadał w swych zbiorach prace Jana van Eycka. Joos van Genth w 1470 r. wykonał wizerunek św. Marka na płótnie dla kościoła San Marco w Rzymie. Solidnym opracowaniem naukowym są materiały pokonferencyjne: M. R o h l m a n n. *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on Florentine art: an overview*. W: *Italy and the Low Countries – Artistic relations. The fifteenth century*. Proceeding of the symposium held at Museum Catharijneconvent. Utrecht 14 March 1994. Ed. V.M. Schmidt, G.J. van der Sman, M. Vecchi. Florence 1999 s. 39-67, w których niezwykle drobiazgowo zostały omówione powiązania artystyczne.

¹⁸ W katalogu sztuce Italii, analizowanej w różnych kontekstach, poświęcono aż pięć esejów, w pozostałych tekstach również odwoływano się do dziedzictwa tej sztuki.

¹⁹ Wyraźny wpływ na styl malarstwa hiszpańskiego i portugalskiego wywarł Rogier van der Weyden, którego naśladował Jorge Inglés. Portugalscy artyści przybywali do pracowni Quintena Metsijsa i Goossvena van der Weydena. W 1431 r. Lluís Dalmau odwiedził Brugię, gdzie zetknął się z dziełami Jana van Eycka, a w Brukseli z twórczością Rogiera van der Weydena. Do Lizbony natomiast udał się antwerpski mistrz Quinten Metsijs, gdzie w klasztorze Coimbra zachował się jego *Ecce Homo*. Do Sewilli podróżowali również twórcy z Italii, jak florentyńczyk Dello Delli, znany w Sewilli i Salamance, do Walencji zaś przybyli Francesco Pagano z Neapolu i Riccardo Quartararo z Sycylii. T.-H. B o r c h e r t. *De mobiliteit van kunstenaars. Aspecten van de cultuur-overdracht bij de overgang van de late Middeleeuwen naar de Nieuwe Tijd*. W: *De eeuw van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430-1530* exhib. s. 33-45.

wspomniany już Lluís Dalmau, a także malarz neapolitański Giovanni di Giusto, którego król Ferdynand I wysłał w 1469 r. do Brugii na naukę malarstwa u tamtejszych mistrzów. Wymianę i wzajemne kontakty ułatwiała łatwość podróżowania i brak ograniczeń w przemieszczaniu się oraz popyt na dzieła mistrzów flamandzkich²⁰. Pod wpływem wzorów z Północy malarze naśladowali ich kompozycje, co zostało potwierdzone przywołaniem w katalogu szeregu dzieł (252 reprodukcje), których zestawienia pozwalają dostrzec te ikonograficzne zależności i podobieństwa.

Manfred Sellink powrócił do znanego i wielokrotnie omawianego w literaturze zagadnienia dotyczącego krajobrazu w malarstwie niderlandzkim (s. 212-220), natomiast Till-Holger Borchert raz jeszcze zaakcentował znaczenie sztuki Jana van Eycka i jego warsztatu (s. 8-32) oraz podjął kwestie dotyczące wprowadzenia innowacyjnej techniki olejnej w malarstwie tablicowym (s. 221-225). Katalog prezentuje zarówno eseje stanowiące rzetelne rozwinięcie zagadnień słabiej znanych szerszemu odbiorcy, ale także, dzięki tekstom M. Sellinka i T.-H. Borcherta, jest rodzajem podręcznika, naświetlającego tło historyczne dla wprowadzenia nowego czytelnika w tematykę sztuki niderlandzkiej i jej szerokiego oddziaływania.

W pozostałych esejach, które są krótkimi, ale rzetelnymi studiami nad wybranymi kwestiami, czytamy o dynastycznych i artystycznych związkach Habsburgów z księstwem Burgundii (s. 185-197)²¹, o istotnym znaczeniu Genui i Neapolu w kontaktach handlowych, które sprzyjały również wymianie i eksportowi dzieł sztuki²². Odrębny tekst traktuje o znanych humanistach włoskich, takich jak Bartolomeo Fazio, Cyriak z An-

²⁰ Zob. artykuł omawiający to zagadnienie: R. K a s l. *Long-distant relations* s. 87-93.

²¹ Małżeństwo króla i cesarza Niemiec Maksymiliana I Habsburga i Marii Burgundzkiej zostało zawarte 19 sierpnia 1477 r. Śmierć Marii w 1482 r. zakończyła panowanie dynastii burgundzkiej i otworzyła okres silnych wpływów hiszpańskich. Nastąpił stopniowy rozpad księstwa, utrata kontroli nad prowincjami. Ich syn Filip Piękny (zm. 1506) poślubił Joannę Kastylijską i objął kastylijski tron, zapoczątkował hiszpańską linię dynastii. Podczas burzliwych rządów utracił na rzecz Francji Flandrię. Filip Piękny jako ostatni nosił tytuł księcia Burgundii. Jego syn, późniejszy Karol V, wnuk króla Hiszpanii Ferdynada II Aragońskiego, objął rządy nad wielkim imperium Habsburgów, którego jedną z części stanowiły Niderlandy. Dagmar Eichberger omówiła zakres zainteresowań monarchów linii hiszpańsko-burgundzkiej i powstała pod ich patronatem kolekcje. Wśród artystów tworzących dla dworu książęcego byli aktywni w Gandawie i Brugii Simon Bening, autor miniatur książkowych, oraz portrecista dynastii Pieter van Coninxloo. Regentka dworu burgundzkiego Małgorzata Austriacka stworzyła centrum życia kulturalnego w Mechelen. W jej zbiorach znajdowały się kopie prac Jana van Eycka i Weydena, obrazy Dierica Boutsy, Petrusa Christusa, Hansa Memlinga, Jana Mostaerta, Joosa van Cleve, Jana Gossaerta. Portretowali ją Bernard van Orley, Gerard Horenbaut, autor miniatur do modlitewnika. Van Orley wykonał również kartony do tapiserii zamówionych przez Małgorzatę do jej prywatnych pomieszczeń. D. E i c h b e r g e r. *De Habsburgers en het culturele erfgoed van Bourgondie*. W: *De eeuw van Van Eyck* s. 185-194

²² G. B. C a n f i e l d. *The Reception of Flemish Art in Renaissance Florence and Naples*. W: *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*. Ed. by Maryan W. Ainsworth. Turnhout 1995 s. 35-42.

kony, Vasari, i ich dziełach oraz wypowiedziach poświęconych sztuce i sylwetkom malarzy niderlandzkich (s. 220-226)²³. Zaslugą tych pisarzy jest to, że bardzo wcześnie stworzyli we Włoszech swego rodzaju mit o wielkich Flamandach i przyczyniali się do sprowadzania z Północy dzieł sztuki (nie tylko obrazów, ale też bardzo cenionych w Italii tapiserii²⁴). Jeden z rozdziałów poświęcono artystom działającym w południowej Francji. Dzieła tych artystów z tzw. szkoły z Awinionu (s. 67-76) zdradzają bliskie nawiązania do malarstwa Jana van Eycka (np. Barthelemy d'Eyck związany z dworem René d'Anjou, identyfikowany również z Mistrzem Zwiastowania z Aix-en-Provence), Weydena (André d'Ypres), Jean Hey zwany Mistrzem z Moulins, wyraźnie nawiązujący do stylu Hugo van der Goesa, czy Jean Fouquet, łączący cechy miniatorstwa francuskiego, malarstwa włoskiego i flamandzkiego.

Szczegółowo zostały omówione zagadnienia dotyczące obecności sztuki burgundzkiej i tamtejszych artystów na dworach włoskich – w Ferrarze²⁵, Urbino i Mediolanie (s. 108-118) oraz we Florencji (s. 79-94), przypomniano rolę księcia Andegawenii René d'Anjou (jednocześnie króla Neapolu 1435-42) oraz Alfonsa V Aragońskiego²⁶ (1416-1458, władcy Neapolu w latach 1444-58, kolekcjonera miniatur flamandzkich i miłośnika twórczości Jana van Eycka) w promocji sztuki. Przywołano nazwiska kolekcjonerów i pośredników w nabywaniu dzieł sztuki, jak działającego w Neapolu bankiera z Florencji Filippo Strozziiego, który zamawiał dzieła Weydena (s. 118-138). Król Alfons V sprowadził do Neapolu wielu artystów z Katalonii, Aragonii, Walencji, Sycylii, w których dziełach wyraźne są cechy stylu malarstwa flamandzkiego. W wyniku kontaktów dynastycznych w księstwach południowej Francji i w domenie królewskiej zaistnieli artyści z Północy, którzy wpłynęli na styl mistrzów z Południa²⁷. W drugiej połowie XV stulecia aktywizują się fundatorzy

²³ Bartolomeo Fazio był historiografem włoskim pochodzącym z Genui, a działającym na dworze Alfonsa V Aragońskiego w Neapolu. Jest autorem traktatu *De viris illustribus* z 1456 r., w którym wymienił Jana van Eycka i Rogiera van der Weydena jako wybitnych malarzy swoich czasów, mierząc ich talent tymi samym kryteriami, jak malarzy włoskich. Ponadto docenił precyzję wykonania i iluzję głębi w obrazach Jana van Eycka. Sławę van Eycka w Neapolu zapewnił Giovanni Pontano, sekretarz na dworze Alfonsa V Aragońskiego. Pontano uznał malarstwo van Eycka za kwintesencję szeroko pojętej *ars*. Król Neapolu pretendował do tego, by dorównać swoim patronatem i kolekcjami wielkim poprzednikom, jak książę de Berry. Związany z Ferrarą Cyriak z Ankony był pod wrażeniem dzieł Weydena i nabywał je w Brukseli dla księcia Lionella d'Este.

²⁴ We Florencji w 1453 r. Medyceusze zakupili dostawę tapiserii z Brukseli. Podobnie władca Urbino Federico da Montefeltro w 1476 r. zamówił we Flandrii serię tapiserii (jedenaście scen z wojną trojańską) oraz dekoracje do prywatnych komnat.

²⁵ W 1449 r. Weyden wykonał dla księcia Lionella d'Este tryptyk *Oplakiwanie*, po który udał się humanista Cyriak z Ankony. W pracowni Weydena powstał również portret syna Lionella, Francesca d'Este.

²⁶ Jako Alfons I król Neapolu.

²⁷ Monarchowie podsyłali mistrzów do zaprzyjaźnionych księstw, polecając ich sobie nawzajem. Rzeźbiarze, miniaturzyści, malarze działający w Paryżu już w XIV wieku: Jacob de Litte-

dział niderlandzkich reprezentujący elitę kupiecko-handlową, bankierzy i kupcy florenccy zamieszkali w Brugii (Tani, Baroncelli, Portinari).

Świadectwem tych żywych relacji jest obecny w różnych obszarach ówczesnej Europy międzynarodowy styl malarstwa oraz pewna powtarzalność motywów ikonograficznych oraz rozstrzygnięć artystycznych, jak realizm świata widzialnego, szczególnie krajobrazu, powtarzalność schematu małych tryptyków, aranżacja scen. O wzajemnych inspiracjach świadczy również powszechny w ówczesnej Europie typ portretu wywodzący się z Niderlandów, w zwrocie modelu na trzy czwarte w kierunku widza, początkowo ukazanego na neutralnym, ciemnym tle, od połowy stulecia na tle otwartego okna lub krajobrazu²⁸. Ten rodzaj przedstawienia postaci stawał się coraz bardziej popularny w Italii od połowy XV wieku. Do rozpowszechnienia wśród włoskich klientów wizerunków na tle scenerii wnętrza z oknem lub otwartego krajobrazu przyczynił się szczególnie Hans Memling²⁹. Tym właśnie zagadnieniem swój esej poświęciła Paula Nuttall (s. 198-211). Badaczka przywołała wielokrotnie wymieniane już przejawy tych niderlandzkich inspiracji i niemal dosłownych ikonograficznych zapożyczeń, zestawiając m.in. obraz Memlinga *Mężczyzna z rzymską monetą Nerona* (KMSK, Antwerpia, 1475) i bliski mu kompozycyjnie *Portret Francesca della Opere* (1494, Florencja, Uffizi) Perugina, dzieła Ghirlandaia, Piera di Cosimo czy Botticellego *Portret mężczyzny z medalem Cosima Medici* (1475, Florencja, Uffizi) z typowym krajobrazem, a także ujęcie pozy modelu przez Antonella

mont, Conrad de Vulcop, którego brat, Henri, został malarzem na dworze Marii d'Anjou; dwaj malarze z Ypres: Nicolas Dïpre (z Ypres), który pracował w Awinionie, oraz malarz flamandzkiego pochodzenia Josse Lieferinx, aktywny w Awinionie, Marsylii i w Aix-en-Provence w atelier burgundzkiego mistrza Jean Changenet, który łączył cechy malarstwa flamandzkiego, prowansalskiego i włoskiego. *De eeuw van Eyck. De Vlaamse Primitieven* s. 35-36.

²⁸ Malarze włoscy wcześniej wprowadzili w portretach widok otwartego krajobrazu ukazany w prześwicie okna, natomiast postać nadal ukazywali według dawnego ujęcia, tj. z profilu. Campin, Jan van Eyck, a przede wszystkim Weyden rozpowszechnili pozę modelu zwróconego lekko do widza i o zindywidualizowanej, pełnej realizmu fizjonomii modelowanej łagodnym światłem. Natomiast połączenia dwóch nowoczesnych konwencji obrazowania dokonali artyści niderlandzcy, którzy rozpowszechnili portrety na tle otwartego okna lub prześwitu okna lub szerokiego otwartego krajobrazu i w zwrocie modelu na trzy czwarte. *From Flanders to Florence* s. 213-214; zob. obrazy: Petrus Christus, *Portret młodego mężczyzny*, 1450, London, National Gallery; Dieric Bouts, *Portret Jana van Winckele*, 1462, Londyn, National Gallery.

²⁹ Andrea del Castagno, *Portret mężczyzny*, ok. 1450, Washington, National Gallery of Art, to jeden z najwcześniejszych wizerunków nawiązujących do niderlandzkiego ujęcia w zwrocie modelu ku widzowi i ukazanego na neutralnym tle. Od ok. 1470 r. w malarstwie florenckim ujęcie modelu w zwrocie trzy czwarte zyskało ogromną popularność. O innych inspiracjach dziełami niderlandzkimi w dziedzinie portretu włoskiego (zwrócenie twarzy w kierunku światła, lekki obrót ciała, motyw parapetu lub framugi z inskrypcjami lub złożonymi na niej dłońmi, rodzaj tła – tło neutralne, fragment wnętrza z oknem czy otwarte okno z kolumnką – motyw częsty u Memlinga lub szeroki widok pejzażowy). Włoscy artyści z upodobaniem stosowali typ rozległego widoku krajobrazowego wypracowany przez mistrzów niderlandzkich. Zob. Nuttall. *From Flanders to Florence* s. 215-223.

z Messyny, który pozostał odporny na krajobrazowe widoki i częściej pozostawiał ciemne, gładkie tło.

Nieocenioną wartość dla katalogu wnosi bogaty materiał ilustracyjny artystów hiszpańskich, portugalskich, włoskich oraz wywodzących się z południowej Francji, naśladowujących mistrzów z Północy, wśród których znajdują się dzieła o bardzo lokalnym zasięgu, nieeksponowane w muzeach ani galeriach. Ta wystawa otwiera serię wyjątkowych wydarzeń i dopełniających je opracowań naukowych, jakie przygotowano w ostatnim dziesięcioleciu.

HANS MEMLING I PORTRETY (ROK 2005)

Wobec wywołanego już zagadnienia portretu warto wspomnieć wystawę zorganizowaną w 2005 r., która przypominała o silnym oddziaływaniu Hansa Memlinga, mistrza z Brugii, na portrety włoskie³⁰. O znaczeniu tego malarza dla sztuki portretowej świadczył jego szeroki odbiór u ówczesnych niderlandzkich oraz włoskich fundatorów i liczne naśladownictwa przez włoskich artystów, o czym pisała Paula Nuttall. Popularność niderlandyzujących portretów w Italii przypadła na okres od 1470 do 1500 r., kiedy niezwykle mocno rozwinęły się kontakty handlowe między Brugią a Florencją. Aktywna wymiana artystyczna miała związek z obecnością włoskich kupców i bankierów w Brugii oraz ich fundacjami i zakupami dzieł. Niewielki format, łatwość przenoszenia tych dzieł sprzyjały eksportom, ponadto uderzający realizm, analityczne ujęcie portretów mieszczańskich, połączone z elegancją stylu i nawiązaniem do wizerunków dworskich, decydowały o ich prestiżu i wywoływały chęć posiadania wśród włoskich, hiszpańskich i niderlandzkich odbiorców, zarówno dyplomatów, kupców, jak i bogacącej się elity mieszczańskiej. Poza Italią jednak portrety w typie opracowanym przez Memlinga nie znalazły tak szerokiego oddźwięku. Tylko artyści, którzy mieli bezpośredni kontakt z mistrzem lub jego dziełami, wykazali powinowactwa w swoich pracach. Należy do nich Simon Marmion,

³⁰ *Memling en het portret (Memling and the portrait)*, 7 czerwca – 4 września 2005, Groningemuseum, Brugia. Wystawę prezentowano również w Madrycie w Muzeum Thyssen-Bornemisza (15 lutego – 15 maja 2005) i Nowym Jorku we Frick Collection (06 października – 31 grudnia 2005). Odsyłam do wykazu dawniejszych wystaw: www.codart.nl. Katalog wystawy: *Memling and the Art of Portraiture*. Ed. T.-H. Borchert with contributions by M.W. Ainsworth, L. Campbell, P. Nuttall. (Transl. from the German K. Lohse Belkin, T. Alkins). London: Thames and Hudson 2005. Typowe dla kompozycji portretów autorstwa Memlinga są: lekki zwrot modelu ku widzowi, otwarty widok krajobrazowy za postacią albo widok przez okno lub rodzaj loggii z kolumnkami, parapet lub iluzoryczna rama, na której spoczywają dłonie portretowanego. Nierzadko portrety stanowiły część dyptyku, której odpowiadał wizerunek sakralny lub też dwa portrety tworzyły skrzydła dla niewielkiego tryptyku o prywatnym przeznaczeniu, np. tablice z wizerunkiem małżonków Portinari (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art), niestety pozabawione części środkowej.

Mistrz z Moulins (*Portret księżniczki* z R. Lehmann Collection, New York) oraz Michiel Sittow. Słabsze nawiązania widoczne są także wśród mistrzów nadreńskich (typ krajobrazu w tle powtarzali Herman Rode, Mistrz Życia Marii, Mistrz Ołtarza z Aachen, Hans Traut, Michael Wolgemut), ponieważ kontakty handlowe z miastami niemieckimi, również nad Bałtykiem, zapewniały żywą wymianę dzieł. Inspiracje dotyczyły detali, takich jak ułożenie dłoni, aranżacja wnętrza, wprowadzenie motywu okna i parapetu, kolumnienek typowych dla kompozycji Memlinga³¹. W opisywanym katalogu opublikowano wyniki badań z użyciem odpowiednich technologii (prześwietlenia promieniami X i w podczerwieni), pomagające w ustaleniu właściwej chronologii dzieł Memlinga, ale także odkrywające sposób pracy mistrza, jego warsztat, technikę, jakość i rolę rysunku w pracy nad portretem³².

MISTRZ HAFTOWANEGO LISTOWIA (ROK 2005)

Jednym z istotnych wydarzeń w kalendarium wystaw europejskich, a przy okazji znaczącym przedsięwzięciem badawczym była ekspozycja zorganizowana w 2005 r. w Palais des Beaux-Arts w Lille we współpracy z amerykańskimi ośrodkami z Minneapolis i Williamstown. Podczas trwania wystawy zorganizowano sympozjum naukowe, uzupełniane publikacją zawierającą szczegółowe studia poświęcone anonimowemu artyście, zwanemu w literaturze Mistrzem Haftowanego Listowia, oraz jego warsztatowi, naśladowcom oraz twórczości kilku mniejszych anonimowych mistrzów³³. Ze

³¹ Paula Nuttall uważa, że popularność portretów Memlinga była mniejsza w Niemczech, ponieważ tamtejsi klienci większym upodobaniem darzyli styl obrazowania lokalnych artystów lub innych artystów niderlandzkich, jak P. Christus czy Dieric Bouts. Memling był ulubionym malarzem głównie włoskiej klienteli w Brugii. Wśród włoskich klientów największą popularnością cieszyły się portrety z łagodnym, niderlandzkim pejzażem w tle, z meandrującą rzeką lub stawem, pojedynczymi drzewami lub zagajnikami i otwarte do widza iluzjonistycznym parapetem. Portrety te zachwycały realizmem, niemal namacalną jakością oddania fizjonomii postaci, jej delikatnością i witalnością zarazem. Jeszcze ćwierć wieku po śmierci Memlinga z wielką estymą pisano w Italii o jego dziełach. P. Nuttall. *Memling and the European Portrait Tradition*. W: *Memling and the Art of Portraiture* s. 75, 87-90.

³² M.W. Ainsworth. *Minimal means, remarkable results. Memling's portrait painting technique*. W: *Memling and the Art of Portraiture* s. 92-111. Autorka zauważa, że tylko niewielka liczba dzieł Memlinga została przebadana metodami dendrochronologicznymi, które nie pozwalają na precyzyjne określenie czasu powstania obrazu, a jedynie ustalają najwcześniejsze datowanie drewna deski, natomiast nie termin rozpoczęcia prac. Dużo bardziej precyzyjne są badania pigmentów, barwników i spoiw, analizy porównawcze i prześwietlenia podczerwienią, które odsłaniają rysunek i pierwotny szkic kompozycji, a tym samym ewolucję stylu. Wczesne szkice Memling wykonywał pędzelkiem i ciemnym pigmentem, później stosował kredę i węgiel drzewny oraz rozluźniał rysunek, stawał się mniej precyzyjny i drobiazgowy.

³³ Jako pierwszy określenie „Mistrz Haftowanego Listowia” zaproponował w 1926 r. Max Friedländer.

względu na trudności w precyzyjnym określeniu autorstwa obrazów w literaturze określana jest jako tzw. grupa Mistrza Haftowanego Listowia³⁴. Twórczość anonimowego Mistrza, wyrastającego z tradycji malarstwa Rogiera van der Weydena, jak również prac Hugo van der Goesa i Gerarda Davida, po raz pierwszy doczekała się solidnego opracowania, wspartego rzetelnymi i nowoczesnymi badaniami z użyciem technologii³⁵, które pomagają w przeprowadzeniu precyzyjnej datacji dzieł i określają chemiko-fizyczną strukturę prac. Konferencja stała się okazją do wysunięcia szeregu nowych hipotez, nierzadko sprzecznych, a tym samym do żywej dyskusji merytorycznej³⁶. Obecnie obrazy zaliczane do grupy Mistrza Haftowanego Listowia są rozsiądane po muzeach świata (Lille, Brugia, Williamstown, Minneapolis, Filadelfia). Badacze wskazali na brak homogeniczności pod względem stylu jego domniemych dzieł, dlatego przypisuje się je kilku artystom, m.in. Aertowi van den Bossche, utożsamianemu też z Mistrzem Legendy św. Barbary (M.W. Ainsworth). Van den Bossche był bliskim współpracownikiem van der Goesa. Niektórzy badacze kwestionują nawet istnienie Mistrza Haftowanego Listowia, uznając, że są to dzieła kilku artystów z warsztatu z Brukseli (Lorentz), działających pod kierunkiem Aerta van der Bossche³⁷. Natomiast w katalogu do tej wystawy ich autorstwo Didier Martens określił jako „grupa Mistrza Haftowanego Listowia – grupa Mistrza Madonny Grog” (kat. il. 5,6, 8a, 8b, 9), podczas gdy zakwestionował to Campbell, sugerując autorstwo kilku

³⁴ *Le Maître au Feuillage brodé. Secrets d'atelier*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 13 mai – 11 septembre 2005. Katalog wystawy: *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'atelier Palais des Beaux-Arts, Lille 13 mai – 24 juillet*. Ed. F. Gombert, D. Martens. Paris 2005. Zbiór tekstów z sympozjum towarzyszącego wystawie: *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e siècle*. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 juin 2005. Ed. F. Gombert, D. Martens. Lille: Librairie des Musées 2007.

³⁵ Do metod wykorzystywanych w badaniu warstw malarskich zalicza się m.in.: zdjęcia w podczerwieni, prześwietlanie promieniami X, fotografię w ultrafiolecie, która pozwala dostrzec miejsca przemalowań, retuszy, a także reflektografię w promieniowaniu podczerwonym IRR, która uwidacznia rysunki występujące pod warstwą malarską.

³⁶ Jedną z kwestii dotyczy tego, czy Mistrz malował dla innych artystów i wykonywał sam elementy krajobrazu z charakterystycznie malowanymi koronami drzew, czy też to w jego warsztacie działał malarz specjalizujący się w listowiu przypominającym haft i określonym typie pejzażu.

³⁷ W najnowszym opracowaniu szereg obrazów, takich jak *Święte Katarzyna i Barbara*, *Adam i Ewa* z Ludwigshafen, *Madonny z Dzieciątkiem na tle krajobrazu* (Minneapolis, Filadelfia, Lille) i *Madonna* z kolekcji Grog), ze względu na podobieństwa stylistyczne i powtórzenia ikonograficznych rozwiązań (ujęcie pejzażu, jak i rysy twarzy Marii, ułożenie dłoni, pozycja Dzieciątka, układ fałd szat) i niemal te same wymiary tablic, przyporządkowano Aertowi van den Bossche oraz grupie artystów, z których każdy wykonał określony fragment kompozycji. Dawniej te dzieła o podobnych cechach stylistycznych nazywano „grupą Mistrza Haftowanego Listowia”. G. S t e y a e r t. *The Master of the Embroidered Foliage and Aert van den Bossche*. W: *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres* s. 173-183.

malarzy, współpracujących z Aertem van der Bossche³⁸. Te różnice, a nawet zasadnicze rozbieżności i nowe wnioski świadczą o stale otwartym dyskursie naukowym w kwestii tak podstawowej jak autorstwo. Badacze poświęcili swoje teksty dziełom wielu innych anonimowych mistrzów tworzących u progu XVI wieku (Mistrz Legendy św. Łucji, Mistrz św. Idziego, Mistrz Legendy św. Katarzyny, Mistrz Legendy św. Magdaleny), których atrybucje od lat również nie zostały jednoznacznie ustalone. Autorzy esejów doszukiwali się między nimi analogii, wskazując na prawdopodobne źródła inspiracji (*œuvre* Mistrza św. Idziego zdradza podobieństwo do dzieł Gerarda Davida), ustalono nowe atrybucje dzieł Mistrza Legendy św. Magdaleny. Znana badaczka Maryan W. Ainsworth podjęła jedno z podstawowych pytań – o miejsce działania warsztatu Mistrza Haftowanego Listowia, przywołując argumenty przemawiające za Brugią, nie zaś za Brukselą, jak uważano dotychczas. Ainsworth polemizowała z autorami not do obrazów i esejów zamieszczonych w katalogu, m.in. z Didierem Martensem, dotyczącą charakteru architektury, jaka widnieje w tle kompozycji, mianowicie podobieństwa malarskich budowli do rzeczywistej brukselskiej czy brujijskiej zabudowy³⁹. Tak drobiazgowo rozważania, rozbieżne ustalenia, nowe hipotezy świadczą o tym, że dawne malarstwo, również anonimowych mistrzów, jest wciąż żywym polem badawczym.

MISTRZ Z FLÉMALLE – ROGIER VAN DER WEYDEN
– PIERWSZE POKOLENIE ARTYSTÓW
PROBLEM AUTORSTWA

Malarzom pierwszego pokolenia, inicjatorom *ars nova*, tj. tajemniczemu Mistrzowi z Flémalle, utożsamianemu z Robertem Campin, i Rogierowi van der Weyden poświęcono zorganizowaną w 2009 r. wystawę, którą pokazano w dwóch najważniejszych muzeach Niemiec: w Städel Museum we Frankfurcie/n Menem oraz w ber-

³⁸ Steyaert przywołuje tezę Lorne Campbell, sama zaś stara się rozdzielić dzieła Aerta van der Bossche od prac grupy MHL. Steyaert. *The Master of the Embroidered Foliage and Aert* s. 174-175.

³⁹ Zaznacza się Weydenowskie inspiracje jego dzieł, które widoczne są w pozie Marii, jej rysach twarzy, przechyleniu głowy, sposobie trzymania otwartej księgi. Ainsworth porównała obrazy z Madonnami z Brugii i Minneapolis i Williamstown, Edynburga i uznała, że pochodzą z tego samego czasu, prawdopodobnie też z jednego warsztatu, choć posiadają różnych autorów. Odrzuciła porównanie fizjonomii Madonn do stylu Colijna de Coter, jak podano w opisach w katalogu wystawy, opowiadając się za ich bliższym stylistycznie podobieństwem do twarzy Marii w typie Gerarda Davida lub jego kręgu i charakterystycznych dla niego licznych realizacjach motywu Marii na tle tkaniny i otwartego krajobrazu i z muzykującymi aniołami. M.W. Ainsworth. *The Master of the Embroidered Foliage Group – a Brussels or Bruges Workshop?* W: *Le Maître au Feuillage brode. Demarches d'artistes et methodes d'attribution d'œuvres* s. 160-162

lińskiej Gemäldegalerie w Staatliche Museen. Ekspozycji towarzyszył katalog znakomicie opracowany zarówno pod względem naukowym, jak i redakcyjnym⁴⁰. Kustosze galerii i konserwatorzy po raz kolejny podjęli zadanie rozdzielenia dorobku artystycznego malarzy i określenia autorstwa dzieł, które od lat przysparzają trudności w precyzyjnym i jednoznacznym zaklasyfikowaniu ich do *œuvre* Mistrza z Flémalle, Roberta Campina lub jego uczniów Rogiera van der Weydena i Jacques'a Daretą. Wyróżniono tablice, które określono jako prace tzw. grupy Mistrza z Flémalle, które zdecydowanie nie mogą zostać przypisane Campinowi – ze względu na ich niejednorodną stylistykę można traktować jako prace autorstwa kilku artystów. Według jednej z wysuniętych hipotez są to najprawdopodobniej dzieła uczniów Campina, związanych z jego warsztatem. Odrębną grupę dzieł stanowią tablice powstałe pod wpływem stylu warsztatu Campina w różnych ośrodkach artystycznych, namalowane w krótkim odstępie czasu. Świadczy to zatem o mobilności artystów, jak też o osmozie cech stylistycznych w malarstwie.

W literaturze poświęconej malarstwu niderlandzkiemu badacze wielokrotnie podejmowali problemem precyzyjnego określenia dorobku Roberta Campin oraz dzieł warsztatowych i indywidualnych prac Rogiera van der Weyden⁴¹. Ze względu na bliskie kontakty artystyczne łączące obu malarzy, tj. relacje mistrz-uczeń między Campinem a Weydenem oraz Daretą, atrybucja wielu prac pozostaje wciąż otwartym zagadnieniem. Autorzy katalogu Jochen Sander i Stephan Kemperdick, omawiając poszczególne dzieła, przywołują argumenty innych badaczy, popierających lub obalających autorstwo, stosują podwójne zapisy autorstwa lub zaznaczają wątpliwość znakiem „?”. Czy można było oczekiwać, że ta publikacja rozwieje wszystkie dotychczasowe wątpliwości?

Katalog, będący jednocześnie naukowym opracowaniem, stanowi znakomite wprowadzenie do malarstwa niderlandzkiego, w sposób klarowny i rzetelny wyjaśnia istotę sztuki pierwszego pokolenia artystów początku XV wieku. W swoich wnikliwych esejach wybitni badacze Stephan Kemperdick, Jochen Sander, Antje-Fee Köllermann, Bastian Eclercy poruszyli kwestie związane z nowatorstwem tej sztuki, określanej jako *ars nova*, aspekt ukrytego symbolizmu, przypomnieli o powiązaniach warsztatowych artystów, czego efektem są dzieła o niejednorodnym stylu, a tym samym o niejasnej atrybucji. Badacze w syntetycznych, popartych szczegółową literaturą rozdziałach omawiają najistotniejsze aspekty kształtującego swą dojrzałość

⁴⁰ *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Hrsg. von S. Kemperdick, J. Sander. Mit Beiträgen von B. Eclercy, S. Kemperdick, P. Klein, A.-F. Köllermann und J. Sander. [kat. wyst.] Städel Museum Frankfurt am Main November 21. 2008 – February 22. 2009. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin March 20. – June 21. 2009. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2009 404 pp. 203 illus. ISBN 978-3-7757-2259-9 (ang.); 978-3-7757-2258-2 (niem.).

⁴¹ D. De Vos. *Rogier van der Weyden het volledige oeuvre*. Antwerpen 1999; L. Campbell. *Rogier van der Weyden*. London 2004; F. Thürlemann. *Robert Campin – eine Monografie mit Werkkatalog*. München 2002.

w pierwszej połowie XV wieku malarstwa niderlandzkiego, takie jak: realizm świata, indywidualizacja postaci, wprowadzenie przestrzenności, modelunek barwą i światłem. Wysoka wartość publikacji wynika również z przedstawienia czytelnikowi już na wstępie tła historyczno-kulturowego XV-wiecznych Niderlandów, powiązań politycznych i gospodarczych, roli miast i mieszczaństwa w rozwoju sztuki. Dzięki części historycznej, naświetlającej tło epoki, autorstwa Jochena Sandera, czytelnik poznaje kontekst epoki, w którym zrodziła się *ars nova*.

Na uwagę zasługuje rozdział autorstwa Bastiana Eclercy, który przywołał i omówił stanowiska badawcze dotyczące tzw. ukrytego symbolizmu (*disguised symbolism*) w sztuce niderlandzkiej, pojęcia wywodzącego się z pism Ervina Panofsky'ego. Przykładem podawanym w dyskusjach o ukrytym symbolizmie i przejawach rodzącego się realizmu w sztuce jest *Tryptyk Mérode*, który wzbudzał gorące debaty o treści i znaczeniu swojej ikonografii. Autor przywołał nazwiska badaczy, którzy opowiadali się za harmonijnym współistnieniem realizmu i symbolizmu, jak Craig Harbison⁴² (s. 137) lub też obalali interpretacje o symbolicznym znaczeniu ukazanych przedmiotów. Przypomniął, że w badaniach pojawił się nurt, który traktuje świat przedstawiony w obrazach jako wyraz fascynacji światem widzialnym i rzeczywistością, bez doszukiwania się w nim ukrytych sensów, jakie przypisano przedmiotom tworzącym scenerię (np. radykalne poglądy Jozefa de Coo – s. 138). Eclercy znakomicie naświetlił problemy metodologiczne sztuki niderlandzkiej, wątpliwości dotyczące sposobu interpretacji jej treści jawnych, zamierzonych i „ukrytych”. W podsumowaniu przywołał raz jeszcze Panofsky'ego, którego stanowisko wyjaśniło te zależności, mianowicie że poprzez formy widzialne artyści odsyłali widza do treści teologicznych. Metodą stosowaną przez artystów niderlandzkich XV wieku było posługiwanie się realizmem, które ułatwiało wiernym zrozumienie teologicznego przesłania dzieła (np. *Zwiastowanie* ukazane w malarstwie od czasów Campina w scenerii wnętrza mieszczańskiego). Dzieło sztuki uczestniczyło w przeżywaniu modlitewnego *meditatio* i *imaginatio*.

Cenne informacje zawarte w katalogu dotyczą zasad pracy w warsztatach Campina i Weydena, wzajemnych inspiracji, wprowadzania zapożyczonych elementów kompozycyjnych z obrazów mistrzów do dzieł naśladowców (postaci, typ twarzy Marii, forma budowli). Zagadnienia te opracował Stephan Kemperdick. W transmisji wątków pośredniczyły szkice mistrzowskie oraz rysunki wykonane przez uczniów podczas pracy czeladniczej, co było elementem procesu kształcenia i tworzenia swoje księgi wzorów w oparciu o dzieła mistrza (s. 95-116). Szkice rysunkowe traktowano w kategorii pomocniczego narzędzia. Autor wyjaśnił, że powtórzenia i nawiązania, nawet bardzo dosłowne, nie nosiły wówczas piętna plagiatu, wręcz przeciwnie, uważano, że

⁴² Jeden z wielu tekstów: C. Harbison. *Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting*. W: *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*. Ed. M.W. Ainsworth. Turnhout 1995 s. 21-34.

świadczą o doskonałości technicznej ucznia i jego spostrzegawczości w odwzorowaniu gotowej kompozycji. Innym rodzajem szkiców były te wykonywane przez mistrza i pełniące funkcję wprawek kompozycyjnych. Precyzyjnie wykonany rysunek był rodzajem próbnej wersji, przedkładanej zlecniodawcy dzieła do akceptacji przed przystąpieniem do prac malarskich – był to tzw. patroen. Fundator otrzymywał zarys kompozycji, co do której mógł zasugerować jakieś zmiany (s. 104-105). Odrębną kategorię stanowiły szkice wykonane niezwykle skrupulatnie i tych samych wymiarów, co planowane dzieło malarskie, które powstawało na ich podstawie, były rodzajem kalki dla serii obrazów (il. 68 na s. 105). Niestety znamy tylko nieliczne tego typu rysunki. Równie rzadkie są zachowane szkice wykonywane nie na bazie ukończonych tablic, lecz powstałe podczas bezpośredniej obserwacji świata, będące studiami pojedynczych form natury, krajobrazu lub postaci ludzkiej, np. twarzy, układu dłoni (szkice do portretu – il. 70 na s. 107). Do wielu precyzyjnych rysunków brakuje ich malarskiej wersji.

O wartości merytorycznej publikacji decyduje również redakcja not katalogowych omawiających poszczególne dzieła. Zawarto w nich istotne kwestie związane z historią obiektów, okolicznościami fundacji, rolą mecenasów w procesie powstawania tablic (fundacje miejskich społeczności, rodzin, ale też inicjatywy bractw religijnych oraz dworów książęcych, jak w przypadku twórczości Weydena), pierwsi udokumentowani właściciele. W wyjaśnieniach autorzy skrupulatnie powoływali się na dostępne źródła historyczne i obszerną literaturę w postaci opracowań i najnowszych monografii, bazujących na materiale źródłowym. Dzięki tym informacjom czytelnik uświadamia sobie, jak istotne znaczenie dla współczesnych interpretacji dzieła i jego ikonografii odgrywa poznanie zlecniodawcy oraz miejsce pierwotnego przeznaczenia obrazu (kaplica w kartzuzi, prywatna dworska fundacja lub zamówienie do królewskiej kaplicy w Hiszpanii albo zlecenie cechu dla ich kaplicy w rodzimej Brujii). Autorzy przywołali różne formy interpretacji dzieł, akcentując najbardziej prawdopodobne rozwiązania na podstawie źródeł historycznych, ale także sugerowali nowe drogi wyjaśnienia ikonografii.

Oceniając wystawę jako wydarzenie artystyczne, należy docenić jej prawdziwie światowy wymiar, ponieważ zaprezentowano obrazy sprowadzone z kolekcji z USA, Hiszpanii, Francji, Wielkiej Brytanii, Austrii, Belgii i Włoch. Tak ambitny i trudny projekt pozwolił na scalenie i wizualne porównanie dorobku malarzy, którzy otworzyli drogę malarstwu niderlandzkiemu XV wieku, określanemu jako tzw. renesans północny. Po raz pierwszy od stuleci wiele dzieł, współcześnie eksponowanych w różnych zbiorach, zestawiono ze sobą w przestrzeni muzealnej zgodnie z ich pierwotną kompozycją, np. tablicę ze sceną *Zdjęcia z krzyża* autorstwa Rogiera van der Weydena znajdującą się dziś w madryckim Museo Nacional del Prado i tzw. zespół tablic frankfurckich (kat. nr 6): *Madonna lactans*, *Św. Weronika*, *Tron Łaski*, które – jak przypuszczają badacze⁴³ – według pierwotnego zamysłu artysty miały stanowić

⁴³ *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* s. 212-213 kat. nr 6.

skrzydła dla środkowej sceny *Zdjęcia z krzyża*. Podobne „spotkanie” umożliwiono rozłączonym tablicom *Ołtarza z Arras* Jacques’a Daret’a.

Trudności w ustaleniu i doprecyzowaniu autorstwa, z jakimi zmierzili się autorzy katalogu Stephan Kemperdick i Jochen Sander, wynikają z tego, że dzieła nie są sygnowane i nie wszystkie zostały utrwalone w źródłach pisanych (s. 149-159). Rogier van der Weyden cieszył się ogromną sławą i uznaniem już za życia, podczas gdy nazwisko Roberta Campina zostało zapomniane tuż po jego śmierci, by zostać ponownie wydobyte z pomroki dziejów dopiero na początku XX stulecia, i to niejako dzięki wydzieleniu jego prac z dorobku Weydena i odseparowania od niego dzieł obcych stylistycznie. W katalogu funkcjonuje określenie „grupa Mistrza z Flémalle”, pod którym nie kryje się żadna konkretna postać, lecz tak nazwane są dzieła o bliżej nieokreślonym autorstwie i niejednorodnie stylistycznie, przez co zdradzają wpływ kilku artystów związanych z warsztatem Campina (Mistrza z Flémalle). Przykładem tak złożonego dzieła są tablice z Frankfurtu, gdzie można wyróżnić odmienny dukt pędzla w przedstawieniu tablicy ze *Św. Weroniką*, ale także w portretach kobiety i mężczyzny z londyńskiej galerii. Jochen Sander wskazał na podobieństwa stylistyczne prac Roberta Campina (z okresu 1427-32) i dzieł jego uczniów, dostrzegalne szczególnie wyraźnie we wczesnych pracach Rogiera van der Weydena, jak i jego drugiego ucznia Jacques’a Daret’a. Te trudności atrybucyjne spowodowały, że w katalogu w podpisach niektórych dzieł nadal funkcjonują znaki zapytania i określenia „warsztat Mistrza z Flémalle” czy „naśladowca Mistrza z Flémalle” lub podwójna atrybucja Mistrza z Flémalle i Weydena.

Dorobek Weydena jest już wyrazistszy, lecz również pozostawia znaczący margines dla prac warsztatowych, powstałych we współpracy z uczniami lub będących efektem naśladownictwa. Autorzy nie roszczą sobie prawa do sformułowania ostatecznych rozstrzygnięć w tej materii, ale usiłują przywołać wszelkie możliwe źródła historyczne, jak też wykorzystują dostępne metody badań.

Posługując się analizami stylowymi, porównawczymi, jak i wynikami badań przy użyciu najnowocześniejszych urządzeń i technologii, Peter Klein przeprowadził analizę dendrochronologiczną dzieł zaliczanych do grupy Mistrza z Flémalle i obrazy Weydena, starając się na tej podstawie precyzyjniej określić czas ich powstania. Nie przynoszą one jednak ostatecznej i pewnej odpowiedzi. Nieodzowne są również badania źródłowe, bez których nie powstaje dziś żadna praca monograficzna.

Niemiecka wystawa, a przede wszystkim dopełniająca ją katalog stanowią krok do uporządkowania i wyjaśnienia atrybucji dzieł. Efektem wszakże nie są ostateczne rozstrzygnięcia i wnioski, lecz kolejna, mocniej wsparta argumentami pozycja badawcza, która w przyszłości również może zostać poddana weryfikacji na polu naukowego dyskursu.

ROGIER VAN DER WEYDEN – MISTRZ PASJI (ROK 2009)

W tym samym 2009 r. zorganizowano w Leuven w Muzeum „M” wielką wystawę monograficzną poświęconą twórczości Rogiera van der Weydena (20 września – 6 grudnia)⁴⁴. Inicjatorem, pomysłodawcą i kuratorem był profesor Jan van der Stock z Katolickiego Uniwersytetu w Leuven, który do współpracy naukowej zaprosił czołowego badacza malarstwa niderlandzkiego Lorne Campbella z londyńskiej National Gallery i belgijskich historyków sztuki. Olbrzymi (liczący 592 stron) katalog towarzyszący wystawie stanowi prezentację najistotniejszych aspektów twórczości Weydena wyeksponowanych w kontekście historycznym i religijnym epoki oraz miasta i fundatorów, dla których pracował.

Katalog prowadzi czytelnika od początków kariery Weydena w pracowni w Tournai, potem w Brukseli, akcentując jego aktywność na dworze Filipa Dobrego oraz jako malarza miejskiego i jego związki z możliwymi fundatorami (m.in. rodziną De Villa z Chieri koło Turynu – s. 348), w tym osobistościami dworu burgundzkiego, których portretował (kat. 12, 16, 19b; 20b, 22). Autorzy poddają analizom dorobek artysty, nie tylko malarski, ale też wskazują na wyraźne inspiracje jego twórczością w rzeźbach z drugiej połowy XV wieku (kat. 28, 38, 61, 65, 73a-c, 79). Campbell zaakcentował pierwiastki religijne, które przejawiają się w języku sztuki Weydena, w jego skłonności do tworzenia nastroju mistycyzmu (*Ukrzyżowanie*, 1455, Madryt, Escorial – s. 502-503), oddziaływania kolorem, teatralności i ekspresji gestu przy jednoczesnym naturalnym odwzorowaniu oznak bólu i cierpienia, jak łzy, krwawiące rany, bladość skóry (s. 32-59). W katalogu został szczegółowo omówiony sposób pracy w warsztacie Weydena, opieka nad uczniami i czeladnikami (s. 104-129), jego rola jako malarza miasta, członka gildii, aktywność warsztatu, z którego wyszło kilku samodzielnych artystów. Badacze po raz kolejny zaakcentowali popularność Weydena, która za życia zapewniła mu międzynarodowy krąg zleceniodawców (*Tryptyk Sforza* zamówiony przez Alessandro Sforzę z Pesaro 1457-1458, który odwiedził wówczas Niderlandy; *Tryptyk z Miraflores* dla króla Hiszpanii Jana II Kastylijskiego; *Madonna Medici* dla rodziny Medyceuszy z Florencji; dyptyk dla Joanny z Francji, księżnej z Burbonów, siostry Ludwika XI – il. 52; zamówienia płynące od rodów d'Este czy Visconti). Wskazano na kopie i naśladownictwa dzieł mistrza oraz techniczne niuanse. Jedną z bardziej szczegółowych spraw omówionych w katalogu są analizy dotyczące strojów i tkanin w obrazach Weydena, jego upodobania kolorystyczne, tendencja do archaizacji lub wprowadzanie egzotycznych, wschodnich elementów stroju w przypadku postaci biblijnych, eliminacja złota (s. 130-146).

⁴⁴ *Rogier van der Weyden 1400- 1464 Master of Passions*. Exhib. cat. 20 September – 6 December 2009. M, Leuven. Ed. L. Campbell, J. van der Stock. Zwolle: Waanders Publishers – Leuven: Davidsfonds 2009. ISBN 9-789085-261056. Dzieła wypożyczono z 58 kolekcji prywatnych i muzealnych z całego świata.

Zwrócono uwagę na niezwykłą precyzję oraz plastyczność szkiców rysunkowych Weydena, które są widoczne w podczerwieni, ujawniając niemal światłocieniowy miękki modelunek. Tak plastyczny szkic wykonany w fazie przygotowawczej był zupełnie nowatorski w krajach na północ od Alp i miał prawdopodobnie włoską proveniencję (rysunki Pisanella, G. de Grassi – s. 146-161)⁴⁵. Odrębny rozdział poświęcono słynnym w całej Europie tapiseriom, do których kartony zaprojektował Weyden. Tkaniny te zdobiły budowle Brukseli, jak również stanowiły rodzaj luksusowego podarunku dla licznych dworów i zagranicznych nabywców (s. 238-250).

Opisywany katalog to kompendium dotychczasowych ustaleń na temat twórczości Weydena nasączone treścią wspartą źródłami historycznymi. Publikację dopełniają znakomite reprodukcje całych obrazów, jak również detali wyciętych z dużych kompozycji i powiększonych w dużej skali, które pozwalają niemal namacalnie poznać materię jego dzieł i ujawniają mistrzowski rysunek i talent malarza oraz jego wyczucie koloru i umiejętność oddania realizmu w cielesności postaci (łzy, ślady zarostu, zmarszczki, krwawiące rany). Na tę precyzję malarskiego warsztatu oraz chemikofizyczny skład barwników i pigmentów zwróciły uwagę w odrębnym eseju Cathy Metzger i Griet Steyaert (s. 162-179). Katalog stanowi dzieło kompletne, jest rodzajem monografii o imponującej skali zarówno pod względem omawianych zagadnień, jak i formatu dzieła, ilości reprodukcji, ich znakomitej jakości. Natomiast sposób ich prezentacji, styl naukowego dyskursu może być zachętą do lektury dla każdego odbiorcy, również laika, który chciałby wkroczyć w ten obszar sztuki. Bardziej wymagającego czytelnika urzeknie solidnością, objawiającą się w liczbie faktów, szczegółów, nazwisk, dat, zamieszczoną bibliografią (s. 543-588) i rozmachem całego projektu wydawniczego.

NIDERLANDY A EUROPA ŚRODKOWA – WYSTAWA W BRUGII (2010/2011)

Historycy sztuki lubią stawiać sobie wyzwania i stale podejmują ambitne zadania naukowe i wystawiennicze. Jednym z nich była wystawa zamykająca projekt rozpoczęty w 2002 r.

Najnowsze monografie mistrzów malarstwa niderlandzkiego prezentują wykaz źródeł historycznych, wyciągi z ksiąg miejskich, testamentów, które dla współczesnych autorów stanowią podstawową bazę dowodową pozwalającą odtworzyć czas i okoliczności powstania wielu dzieł. Wszelako szereg problemów pozostaje nadal wyzwaniem dla badaczy. Dotyczą one zwłaszcza prac wykonanych przez uczniów i naśladowców lub dzieł o lokalnym charakterze, będących naśladownictwem wzo-

⁴⁵ W 1450 r. Weyden odbył podróż do Italii, która stała się okazją do poznania sztuki włoskiej.

rów. W sferze pytań i domysłów pozostają kwestie związane z przenoszeniem tych motywów i sposobami ich rozpowszechnienia w ośrodkach o mniejszym znaczeniu. Stawiane pytania dotyczą zasięgu (w pojęciu geograficznym) i trwałości tych wzorców, w którym funkcjonowały naśladownictwa i powtórzenia. Powyższe problemy stały się impulsem do zorganizowania w Groeningemuseum w Brugii wystawy *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister. Die Malerei in Mitteleuropa 1430 – 1530*, 29 października 2010 – 30 stycznia 2011 r.⁴⁶

Wybór nowego kierunku na geograficznej mapie sztuki jest niejako konsekwencją programu naukowego i kontynuacją wystawy zorganizowanej w Brugii w 2002 r. Pomysłodawcą i kuratorem obu wystaw był Till-Holger Borchert. Dlatego brugijską wystawę można określić jako jedno z istotniejszych w tej dekadzie wydarzeń artystycznych dotyczących dawnego malarstwa niderlandzkiego. Prezentacji dzieł dokonano na bardzo szerokiej płaszczyźnie problemowej i geograficznej. Ciężar opracowania naukowego i wypożyczenia dzieł podjęły niemal wszystkie główne ośrodki muzealne w Europie i na świecie, m.in. Brugia, Berlin, Praga, Moguncja, Strasburg, Monachium, Nowy Jork, Wiedeń, Londyn, Bratysława, Warszawa, Kraków⁴⁷. Do naukowego opracowania ekspozycji i katalogu zaangażowano wybitnych badaczy sztuki średniowiecznej pod kierunkiem Till-Holger Borcherta i Antje-Fee Köllermann.

W perspektywie wcześniejszych wystaw i katalogowych opracowań ta wyróżnia się rozmachem organizacyjnym i nowatorskim, a tym samym przełomowym ujęciem tematu. Po raz pierwszy zgromadzono dzieła z niezwykle rozległego geograficznie obszaru, obejmującego Europę Środkową i Wschodnią. Na tym tle ujawniono zasięg oddziaływania sztuki niderlandzkiej. Przeprowadzono olbrzymią operację logistyczną, sprowadzając dzieła, zarówno pojedyncze tablice, jak też wielkie retabula czy rzeźby oraz grafiki i rysunki, z licznych muzeów i kolekcji prywatnych w Europie i USA.

Na część pierwszą katalogu składają się teksty, które wyjaśniają kontekst historyczny oraz artystyczne przemiany i wpływ malarstwa niderlandzkiego na sztukę w Europie Środkowej. Till-Holger Borchert przypomniał, że jako pierwszy o tym oddziaływaniu pisał już w 1879 r. Carl Schnaase. Jednakże do czasu ostatniej wystawy o tych powiązaniach wspomniano w literaturze tylko sporadycznie i w odniesieniu do pojedynczych tablic lub biografii artystów i relacji o ich podróżach artystycznych (Stefan Lochner, Albrecht Dürer). Brugijska wystawa jest próbą naświetlenia złożoności artystycznych oddziaływań Niderlandów na wschód od własnej granicy. Katalog w klarowny i przejrzysty sposób prezentuje różnorodność dróg i powiązań artystycznych w kontekście historyczno-dynastycznych związków, dzięki którym sztuka niderlandzka znalazła tak szeroki odbiór. Badacze podjęli zagadnienie recepcji

⁴⁶ *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*. Ed. T.-H. Borchert. Exhib. cat. Brugge Groeningemuseum, 29 October 2010 – 30 Januar 2011. Stuttgart: Belser 2010 ss. 552 il. około 600 (w tym kolor.). ISBN 978-3-7630-2579-4.

⁴⁷ Dzieł sztuki użyły 94 muzea z Europy i USA z prawie 70 miast oraz wielu anonimowych kolekcjonerów. Wykaz wszystkich placówek muzealnych na s. 550 katalogu.

sztuki niderlandzkiej w różnych regionach Europy Środkowej, uwzględniając ówczesne historyczne granice i podziały polityczne. Jednym z najszerzej omawianych w katalogu zagadnień jest mobilność dzieł niderlandzkich, jak też wzorów ikonograficznych, dzięki coraz popularniejszym grafikom oraz rysunkom i szkicom, które były podstawowym nośnikiem w transmisji motywów (rozdział autorstwa Guido Messlinga – s. 94-104), ale także zastępowały malowane *Andachtsbilder*, dzięki temu, że były tańsze, a tym samym łatwiej dostępne dla szerszej grupy odbiorców.

Te zagadnienia zostały zaprezentowane w szerokim kontekście kontaktów artystycznych i handlowych. Badacze starali się odtworzyć ówczesną rolę tych drobnych dzieł, m.in. fakt, jak wysoko ceniono w niemieckich warsztatach malarskich zdobyte wzorniki niderlandzkich kompozycji, ponieważ służyły one wypracowaniu własnego podręcznika form. Ponieważ jednak ulegały one powtórzeniom i modyfikacjom dokonywanym przez czeladników, stopniowo traciły związek z pierwowzorem.

Niemal w każdym autorskim rozdziale badacze zwracają uwagę na znaczenie wędrówek młodych artystów, które stawały się okazją do kontaktu z pracami obcych artystów oraz przyjmowania i powtarzania schematów dzieł niderlandzkich. W sztuce niemieckich artystów pierwszego pokolenia (1. poł. XV wieku) te nawiązania przejawiały się w takich formach, jak: realizm detali, odwzorowanie różnorodnej materialności przedmiotów (Stefan Lochner), naturalnym operowaniu światłocieniem i refleksami światła na metalu i na tkaninach (Lucas Moser, Hans Multscher, działający głównie w Dolnej Nadrenii, Szwabii i Tyrolu, Gabriel Angler), w realności krajobrazu, przestrzenności, efektach atmosferycznych (K. Witz; zimowy krajobraz w scenie *Bożego Narodzenia* Mistrza Ołtarza Marii z Monachium, 1460). Niestety współcześnie niewiele wiemy o tych podróżach i poza paroma nazwiskami (M. Schongauer, M. Sittow, Albrecht Dürer, S. Lochner) nie znamy innych artystów ani też źródeł potwierdzających te wyprawy i kontakty artystyczne. Możemy o nich wnioskować na podstawie analizy porównawczej dzieł. Powodem tej sytuacji jest fakt, że nazwisk wędrownych czeladników nie notowano w kronikach ani spisach mieszkańców miast, ponieważ nie należeli do cechu. Dopiero po osiedleniu, a tym samym po uzyskaniu obywatelstwa i członkostwa w cechu kroniki miast wymieniają obco brzmiące nazwiska, np. w brugijskich księgach odnajdujemy szereg niemieckich nazwisk (jednym z nich był Hans Memling urodzony w Seligenstadt) lub z bardziej odległych regionów na wschód od Niderlandów (Michiel Sittow urodzony w Revalu). Istotny jest również fakt, że wśród wędrujących czeladników byli nie tylko malarze, ale też złotnicy, iluminatorzy, malarze bordiur.

Najbliższym terenem oddziaływań niderlandzkich była Nadrenia. Recepcja sztuki Jana van Eycka, Mistrza z Flémalle, a potem Weydena nastąpiła między 1430 a 1450 r. i jest widoczna w ołtarzu z Tiefenbronn Lukasa Mosera z 1431 r. (il. 51, 52), szczególnie w charakterze krajobrazu nawiązującego do widoków w typie Jana van Eycka. Podobnie pejzaże Konrada Witzta (il. 56) mają w sobie głębię i realizm typowe dla Jana van Eycka. Źródłem inspiracji dla Stefana Lochnera również była twórczość van

Eycka, którą poznał bezpośrednio, o czym świadczą detale wielkiego tryptyku z katedry w Kolonii, bliskie tym z *Ołtarza gandawskiego*. Lochner jednak pozostaje wierny również tradycji dawnego malarstwa kolońskiego, tworząc bardzo indywidualny styl syntetyzujący te nurty. Gandawę odwiedził również Gabriel Angler, którego *Ukrzyżowanie* (il. 62) z klasztoru w Tegernsee (1440, Alte Pinakothek w Monachium) znakomicie odtwarza figury imitujące relief (technika *en grisaille*), jakie mógł podpatrzeć na odwrociu ołtarza Jana van Eycka w Gandawie. Natomiast Conrad Laib podpisywał swoje prace w stylu van Eycka: „als ich kan”. Wszelako w tym zwrocie zawarta jest również zupełnie indywidualna stylizacja. Otóż malarstwo niemieckie, nadreńskie, nie kopiuje bezwzględnie dzieł niderlandzkich, lecz przetwarza jego stylistykę według regionalnego gustu, stylu, upodobania – inny jest typ krajobrazu, fizjonomie postaci, ujęcie przestrzeni (bardziej ciasne). Dlatego termin „naśladownictwo” należy zastąpić poetyckim słowem „parafrazowanie”. Od drugiej połowy XV wieku rozpoczyna się czas wyrazistych nawiązań, niemal dosłownych cytatów z malarstwa niderlandzkiego, głównie Rogiera van der Weydena, za którym artyści powtarzają ujęcie postaci, układ szat, a nawet kolorystykę.

Kierunek podróży był także odwrotny, tj. artyści niderlandzcy wyruszali na wschód Europy: do Kolonii (Petrus Christus), Pragi, na Śląsk, nad Bałtyk, przynosząc ze sobą nowy styl, ikonografię i typ dzieł, np. nastaw ołtarzowych, ale także sami ulegali asymilacji i przyjmowali styl lokalnych artystów. O licznych eksportach nastaw ołtarzowych z Brugii, Gandawy, Brukseli, Antwerpii do miast niemieckich (Augsburga, Lüneburga, Lubeki, Schwäbisch Hall, Dortmundu, gdzie znajduje się jeden z najstarszych przykładów nastaw niderlandzkich – il. 31) pisze Reinhard Karrenbrock, który zestawił przykłady wczesnych, tj. pochodzących z końca XIV wieku, retabulów zamawianych do niemieckich kościołów i eksportowanych przez długi okres od XIV do XVI wieku. Nowatorska forma szafy o wewnętrznej rzeźbionej i złoczonej części centralnej i zewnętrznych malowanych skrzydłach, której prototypem jest ołtarz z Dijon (1390-99, J. de Baerze i M. Broederlam), rozpowszechniła się w miastach hanzeatyckich, na Śląsku, w południowych i północnych Niemczech oraz w Czechach. O szerokim zasięgu tego typu dzieł zdecydowały kontakty handlowe, a także inicjatywa zleceniodawców, przedstawicieli licznych banków i składów towarów w miastach Hanzy, jak również lokalnych fundatorów. Wiele z tych dzieł było nabywanych na wielkich jarmarkach odbywających się w Brugii, Antwerpii, Mechelen. Były to dzieła tamtejszych warsztatów snycerskich, bardzo kosztowne ze względu na złocenia całych rzeźbionych partii nastawy (np. il. 30 – ołtarz tzw. *Złota tablica* z Brugii lub Gandawy, 1418, dla kościoła w Lüneburgu). Autor wskazał na powtórzenia ikonograficzne w scenach malowanych na skrzydłach tych ołtarzy, w układach postaci, drapowaniach szat, w realizmie scenerii. Autor eseju naświetlił bardzo istotny problem obecności sztuki niderlandzkiej w jej dojrzałej i kompletnej formule, jaką jest retabulum, obiekt kultu religijnego, i uzupełnił temat bogatym materiałem ilustracyjnym. Wśród nich cenne są przykłady mniej znane, ale o wyso-

kiej klasie artystycznej (ołtarz z Iserlohn, powstały w Brugii, z bardzo bogatą ikonografią wzorowaną na obrazach Mistrza z Flémalle, Jacques'a Daret'a – il. 37, 38). Po 1470 r. większość eksportowanych nastaw powstawała w Antwerpii, która specjalizowała się w tego typu realizacjach, wysyłanych do Nadrenii i Westfalii.

Dotychczas niewiele uwagi w literaturze poświęcono regionalnym stylom w malarstwie, które były wynikiem praktyk warsztatowych, wpływu mistrza na uczniów oraz osobistych upodobań, a nawet gustu zleceniodawców. Kontakty między Antwerpią a Norymbergą zaowocowały niezwykle bogatą wymianą dzieł, ale także sprzyjały zdobywaniu doświadczenia w praktyce malarskiej podczas wędrówki czeladniczej młodego malarza.

Antje-Fee Köllermann poświęciła swój tekst jednemu z najczęściej kopiowanych wówczas artystów, mianowicie Rogierowi van der Weydenowi, którego sztuka znalazła liczne naśladownictwa w Niemczech (s. 69-81). Jego twórczość poznawano albo bezpośrednio z oryginalnych obrazów, albo też z wersji graficznych lub szkiców. Już około 1460 r. w kościele Św. Kolumby w Kolonii znalazł się tryptyk z *Pokłonem Trzech Króli*, 1449-1451, autorstwa Weydena (i warsztatu⁴⁸), zamówiony prawdopodobnie przez jednego z kupców niemieckich (Johanna Rincka⁴⁹), który prowadził sklep w Brukseli, a zatem znał pracownię malarza. Do obrazów Weydena nawiązywano wielokrotnie, powtarzając za nim pojedyncze elementy, jak rozwiane perizonium Chrystusa w scenie *Ukrzyżowania*, czy układ sylwetki Chrystusa w *Zdjęciu z krzyża*, czy też schemat kompozycji *Zwiastowania*, a także typ krajobrazu, meandrującą rzekę. Niemieccy malarze nie trzymali się jednak niewolniczo tych wzorów, starając się nadać im swój indywidualny rys. Jak zauważyła Köllermann, również sam Weyden skorzystał z kompozycji malarza kolońskiego, czego dowodem jest wspomniany *Ołtarz Św. Kolumby*, inspirowany wielkim tryptykiem z *Pokłonem Trzech Króli* Stefana Lochnera⁵⁰.

Transmisja ikonograficznych rozwiązań na inne ołtarze niemieckie, biegnąca po linii Lochner – Weyden, przeniesiona została na dzieła, które powstawały dla kościołów w innych niemieckich miastach Nadrenii po 1463 r., Westfalii czy w Tyrolu. Przykładem tego typu dzieł są ołtarz z Linz nad Renem Mistrza Pasji Lyversberg (il. 69), tablica Mistrza Życia Marii (*Pokłon Trzech Króli*, Norymberga Germanisches Nationalmuseum, 1470 – il. 71), Mistrza Najświętszej Marii (Akwizgran, Suermondt-Ludwig Museum, 1480-90 – il. 70) oraz Mistrza Ołtarza ze Sterzinger (*Zwiastowanie*, 1458 – il. 73) i Friedricha Herlina (1459, ołtarz St. Georgskirche w Nördlingen – il. 76).

⁴⁸ Rogier van der Weyden prawdopodobnie wykonał rysunki przygotowawcze i pozostawił je swojemu pomocnikowi, by przeniósł je na deski. Po powrocie z podróży do Italii w 1450 rozpoczął prace nad malarską wersją ołtarza.

⁴⁹ *Van Eyck bis Dürer* s. 70

⁵⁰ Szczególnie widoczne powtórzenia to postać kobiety w zielonej sukni na lewym skrzydle, jak też sługi w czerwonym stroju we wschodnim nakryciu głowy, stojącego przy prawej krawędzi, w kompozycji kolońskiego ołtarza Stefana Lochnera.

Ten ostatni malarz wprowadził do swojego ołtarza szereg nawiązań do obrazów niderlandzkich, co pozwala przypuszczać, że zetknął się z oryginałami bezpośrednio w pracowni niderlandzkiego mistrza, które kopiował i szkicował tworząc swój podręcznik form i kompozycji. W księgach miejskich jest określany jako ten, który znał sztukę niderlandzką, co wówczas było wyróżnieniem i wielkim atutem malarza. Ale prawdziwie wielką osobowością był norymberski malarz Hans Pleydenwurff (1420-1472), którego ołtarz z kościoła Św. Elżbiety we Wrocławiu oddziaływał na sztukę szerokiego kręgu artystów, także następnych pokoleń, m.in. Michaela Wolgemuta, nauczyciela Dürera oraz Martina Schongauera czy Hansa Schüchlina, malarza ze Szwabii, jak i wiedeńskiego Mistrza des Schottenaltar. Świadczy to o tym, że warsztat Pleydenwurffa odegrał ogromną rolę w transmisji motywów niderlandzujących na bardzo szeroką skalę i o ogromnym geograficznym zasięgu. Sam Pleydenwurff musiał zetknąć się z oryginalnymi dziełami Weydena, ponieważ powtórzył za nim nie tylko detale formalne, ale również pewien ładunek nastrojowy i zrozumiał przesłanie symbolicznych elementów. Natomiast on sam, jak i wiedeński Mistrz Schottenaltars potrafili dodać swej sztuce, oprócz tych Rogierowskich inspiracji, własny rys oraz indywidualny język wypowiedzi malarskiej.

W kwestii roli rysunku, szkiców i grafik w popularyzacji kompozycji obrazowych, badacze przypomnieli, jak trudnym zabiegiem artystycznym był przerys obrazu tablicowego z zachowaniem szczegółów i skali na mniejszą formę, jak też odwrotny zabieg, tj. przełożenie niewielkiego szkicu na obraz wykonany w dużo większym formacie. Zachowanie odpowiednich proporcji i poprawności wymagało niezwyklego przygotowania i nie każdy artysta mógł temu sprostać⁵¹. Martin Schongauer, który był uczniem Pleydenwurffa i odbył podróż do Niderlandów, wypracował precyzyjne grafiki o miękkich przejściach tonalnych, które oddawały walory artystyczne kopiuowanych obrazów (z warsztatu Weydena) i mogły później służyć jako wzorniki dla malarstwa⁵². Ale Schongauer nie był zwyczajnym kopistą, lecz samodzielnym twórcą, który wypracował własny styl, charakterystyczny dukt kreski i nastrój scen.

O sile oddziaływania grafiki Schonaguera na malarstwo niderlandzkie oraz o recepcji XV-wiecznej sztuki niderlandzkiej w wieku XVI i związkach artystycznych między Norymbergą a Antwerpią napisała Juliane von Fircks⁵³. W XV wieku nastąpił gwałtowny wzrost liczby druków ulotnych, które stanowiły najprostsza, tania i łatwo dostępną formę kontaktu z dziełem sztuki dla artystów oraz kolekcjonerów. Niemieckie grafiki z drugiej połowy XV i początków XVI wieku ułatwiały rozpowszechnianie się modeli ikonograficznych i były przenoszone na formę malarstwa

⁵¹ Przykładem jest miniatura jednego z wiedeńskich malarzy, który miał przetworzyć obraz Weydena na dzieło w formacie książkowym. Autor poddaje w wątpliwość tę umiejętność, *Van Eyck bis Dürer*, kat. 249.

⁵² *Van Eyck bis Dürer* s. 80.

⁵³ J. Von Fricks. *Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit*. W: *Van Eyck bis Dürer* s. 83-93.

tablicowego. Autorka zestawiała niemieckie druki obok obrazów wyraźnie na nich wzorowanych, powtarzających niemal literalnie schemat z grafik (np. *Chrzest Chrystusa* Schonagauera i obraz Joachima Patinira – il. 85 i 86). Wzajemne inspiracje między artystami obrazują zestawione obok siebie niemieckie grafiki i ich niderlandzkie malarskie odpowiedniki (il. 87-92). Tak klarowna forma prezentacji dzieł pozwala dostrzec te analogie. Szczególnie w odniesieniu do poprzednich rozdziałów, które akcentowały raczej jednostronny kierunek inspiracji, wywodzący się z Niderlandów i biegnący ku wschodowi, tekst Juliane von Fricks odwraca wektor artystycznych oddziaływań u progu XVI wieku. Przywołuje Dürerowskie grafiki pasyjne czy ilustracje do *Apokalipsy*, które bardzo wcześnie doceniono w Niderlandach i inspirowano się nimi w wersjach malarskich. Artyści niderlandzcy początku XVI wieku wielokrotnie kopiują pojedyncze elementy kompozycyjne z wcześniejszych grafik niemieckich, głównie Dürera i Schonagauera⁵⁴. Zwrócono uwagę na artystów z końca XV wieku, którzy powracali do dzieł malarzy niderlandzkich tworzących na początku stulecia, np. do twórczości Mistrza z Flémalle⁵⁵. Artyści dokonywali również kompilacji z kilku dzieł, jak np. Mistrz Pasji Brugijskiej w jednej ze swoich prac nawiązał do obrazu Mistrza z Flémalle, Memlinga oraz apokaliptycznych i pasyjnych grafik Dürera. Von Fricks omówiła również wzajemne nawiązania i inspiracje XVI-wiecznych malarzy niderlandzkich i niemieckich do dzieł włoskich, powołując się na motyw *Madonny z Dzieciątkiem* ujętej w półfigurze Jana Gossearta i Hansa Baldunga Griena, naśladujące gest rzeźby Maryi Michała Anioła z kościoła NMP w Brugii. Badaczka wskazała na wizerunek *Św. Hieronima* Albrechta Dürera (il. 95) o zupełnie nowym przesłaniu niż dotychczasowa ikonografia jako uczonego u *studiolo*. *Św. Hieronim* Dürera jest oświeconym melancholikiem, który gestem dłoni i wskazaniem na czaszkę przypomina o *vanitas*, o marności tego świata, zawieszony krucyfiks jest symbolem *memento mori*. Obraz o tak szczególnym przesłaniu powstał dla wyjątkowego odbiorcy i miał charakter prezentu, w którym artysta chciał dać dowód swojego kunsztu i znajomości renesansowych treści⁵⁶. Ten typ stworzony przez Dürera najmocniej wpisał się w ikonografię malarstwa niderlandzkiego połowy XVI wieku, stając się wzorem najtrwalszym, stale parafrazowanym przez malarzy. Fricks

⁵⁴ Postać klęczącego świętego i trzy psy z grafiki Dürera *Św. Eustachy*, powtórzone w obrazie antwepskiego malarza *Wizja św. Huberta* (il. 91, 92), czy grafika *Adam i Ewa* Dürera i wzorowany na niej obraz Jana Gossaerta (il. 89, 90).

⁵⁵ W latach 1490-1500 według wzoru sceny *Zwiastowania z Tryptyku Merode* anonimowy artysta z południowych Niemiec precyzyjnie odrysował piórkami układ kompozycyjny tej tablicy – zob. kat. 46, inne nawiązania kat. 43, 44, 45.

⁵⁶ Obraz ten był prezentem dla Rodrio Fernandeza d'Almada, portugalskiego kupca i sekretarza działającego w Antwerpii, nawiązującym do tzw. typu *uomini famosi*. W stylistyce uczonego w swoim *studiolo* polecali portretować się ówcześni humaniści. Tego rodzaju portrety wręczano sobie jako wyraz przyjaźni, czego przykładem są portret Erazma z Rotterdamu i Pietera Gillisa wykonane dla Tomasa Morusa przez Q. Massysa (s. 91-92).

wskazała na analogie wykonane przez Joosa van Cleve, który wprowadził dodatkowe elementy (różaniec, księgi) mówiące o wierze i wiedzy postawionej wobec marności, kruchości świata, przemijaniu (kat. 9; klepsydra, zgaszona świeca, szkło, inskrypcja), Lucasa van Leyden (il. 97) i Quintena Massysa. Sztuka niderlandzka i niemiecka wypracowała swój własny język wyrazu, nawet we wzajemnych inspiracjach czy też nawiązując do włoskich dzieł starała się wykazać własną odrębność. Zebrane w części drugiej katalogu liczne przykłady dopełniają omówione treści.

Istotnym zagadnieniem, któremu poświęcono aż trzy odrębne rozdziały w części pierwszej katalogu, jest rola szkiców rysunkowych oraz grafiki w popularyzacji i transmisji motywów ikonograficznych. Ten problem został wyeksponowany już w 2002 r., kiedy zorganizowano wystawę poświęconą szkicom rysunkowym od Jana van Eycka do Boscha⁵⁷. W katalogu do antweperskiej wystawy omówione zostały techniki rysunkowe stosowane przez dawnych mistrzów, modelunek lub też linearyzm widoczny w szkicach, a także kwestie narzędzi i materiałów rysunkowych⁵⁸.

We współczesnych kolekcjach zachowało się około 3000 kart z rysunkami oraz grafikami, powstałymi do 1500 r. Wśród nich tylko około sześciuset szkiców rysunkowych i odbitek pochodzi z obszaru Niderlandów, przy czym znane jest autorstwo tylko bardzo niewielkiej części. Zastanawiając się nad ówczesnym statusem rysunków, badacze stwierdzają, że nie możemy traktować ich jako samodzielnych dzieł, tworzących w pełni dojrzałe *œuvre*. Jak zauważa Guido Messling, inaczej postrzegano rysunek w epoce historycznej, ponieważ nie był to swobodny szkic, uchwycony na szybko pomysł artysty, jak rozumiemy go współcześnie. Autor stawia pytanie o rolę rysunku w XV i u progu XVI wieku w transmisji motywów między Niderlandami a Niemcami oraz o różnice w rozumieniu funkcji szkiców w tych dwóch obszarach.

⁵⁷ *Altniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*. [14 czerwca – 18 września]. Antwerpia, Rubenshuis (kat. wyst.). ed. F. Koreny, E. Pokorny. Rubenshuis Antwerpen 2002.

⁵⁸ Na początku dominował srebrzyk (stosowali go Jan van Eyck, Weyden, Petrus Christus), a także rysiki z ciemnej kredy (z drewna wierzbowego), węgla czy plastyczne cieniowanie rysunków za pomocą podmalowań tuszem piórkiem, którym łagodzą surowość rysunku. Srebrzyk wykonywano ze stopu srebra z cyną lub mosiądzem, dawał bardzo wyrazisty, niemal nieusuwalny zarys, o bardzo precyzyjnej linii, ponieważ prowadzony po powierzchni tablicy rytec srebrzyka zagłębiał się w gruncie, w podobrazu. Papier do 1405 r. sprowadzano do Niderlandów z Nadrenii, Italii lub Francji. Papier przeznaczony na rysunek odpowiednio gruntowano, tj. pobielano kredą lub powlekano zmielonym proszkiem z kości kurzych oraz spoiwem w postaci rybiego lub króliczego kleju. Taki grunt zabarwiał papier na kolor zielono-szary lub biały. Szkirowano także węglem. Nierzadko powyższe materiały rysunkowe stosowano w jednym dziele, podmalowując, cieniując rysunek, podkolorowywano piórkiem i tuszem jego fragmenty. Posługiwano się delikatnym piórkiem wykonanym najczęściej z gęsich, kurzych lub łabędzich piór, zabarwiano rysunek, cieniując go plastycznie w kolorze brunatnym, szarym, żółtawym lub czerwonym. Dla uzyskania tonów monochromatycznych używano jednego odcienia barwnika brunatnego, czarnego.

Przypomina, że pierwszym momentem powstawania szkiców rysunkowych były wędrówki czeladnicze, podczas których młody artysta gromadził swój zbiór form i schematów. Do Niderlandów udawali się niemieccy młodzi artyści, w tym ojciec Dürera czy największy niderlandyzujący malarz Hans Pleydenwurff. W niderlandzkich warsztatach malarskich nieustannie kopiowano dzieła mistrza, dokładnie odwzorowując gotowe kompozycje malarskie, podczas gdy w Niemczech nie powstawały tego typu rysunkowe wierne kopie warsztatowe. Wykorzystywano je do przenoszenia pomysłu-wzorca na tablicę, powszechne bowiem było zamawianie kopii według dzieł już istniejących. Szkice wykonywane w warsztacie mistrza miały zatem cel edukacyjny: ćwiczone wprawność ręki i spostrzegawczość oka, lecz nie wiemy nic o ich prawdziwych autorach. Edukacyjno-ćwiczeniowy walor prac rysunkowych prowadził do powstania własnego katalogu schematów w rodzaju podręcznika wzorów ikonograficzno-kompozycyjnych. Wykorzystywano go następnie we własnej samodzielnej pracy. Powtarzanie wzorów mistrza nie było uważane za plagiat, wręcz przeciwnie – za wyraz znajomości dzieł. Kopiowanie dzieł gotowych wpisane było w praktykę nauki zawodu. Niestety te, które uznano za przestarzałe lub zbyt wyeksploatowane, niszczone i w ten sposób utracono je bezpowrotnie. Jednym z wczesnych i bardzo świadomych zbieraczy rysunków i grafik był norymberski humanista Herman Schedel (1440-1514), a także Albrecht Dürer, który gromadził rysunki innych malarzy i grafików, w tym sztychy wielkiego Martina Schongauera (kat. 142, 143), doceniając ich artystyczny walor. Niemieccy artyści umieszczali na nich swoje sygnatury lub inicjały, podczas gdy artyści niderlandzcy bardzo rzadko sygnowali swoje prace. Nie mamy jednak pewności, do kogo należą te monogramy – do rysownika czy do rytownika. Wyjątek stanowią rysunki z kręgu naśladowców Weydena, którego kopiował prawdopodobnie Vrance van der Stock, skoro na odwrociach kart widnieje monogram VS. Rysunki rozpowszechniły się po 1440, 1450 r., a najmocniej po 1500 r., ponieważ miało to związek z coraz lepszą dostępnością papieru (dzięki zakładaniu młynów wytwarzających papier w Niemczech po 1405 r. było ich już 6), którego cena również pozwalała na łatwiejsze nabycie kart. Messling zwrócił uwagę również na określone zabarwienie papieru, typowe dla pewnych obszarów, np. lekko czerwone stosowane we Frankonii. Badacz wymienia tzw. kreatywne kopie, które nie są wiernymi powtórzeniami pierwowzorów, lecz pozwalają na wolne parafrazowanie dzieł mistrzowskich, a tym samym rozwój własnego stylu, np. powstałe w kręgu Hansa Burgkmaira. Artystę zainspirowały kolońskie ołtarze Lochnera i Weydena, które przełożył na własny język obrazowania, zaktualizował je w wersjach rysunkowych, nadał bardziej lekką formę, czasami o niedopracowanych detalach⁵⁹. To właśnie obrazy Weydena oraz Dierica Boutsy były źródłem największych inspiracji dla malarstwa niemieckiego, ale w tej transmisji motywów ogromną rolę ode-

⁵⁹ Swobodny rysunek, w rodzaju notatki artystycznej na podstawie *Sądu Ostatecznego* Lochnera, kat. 164 i kat. 165, 166.

grały szkice rysunkowe, w których powtarzano bądź całą kompozycję, bądź też wyizolowany motyw, pojedynczy element, postać, drapowanie szaty, typ stroju (kat. 143, 144⁶⁰). Komentarze dotyczące rysunków i miedziorytów Martina Schongauera (kat. 143) oraz genezy ich powstania uświadamiają, jak znaczącą rolę odgrywały niderlandzkie szkice rysunkowe w transmisji motywów w przypadku, gdy dostęp do malarzkiego oryginału był niemożliwy. Niestety dla wielu zachowanych rysunków nieznane są ich malarskie pierwowzory.

Niemieckim malarzem, który przyczynił się do niezwykle szerokiego rozpowszechnienia stylu i motywów opartych na malarstwie niderlandzkim, jest Hans Pleydenwurff. Wychował i ukształtował gust wielu artystów, w tym Michaela Wolgemuta, mistrza Albrechta Dürera. Styl Pleydenwurffa, dzięki jego uczniom i naśladowcom, dotarł do Wiednia, Szwabii, Nadrenii i na Śląsk. Z warsztatem Pleydenwurffa wiąże się szereg niderlandyzujących rysunków, jak i obrazów (*Ołtarz z Hof, Alte Pinakothek, Monachium, z niderlandzkim krajobrazem i widokiem miasta, jak i scena Zwiastowania, wyraźnie Weydenowska*). Niestety nie wiemy, czy sam mistrz wykonał je w Niderlandach, widząc oryginał, czy też są to kopie powstałe z odrysów, mniej lub bardziej zmodyfikowane, na podstawie dzieł sprowadzonych do Niemiec.

Rysunek musiał być nieodzownym elementem pracy podczas przygotowań portretu, ponieważ rzadko zdarzało się, by model pozował na każdym etapie pracy malarza. Taki szkic przygotowawczy wykonuje *Św. Łukasz portretujący Madonnę* Weydena. Z obszaru niemieckiego zachował się rysunkowy portret mężczyzny z ok. 1475 r., który z drobiazgowością równą portretom niderlandzkim odtwarza realia twarzy, w tym takie detale wyglądu, jak ślady zarostu, naturalny układ dłoni (il. 98). Przykład ten dowodzi, jak bardzo były to precyzyjne studia rysunkowe. Niestety nie zachowała się wersja ukończona tego portretu. W późniejszym okresie analogiczne prace wykonał Hans Holbein mł. Podobne studia przygotowawcze zwierząt, roślin, krajobrazu, które powstawały podczas bezpośredniej obserwacji, a następnie w warsztacie przenoszono je z luźnych kart na obraz. Takich rysunków jest najmniej. Stanowiły one rodzaj wzornika form, jakie znano już w Italii u progu XV wieku (G. de Grassi, Pisanello). Dowodem takiej bezpośredniej obserwacji przeniesionej do obrazu jest widok realnego pejzażu znad Jeziora Genewskiego, widoczny w dziele Konrada Witza *Połów ryb*, 1440. Kolorowany rysunek peonii Martina Schongauera to niemal samodzielne studium roślin, które artysta wiernie przeniósł do obrazu *Madonna w krzewie różanym* z Colmaru. W Niderlandach wiele rysunków autorskich powstawało również wprost na tablicy i zostały zamalowane, inne, powstałe na luźnych kartach, zaginęły. W Niderlandach i Niemczech funkcjonowały również szkice rysun-

⁶⁰ Kat. 143, 144 – na podstawie postaci Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Rogiera van der Weydena powstał rysunek (wykonany prawdopodobnie w warsztacie Weydena), następnie skopiowany przez Martina Schongauera z tego rysunkowego wzorca, podczas jego wędrówki czeladniczej do Niderlandów w latach 1469-71, drugi analogiczny przykład (kat. 144) wykonał malarz górnoeński. W katalogu zamieszczono wiele podobnych analogii.

kowe, określane jako *modello*, które przedkładano do akceptacji zleceniodawcy przed wykonaniem dzieła. Takich przygotowawczych szkiców rysunkowych, dokumentujących etapy pracy nad obrazem, zachowało się w Niemczech stosunkowo dużo, niekiedy nawet obie wersje – rysunkowa i malarska (kat. 219, 220). Messling zauważył, że w Erlangen stosunkowo wcześniej, gdyż ok. 1470 r., odnajdujemy tego typu szkice poprzedzające kompozycje malarskie i że to właśnie we Frankonii przed Schongauerem doceniono rolę rysunków przygotowawczych. Autor wysuwa pogląd, że dopiero rysunki wykonane przez Dürera i Boscha możemy traktować jako samodzielne prace. Były one sposobem uchwycenia pomysłu, elementem spontanicznego zanotowania koncepcji malarskiej, pierwszym etapem w powstawaniu dzieła. Liczne samodzielne szkice o charakterze swobodnego ćwiczenia, w rodzaju próbki warsztatowej i nie w pełni ukończonej, pozostawił Gerard David. Dorobek rysunkowy Memlinga jest bardzo słabo znany. Natomiast zdjęcia rentgenowskie obrazów memlinga ujawniają liczne podrysowania szybką, niedokładną kreską. Guido Messling podkreślił natomiast rolę *Ołtarza Gandawskiego* Jana van Eycka i obrazów Weydena (kat. 70) i Diericka Boutsy jako dzieł wyraźnie inspirujących twórców niemieckiego malarstwa, które często kopiowano, naśladowano także w wersjach rysunkowych⁶¹. Niestety zachowały się tylko nieliczne rysunki, pełniące funkcję pośredniego medium w transmisji motywów. Na grunt sztuki niemieckiej, frankońskiej, czy nadreńskiej przenoszono nie tylko całe kompozycje, ale i pojedyncze, wyizolowane elementy z dużej scenarii⁶². Rysunek był również formą studium, ćwiczeniem nad układem światłocienia, plastycznością detalu.

Dwa kolejne rozdziały podejmują zagadnienia związane z rolą odbitek graficznych w transmisji motywów ikonograficznych. Tworzenie kopii, powielanie, które wspomógł rozwój technik graficznych, stało się cechą charakterystyczną dla sztuki niemieckiej i niderlandzkiej.

Początkowo grafiki, drzeworyty, a od połowy XV wieku miedzioryty pełniły funkcję służebną wobec malarstwa, tj. powtarzały kompozycje z obrazów⁶³. Albrecht Dürer właśnie na podstawie grafik swoich wielkich poprzedników M. Schongauera, Mistrza Księgi Domowej, kopiując ich prace w rysunkowych wersjach, zdobywał umiejętność odwzorowania, spostrzegawczość, wyczucie kreski. Grafiki stanowiły

⁶¹ Kat. 160 – rysunek anioła wzorowany na scenie *Zwiastowania z Ołtarza Gandawskiego*, malarz nadreński, 1480-1490.

⁶² Postać powtarzającą określony gest, typ stroju, nakrycia głowy – np. *Sybilla*, kat. 127, rysunek anonimowego artysty ze Szwabii wzorowany jest na postaci Marii Magdaleny z *Tryptyku Braque'a*.

⁶³ Grafiki bardzo dokładnie powtarzały kompozycje obrazowe i dzięki temu przyczyniły się do utrwalenia pierwotnego, nierzadko zaginionego, obrazu i jego kompozycji. Dla pomniejszenia lub powiększenia jakiejś graficznej kompozycji posługiwano się siatką geometryczną i za jej pomocą przenoszono pierwowzór na nowy format. W praktyce jednak wykonywano również grafiki z dzieł rysunkowych powstałych wtórnie, nie na bazie oryginalnych kompozycji, lecz naśladowców, dlatego zacierają one związek z pierwowzorem.

również ważny materiał artystycznych inspiracji. Johannes Cochläus, humanista z Norymbergii, w 1512 r. pisał, że grafiki Dürera były kopiowane we Francji, Hiszpanii, Italii⁶⁴, dokąd rozsyłano odbitki, by następnie przenieść je na obraz. Z wyprawy do Niderlandów Dürer przywiózł ogromną liczbę grafik i szkiców zaprzyjaźnionych ze sobą artystów. Na podstawie źródeł wiemy, że Albrecht w 1497 r. zatrudnił dwóch agentów, którzy zajmowali się rozpowszechnianiem jego grafik poza Norymbergę (s. 110). U progu XVI wieku wysyłanie grafik zastąpiło wcześniejsze podróże artystów czy kolekcjonerów sztuki, a nawet eksporty i importy gotowych już dzieł malarskich. Dzieła mistrzów niderlandzkich znano dzięki ich graficznym kopiom wykonanym przez Israela van Meckenen, Martina Schonagauera, Mistrza E.S., Mistrza Księgi Domowej i na ich podstawie powstawały obrazy tablicowe. Autor rozdziału Christof Metzger (s. 105-111) wskazuje także na analogie i wzajemne inspiracje między grafikami, obrazami i rzeźbami oraz witrażami i tapiseriami. Te powiązania, wychodzące od grafiki, świadczą o sile jej oddziaływania i rozpowszechniania wzorów kompozycyjnych. Badacz przywołuje kilka faktów potwierdzających te zależności i modę na podręczniki ze zbiorom kanonicznych przykładów kompozycji w wersji graficznej, zwane „księgą wzorów” (s. 108), które znajdowały się w każdej pracowni malarskiej. Wspomniany Israel van Meckenen⁶⁵ pozostawił jako swój dorobek 500 kart, wśród których 157 to powtórzenia wzorowane na jego poprzednikach i nauczycielach: Mistrzu E.S, Schongauerze, Mistrzu Pasji Berlińskiej, H. Holbeinie Starszym, a 4 według Dürera. Przyczynił się on do pośrednictwa w wymianie miedziorytów między sztycharzami i wydawcami z południa do północnych Niemiec. Van Meckenen opuścił Nadrenię i wyjechał do Szwabii, gdzie nawiązał bliski artystyczny kontakt z Holbeinem Starszym. Jego zasługą jest transmisja wzorów między południem a północą. Niestety liczba zachowanych odbitek graficznych nie pozwala na rzeczywiste odtworzenie ich zasięgu, mimo że badacze odnaleźli schematy graficzne powtórzone w obrazach i freskach nawet we wschodnich obszarach Alp i w Słowenii (il. 119, 120), a także w Italii⁶⁶ (*Apokalipsa* Dürera). Pytaniem otwartym pozostaje, jakimi drogami trafiały one do tych zakątków. W tej kwestii brakuje źródeł, które to wyjaśnią. Powszechnie wiadomo, że na rynku sztuki handlowano drukami ulotnymi, zbierali je nie tylko artyści, ale i kolekcjonerzy, jak rodzina Hopferów czy Mikołaj Bertschi (księga z 1515 r.), dbając o ich aktualność, sukcesywnie dokupując kolejne karty, gdyż po 1500 r. tracą na popularności sztychy z XV wieku. Tylko nieliczni artyści działający w XVI wieku powracali do starszych wzorów graficznych i rysunkowych (Łukasz Cranach Starszy).

⁶⁴ W 1441 r. wydano dokument w Wenecji regulujący prawnie zasady przywozu obcych grafik. *Van Eyck bis Dürer* s. 110

⁶⁵ Inni artyści gromadzili podobne zbiory. Niestety nie znamy nawet opisów zawartości inwentarzy, które podawałyby wykaz tych kolekcji.

⁶⁶ Kopiowano również dzieła mistrzów włoskich. Wielki zbiór tego typu projektów graficznych znajdował się w Augsburgu.

Temat grafik kończy tekst Olgi Ciulisovej (s. 113-121) z Muzeum w Bratysławie, która skupiła swoje analizy na postaci Martina Schonagauera jako najpopularniejszym i najczęściej kopiowanym artyście w Europie Środkowej i Wschodniej, dobrze znanym w Italii i Hiszpanii, nauczycielu Izraela van Meckenen i Wenzela von Olmütz i popularnym grafiku, stale kopiowanym przez Dürera. Autorka starała się odpowiedzieć, w jaki sposób odbywała się wymiana, handel grafikami pod koniec XV wieku. Jedną z propozycji wyjaśnienia tego fenomenu mogła być działalność wędrujących handlarzy, poruszających się po różnych regionach Europy. Istotną rolę w tym procesie odgrywali księgarze i drukarze. Badaczka przywołała postać znanego norimberczyka, księgarza i drukarza Antona Kobergera, wydawcy dzieł Dürera, który miał filie swoich wydawnictw i księgarń w całej Europie, również w Środkowej (Budapeszcie, Pradze, Wrocławiu, Krakowie, Gdańsku, Poznaniu), i w ten sposób uczestniczył w transmisji wzorów ikonograficznych. Wiele malowanych nastaw ołtarzowych z obszaru Europy Środkowej zdradza wyraźne nawiązania do grafik Martina Schonagauera, których tradycja obrazowania sięga ikonografii Weydena. W ten zatem pośredni sposób styl i motywy sztuki niderlandzkiej trafiały do prowincjonalnych kościołów w Rumunii (kościół Św. Małgorzaty w Mediaș), na Słowacji (kościół św. Egidiusza w Bardejovie, kościół Św. Mikołaja w Janosret, ołtarz ze sceną *Ukrzyżowania*), ale także na kaplic fundacji królewskich i książęcych (kaplica zamkowa w Křivoklátu rodu Przemyślidów i Luksemburczyków, szczególnie Wacława IV) i obraz *Koronacji Marii* ufundowany przez Władysława II Jagiełłę. Przedstawienia na skrzydłach tego retabulum wyraźnie wzorowano na sztychach Schonagauera, te zaś zdradzają powinowactwo z dziełami Weydena oraz Boutsy (s. 117). Autorami dzieł byli artyści lokalni, anonimowi, którzy nie do końca akceptowali i powtarzali nowatorskie rozwiązania artystyczne związane z realizmem krajobrazu. Badaczka w bardzo klarowny sposób nakreśliła rolę dworów królewskich w Budzie na Węgrzech oraz w Pradze i Krakowie, które stały się pod koniec XV wieku miejscami spotkania renesansowej sztuki włoskiej i północnej *ars nova*, np. Marcin Korwin, król Węgier, był kolekcjonerem tapiserii z Tournai. Do wielu miast (Śląsk, miasta Hanzy) sprowadzano graficzne wzory, by lokalni artyści na ich podstawie wykonali obrazy tablicowe lub też za ich niderlandzką stylistyką stało wykształcenie pobierane za granicą, w Niemczech lub Niderlandach (gdański *Ołtarz Jerozolimski*). Kontakty handlowe zapewne sprzyjały wymianie przedmiotów luksusowych, w tym dzieł sztuki między miastami flamandzkimi a bałtyckimi.

W drugiej części katalogu dokonano prezentacji dzieł według klucza narodowego. Poszczególne rozdziały poświęcono sztuce Niderlandów, Westfalii i Pomorza, Szwabii i Nadrenii, Bawarii, Frankonii, Austrii, Czech, Śląska, Małopolski i Węgier. Poprzedzają je krótkie wstępy autorstwa badaczy reprezentujących poszczególne państwa, które naświetlają tło historyczno-artystyczne, w którym funkcjonowała sztuka. Teksty te wprowadzają czytelnika w problematykę transmisji sztuki i charakter wzajemnych kontaktów. Na przykład Bawaria, która mocniej uległa wpływom sztuki z Italii, szczególnie malarz Gabriel Angler (s. 347), natomiast w drugiej połowie XV

wieku i po 1500 r. Hans Holbein Starszy, związany z Augsburgiem, miastem, które poddało się w równym stopniu italskim wpływowi. Wskazano też obszary, gdzie silniejsze okazały się lokalne stylizacje i tradycje obrazowania. Podwójny, tj. niderlandzki, ale i własny, lokalny profil zachowała sztuka w Nadrenii i Szwabii (Lucas Moser, który poznał malarstwo Jana van Eycka i Mistrza z Flémalle, Konrad Witz działający w Bazylei, artyści z Ulm, rzeźbiarz Hans Multscher). Najważniejszym jednak pośrednikiem był Schongauer, dzięki którego miedziorytom poznano sztukę Weydena, Boutsy, Hugo van der Goesa. Regionem niezwykle mocno powiązanim z Niderlandami zarówno na płaszczyźnie wymiany handlowej, jak i artystycznej była Frankonia (s. 387-433), bardzo aktywny politycznie obszar, silny i oddziałujący na sąsiednie ziemie, a nawet na Czechy i Śląsk. Niezwykle zamożna Norymberga przodowała w handlu przedmiotami luksusowymi i stworzyła sprzyjający klimat dla rozwoju cechów, rzemiosł i sztuki. Działający tu Hans Pleydenwurff wniósł znajomość motywów niderlandzkich, które przejęli jego bezpośredni uczniowie (Wolgemut), jak i kontynuatorzy (A. Dürer, który był uczniem Wolgemuta). Wolgemut nawiązał współpracę z wydawcą i księgarzem Antonem Kobergerem. Te personalne relacje zdecydowały o niezwykle szerokim rozprzestrzenianiu się sztuki, w której początkach obecna jest tradycja Rogiera van der Weydena (do którego nawiązywał Friedrich Herlin, kat. 210) oraz Diericka Boutsy.

Wybrane dzieła znakomicie unaocniają czytelnikowi omówione problemy. Autorzy wskazują na konkretne przykłady i drobiazgowo omawiają cechy, które świadczą o naśladowaniu mistrzów niderlandzkich: Campina, van Eycka, Weydena. Wiele reprodukcji wnosi ogromną wartość poznawczą, ponieważ jako dzieła mniej znane dopiero dzięki tej publikacji zyskują szerokie odbiorce⁶⁷. Potwierdzają jednocześnie zakres oddziaływania sztuki niderlandzkiej, widocznej w importach dzieł o bardzo wysokiej klasie (wrocławski *Ołtarz św. Barbary* (Warszawa, Muzeum Narodowe, kat. 261)⁶⁸, relief Jakoba Beinharta (1506, Warszawa, Muzeum Narodowe, kat. 269), gdański *Tryptyk Jerozolimski* (Warszawa, Muzeum Narodowe, kat. 277), jak i prace wykonane przez rodzimych malarzy⁶⁹. Autorzy, oprócz widocznych analogii i zapożyczeń ze sztuki niderlandzkiej, zaznaczyli również cechy świadczące o odrębności tych regionów wobec sztuki zachodniej, np. typowy dla obszaru bałtyckiego, ale też sięgający Śląska i Węgier typ ołtarza o podwójnym otwarciu, tj. z jedną parą nieruchomych skrzydeł (kat. 247, *Ołtarz z Klosterneuburga* Wiedeńskiego Mistrza ok. 1456 (Klosterneuburg, Stiftsmuseum), którego nietypowym elementem jest jego malowana, nie rzeźbiona, część centralna.

⁶⁷ Liczne dzieła z prywatnych kolekcji, np. tryptyk z prywatnej kolekcji Mistrza Krainburger, ok. 1490, kat. 258.

⁶⁸ Wykonany przez artystów z Nadrenii i Frankonii, według ostatnich ustaleń prawdopodobnie przez Wilhelma z Aachen (Akwizgranu).

⁶⁹ *Tryptyk Ukrzyżowania* wiedeńskiego Mistrza zwanego Schottenmeister nosi wyraźne inspiracje twórczością dawnych mistrzów niderlandzkich, w tym Weydena i Boutsy, kat. 250.

Czeska badaczka Olga Kotková zwróciła uwagę na wiedeńskiego Mistrza Albrechta, dzięki któremu impulsy sztuki niderlandzkiej dotarły do Czech. W obrazach czeskich zauważalne są powtórzenia schematów kompozycyjnych ze sztuki niderlandzkiej. Badaczka przywołała obraz *Wniebowzięcia Marii z Destny* (1450, Praga, Galeria Narodowa), jak również dzieła z bardziej prowincjonalnych ośrodków, w których jednak zauważalne są inspiracje z obrazów Jana van Eycka, jak w scenie *Ukrzyżowania* (1470, Praga, Galeria Narodowa) czy *Ołtarz Jerzego* (1470, Praga, Galeria Narodowa, scena *Walki św. Jerzego ze smokiem* wzorowana jest na waszyngtońskiej kompozycji Weydena), a także Diericka Boutsa. Według autorki bezpośrednimi wzorami nie były oryginalne dzieła niderlandzkich malarzy, lecz obrazy mistrzów niemieckich z Kolonii, Norymbergi czy Wiednia (Meister der Schottenaltars) zamawiane tam i importowane do Pragi. W dyskusjach badawczych wysuwana jest jednak druga hipoteza, sugerująca, że wiele tablic (jak *Tryptyk Thun*, 1480, Praga Galeria Narodowa, kat. 260) wykonali mistrzowie czescy, którzy bazowali na graficznych wzorach z Niemiec lub ze Śląska.

Antoni Ziemia poświęcił swój tekst sztuce na Śląsku i jej niderlandzkim nawiązaniom. Autor przypomniał o wpływie wydarzeń historycznych na formę sztuki. Uspokojenie sytuacji na Śląsku po zawarciu pokoju w Ołomuńcu, bliskie kontakty z Czechami i Węgrami sprzyjały ożywieniu handlowemu oraz importom sztuki i transmisji motywów. Zyskanie samodzielności i bogacenie się miast (Wrocław) dzięki nawiązywaniu kontaktów handlowych i udział w życiu kulturalnym mieszczaństwa śląskiego, czeskiego i niemieckiego miało wpływ na fundacje dzieł sztuki, liczne importy i obecność wzorów sztuki nadreńskiej o cechach niderlandyzujących⁷⁰. Ziemia przywołał ważne fakty z historii, jak powstanie wspólnego cechu malarzy, snycerzy i stolarzy, pracujących wspólnie nad nastawami ołtarzowymi. Taka organizacja przyczyniła się do powstawania na terenie Śląska szczególnego typu retabulum, będącego swoistą syntezą sztuk (malarstwa, rzeźby i reliefu). Do wspólnej pracy (i do cechu) dołączono również złotników, którzy wprowadzali złote rytowane tła w szafach ołtarzowych. W tak sprzyjającym rozwojowi malarstwa klimacie powstała rekordowa liczba dzieł (w 2. poł. XV wieku około 800). Na wystawie zaprezentowano prawdziwe perły sztuki gotyckiej z polskich zbiorów: wielokwaterowy poliptyk z żywotem św. Jadwigi Śląskiej i *Ołtarz św. Barbary* (1447, Warszawa, Muzeum Narodowe), który jest zabytkiem światowej klasy, czy nastawę z wrocławskiego kościoła Św. Elżbiety, wykonaną przez Hansa Pleydenwurffa z Norymbergi (1462). Małgorzata Kochanowska omówiła dzieła z obszaru Małopolski, zaakcentowała rolę Krakowa w rozwoju inicjatyw artystycznych, zamówień, zakupów i wskazała na włoskie

⁷⁰ O obecności wpływów niderlandzkich w sztuce Śląska zob. *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992*. Red. T. Hrankowska Warszawa 1995; *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*. Red. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski. Wrocław 2003.

i niderlandyzujące cechy dzieł, które trafiały do tego obszaru za pośrednictwem czeskim⁷¹. Zamieszczone w katalogu reprodukcje przyczyniły się do popularyzacji sztuki z polskich zbiorów.

Dodatkiem zamieszczonym w katalogu, ułatwiającym poruszanie się po ówczesnej geografii sztuki, są mapy, obrazujące sieć dróg handlowych w ówczesnej Europie, które mogły być jednocześnie szlakami wędrówek artystów oraz handlu dziełami sztuki.

Wielkim osiągnięciem organizatorów wystawy i autorów esejów było wykazanie powiązań sztuki niderlandzkiej z innymi ośrodkami artystycznymi w Europie Środkowej i Wschodniej. Dotychczas ten zakres oddziaływania malarstwa niderlandzkiego rzadko był podejmowany w badaniach lub też traktowany bardzo marginalnie i bez właściwej oceny. Katalog może przytłaczać nagromadzeniem faktów i szczegółowością analiz omawianych dzieł, ale jest to dowodem, z jak bogatym i trudnym zagadnieniem zmierzili się badacze i organizatorzy wystawy.

Na słowa uznania zasługuje zgromadzona na końcu niezwykle bogata bibliografia, będąca wykazem zarówno najważniejszych, jak i szczegółowych studiów na temat malarzy i określonych dzieł.

Ta ponad pięćsetstronicowa publikacja, wydana na kredowym papierze, ma ogromną wartość w ocenie walorów estetycznych. Zawiera ponad 600 kolorowych reprodukcji z solidnymi omówieniami naukowymi, zestawienia grafik, rysunków i obrazów oraz rzeźb, w których widoczne są te analogie i wzajemne zapożyczenia. Ilustracje w dużym formacie, zajmujące całą powierzchnię karty, dopełniają dzieła i pozwalają na dostrzeżenie istotnych detali. Ich wartość podnosi fakt, że są wśród nich dzieła z kolekcji prywatnych, do których dostęp bywa utrudniony lub wręcz niemożliwy.

Publikacja pozwala poznać siłę oddziaływania sztuki niderlandzkiej, która objęła swoim zasięgiem i wpłynęła na styl sztuki w ówczesnej Europie Środkowej. Dla wszystkich badaczy zajmujących się ikonografią i poszukujących obrazów i ikonograficznych powiązań ten katalog stanowi wzorowo przygotowany układ kompozycyjny.

ZAKOŃCZENIE

Wystawy nie kończą się wraz z zamknięciem ekspozycji. Trwałość pamięci zapewniają im katalogi, które prezentują wyniki najnowszych badań i ustaleń, ale także mogą stać się początkiem dyskusji merytorycznej, dotyczącej *œuvre* mistrzów, rozstrzygnięć w zakresie atrybucji, jak i badań technologicznych czy analiz związanych z uchwyceniem kontekstu epoki i historycznych realiów powstawania sztuki. Tego typu publikacje to wysokiej klasy dzieła naukowe, a nie jedynie poglądowe

⁷¹ Te zagadnienia zostały omówione w polskiej literaturze. Zob. A.S. L a b u d a, G. S e - c o m s k a. *Malarstwo gotyckie w Polsce*. Warszawa 2004.

wydawnictwa o walorach estetycznych. Katalog powinien towarzyszyć wystawie jako jej dopełnienie treściowe, przeznaczone zarówno dla czytelnika zaznajomionego z tematem, jak i dla amatora, miłośnika sztuki, któremu przybliży nieznany zakres tematów i dzieł. Omówione katalogi spełniają te warunki. Teksty wprowadzające naświetlają problematykę historyczną i artystyczną, wyjaśniają również złożone uwikłania pracy artystycznej i kontaktów, związane z ówczesnymi realiami pracy malarzy, jak też znaczenie wędrówek czeladniczych i rysunku w rozpowszechnianiu schematów kompozycyjnych. Kwestia jakości reprodukcji, dobór przykładów, wyizolowanie detalu, bliskie kadrowanie pozwalające wniknąć w strukturę obrazu – to czynniki podnoszące jakość publikacji nie tylko w aspekcie wizualnym, ale i poznawczym. Szczególnie wówczas, gdy niemożliwy jest bezpośredni kontakt z obrazem. Satysfakcję z lektury tak opracowanych katalogów może odczuć zarówno wymagający czytelnik – profesjonalista i znawca tematu, jak i amator dawnych mistrzów.

Z niecierpliwością oczekujemy równie solidnie przygotowanych pod względem merytorycznym i estetycznym nie tylko wystaw, ale także dopełniających je publikacji, których na gruncie polskim niestety wciąż odczuwamy pewien niedosyt⁷².

⁷² Tekst niniejszy powstał przed ukazaniem się publikacji A. Ziemby *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500* (Warszawa 2011). Niezwykłym wydarzeniem dla polskiego muzealnictwa w 2010 r. była wystawa *Van Eyck – Memling – Breughel. Arcydzieła malarstwa z kolekcji Muzeum Narodowego Brukethala w Sibiu* (Rumunia), prezentowana w Muzeum Narodowym w Gdańsku od 4 września do 31 grudnia. Na wystawie obok tych wielkich nazwisk i ich dzieł, które rzadko można podziwiać w polskich muzeach, pokazano wiele interesujących prac mistrzów XVI wieku. Niestety w zakresie wystawiennictwa tego typu wydarzenia o znaczącej skali na gruncie polskim zdarzają się zbyt rzadko.

Wystawą o prawdziwie europejskim rozmachu, która poświęcona została kontaktom między Północą i Południem, transmisji motywów, artystów i dzieł okresu renesansu i baroku była *Transalpinum. Od Giorgiona i Dürera do Tycjana i Rubensa. Dzieła malarstwa ze zbiorów Kunst-historisches Museum w Wiedniu oraz Muzeum Narodowego w Warszawie i Gdańsku*. Ekspozycja w warszawskim Muzeum Narodowym trwała od 18 września do 10 grudnia 2004 r. Na wyrazy uznania zasługuje również wydane przy tej okazji znakomicie opracowany katalog.

W kwestii badań i publikacji w języku polskim wśród polskich badaczy zajmujących się sztuką niderlandzką późnego średniowiecza i przełomu renesansu przypomnieć należy nazwisko wybitnego historyka sztuki prof. Jana Białostockiego. Obecnie badania nad sztuką niderlandzką prowadzą prof. Urszula M. Mazurczak (malarstwo XV wieku), prof. Antoni Ziemia (sztuka niderlandzka i holenderska), prof. Jan Harasimowicz (sztuka Śląska i jej powiązania artystyczne z Niderlandami), dr Beata Purc-Stępiak (holenderska sztuka nowożytna, sztuka Gdańska i jej związki z Niderlandami w XVI-XVII wieku).

BIBLIOGRAFIA

- Balicki J., Bogucka M.: *Historia Holandii*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1989.
- Canfield G.B.: *The Reception of Flemish Art in Renaissance Florence and Naples*. W: *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*. Ed. by Maryan W. Ainsworth. Turnhout 1995 s. 35-42
- De eeuw van Van Eyck. *De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430-1530*. Exhib. cat. Brugia, Groeningemuseum, van 15 maart tot 30 juni 2002. Ed. Till-Holger Borchert. Gent–Amsterdam: Ludion 2002
- Kasl R.: *Long-Distance Relations: Castilian Patrons, Flemish Artists and Expatriate Agents in the Fifteenth Century*. „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten” (Antwerpen) 2001 s. 87-93
- Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Hrsg. von Stephan Kemperdick, Jochen Sander. Mit Beiträgen von Bastian Eclercy, Stephan Kemperdick, Peter Klein, Antje-Fee Köllermann und Jochen Sander. Städel Museum Frankfurt am Main November 21. 2008 – February 22. 2009. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlin March 20. – June 21. 2009. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2009.
- Le Maître au Feuillage brodé. *Démarches d’artistes et méthodes d’attribution d’œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e siècle*. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 juin 2005. Ed. Florence Gombert, Didier Martens. Lille: Librairie des Musées 2007.
- Memling and the Art of Portraiture. Ed. Till-Holger Borchert with contributions by Maryan W. Ainsworth, Lorne Campbell, Paula Nuttall. (Transl. from the German K. Lohse Belkin, Ted Alkins). London: Thames and Hudson 2005.
- Nuttall P.: *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*. Yale University New Haven London 2004.
- Panofsky E.: *Early Netherlandish Painting: its Origin and Character*. Cambridge 1953.
- Rogier van der Weyden 1400-1464 Master of Passions. Exhib. cat. 20 September – 6 December 2009. M, Leuven. Ed. L. Campbell, J. van der Stock. Zwolle: Waanders Publishers – Leuven: Davidsfonds 2009.
- Rohmann M.: *Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on Florentine art: an overview*. W: *Italy and the Low Countries – Artistic relations. The fifteenth century. Proceeding of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht 14 March 1994*. Ed. V.M. Schmidt, G.J. van der Sman, M. Vecchi. Florence 1999 s. 39-67.
- Van Eyck bis Dürer. *Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430-1530*. Ed. Till-Holger Borchert. Exhib. cat. Brugge Groeningemuseum, 29 October 2010 – 30 Januar 2011. Stuttgart: Belsor 2010.
- Ziemba A.: *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*. T. I: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*. Warszawa: Wydawnictwa UW 2008.

Słowa kluczowe: malarstwo niderlandzkie, sztuka, wystawy, wpływ artystyczny.

Key words: Early Netherlandish painting, art, exhibitions, artistic impact.