

Rozważania wstępne

Książka stanowi próbę innego spojrzenia na historię sztuk wizualnych (głównie malarstwa) w Europie u progu nowoczesności, czyli w wieku XVIII. O ile obecność artystów włoskich na dworze polskim czy saskim bądź francuskich w Szwecji itd. jest dobrze rozpoznana i na ogół opracowana, nie sporządzono dotąd mapy takich obecności, a także aktywności i wędrówek poszczególnych artystów. Koncentracja historii sztuki na roli Paryża, Rzymu jako skarbnicy starożytności czy na angielskich innowacjach sprawia do dzisiaj, że kosmopolityzm, albo raczej międzynarodowość kultury artystycznej stulecia umyka przekrojowemu oglądowi. Nie zamierzam odkrywać tu dobrze znanych faktów, lecz wędrując po mapie Europy z niemal statystycznym nastawieniem, próbuję odsłaniać nadal chyba nieuświadomioną obfitość owych „obcych” i ich mobilność. Ukazuję Londyn pełen nieangielskich twórców, Rzym jako kolebkę nowych nurtów, tworzonych tam przez Niemców, Skandynawów i Szwajcarów, włoski Wiedeń, wszechobecność Wenecjan i Szwajcarów w całej Europie; wreszcie – znaczenie miejsc spotkań owej społeczności artystycznej po drodze do wielkich ośrodków, np. Genewy lub Karlsbadu. Rysuje się więc mapa innego Grand Tour – „wielkiej podróży” twórców poszukujących zarobku i ważnych, prestiżowych zleceń, ale także nowych wrażeń, wzorów do nauki i wartościowej edukacji czy wreszcie dobrego towarzystwa. Książka siłą rzeczy jest nasycona faktami, nazwiskami i datami, lecz starałem się nadać narracji charakter relacyjny, nawet reportażowy, akcentując przy tym zdarzenia ważne, spotkania wielkich osobowości, wyprawy i pobyty także tych największych malarzy stulecia (jak Giovanni Antonio Canal, Bernardo Bellotto, Johann Heinrich Füssli, Anton Raphael Mengs) oraz ich kontakty z ważnymi postaciami historii i kultury epoki (jak Salomon Gessner, Johann Wolfgang Goethe, Horace-Bénédict de Saussure czy Johann Joachim Winckelmann).

Podróże były jednym z podstawowych elementów edukacji artystycznej w epoce nowożytnej, niekiedy wręcz obowiązkiem. Nie tylko zresztą edukacji, bo podróżowano też za zarobkiem, w poszukiwaniu lepszych zleceń. Przykład dwóch wielkich artystów Norymbergi, Veita Stossa i Albrechta Dürera, ukazuje różne motywacje i różne skutki podróżowania u progu renesansu¹. W XVIII w. możemy wszak dostrzec nie tylko nasilenie podróżowania czy wydłużenie tras², ale przede wszystkim zmianę i zapewne wzrost znaczenia jego następstw. Oto bowiem zarówno w wielkich tradycyjnych ośrodkach kultury, w Rzymie, Madrycie czy Wiedniu, jak i w młodszych oraz pozornie mniej ważnych, np. w Dreźnie, Sztokholmie i Neapolu, szczególne znaczenie zyskują przybysze, osiadający w nich na stałe albo zatrzymujący się na krócej. Ich pracownie, szkoły, stanowiska na dworach stają się nierzadko miejscami odnowy, zmiany paradygmatu artystycznego w danym kraju, ale też kosmopolityzmu, uniwersalizmu, europeizacji. Rozpatrując ten drugi termin Teresa Kostkiewiczowa zwracała uwagę na „wyraźne niwelowanie granic oddzielających dotąd kultury i kraje” i przypominała diagnozy tego stanu zawarte w tekstach Louisa-Antoine’a Caracciolo i Jeana-Jacques’a Rousseau z lat siedemdziesiątych XVIII w.³ Miały one oczywiście charakter ogólny i nie dotyczyły bezpośrednio artystów. W 1786 r. z kolei, François-Charles Joullain, piszący z pozycji własnych interesów jako grafik, ekspert i przedsiębiorca w handlu obrazami, stworzył taką idealną wizję Europy: „Ci, którzy wspierają sztuki i ci,

¹ Zob. ciekawe rozważania o mobilności artystów w obrębie Rzeszy w epoce nowożytnej w tekście Andreasa Tackego, „...lasst mich in Frieden weiter ziehn”. *Aspekte der Künstlermobilität vor 1800*, [w:] *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, red. Claudia Denk, Andreas Strobl, Berlin–München 2017, s. 47–58.

² Niewątpliwie, nawet jeśli nie liczymy artystów podróżujących do Indii czy na Pacyfik. Dystanse i czasy podróży w Europie niektórych twórców były imponujące, np. Jeana-Etienne’a Liotarda (jeśli weźmiemy pod uwagę choćby tylko odległości jego miejsc pobytów na trasie Genewa–Jassy–Wiedeń–Haga–Londyn–Paryż–Genewa itd.), Jeana Pillementa (Lyon–Paryż–Lizbona–Londyn–Wiedeń–Warszawa – poprzez kolejne etapy aż do Kadyksu!) czy Johana Tobiasa Sergela (Sztokholm–Rzym–Londyn–Sztokholm).

³ Teresa Kostkiewiczowa, *Oświecenie: między uniwersalizmem a różnorodnością*, [w:] *Europejski wiek oświeceniowy. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg*, red. Marek Dębowski et al., Kraków 2013, s. 28. Zob. też refleksję Martine Boiteux, *Le cosmopolitisme à Rome au XVIIIe siècle: définitions et pratiques festives*, [w:] *Entre Pologne et France. Le cosmopolitisme des Lumières. Colloque pour l’inauguration de «L’Archivio Piattoli» on-line*. Materiały z międzynarodowej konferencji w Rzymie 23–24.06.2017, red. Anna Grześkowiak-Krwawicz et al., Rome 2018, s. 208–230. W popularnej książce Orlanda Figesa *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury* (tłum. Łukasz Błaszczuk, Paweł Sajewicz, Warszawa 2021; wyd. oryginalne 2019) narodziny omawianego tu fenomenu zostają z całą mocą związane z epoką kolei i ukazywane są na przykładach z połowy XIX w. i późniejszych. Czy to kwestia ustawienia kryteriów?

którzy je uprawiają, jakie by nie były dzielące ich poglądy i zwyczaje, połączeni są nierozzerwalnymi więziami. Zatem, nie ma już obcych sobie! Prawdę tę potwierdza doskonała zgoda panująca pomiędzy francuskimi, angielskimi, włoskimi itd. miłośnikami sztuki i artystami, a także szeroki handel rycinami, które Anglia sprzedaje do Francji po bardzo wysokich cenach”⁴.

W szczytowym okresie epoki oświecenia większość dworów królewskich, książęcych i cesarskich, łącznie z dworem papieskim, korzystała z usług artystów wielu narodowości, przemierzających cały kontynent, reprezentujących różne kultury artystyczne, wyznania i o różnym pochodzeniu społecznym. Co dziwne, żadna próba sporządzenia takiej mapy owej wielkiej migracji nigdy nie została podjęta, pomimo oczywistej wagi problemu i rosnącego nim zainteresowania⁵. Wydaje się, że Wielka Brytania oraz Europa Środkowa i Północna, z ich tworzącymi się narodowymi szkołami malarstwa, oferują najbardziej atrakcyjne i ważne pole badawcze dla zmiany naszej tradycyjnej wizji tych czasów. Obstawiając przy koncentrowaniu się na obserwacji Paryża, nie dostrzeżemy wagi problemu⁶. A frankocentryzm historii malarstwa nadal oddziałuje, mam wrażenie, na myślenie o epoce, w której „Europa mówiła [niekoniecznie] po francusku”.

⁴ François-Charles Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure*, cyt. za Matthew Craske, *Art in Europe 1700–1830. A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*, Oxford 1997, s. 92. Był on synem również znanego grafika, ramiarza i paryskiego handlarza sztuką.

⁵ Ujawnia je np. niezwykle zbiór *Eighteenth-century Art Worlds: Global and Local Geographies of Art*, red. Stacey Sloboda, Michael Yonan, London–New York 2019. Niezwykle, ponieważ zdecydowana większość tekstów dotyczy powiązań pozaeuropejskich i autorzy nie kryją zresztą zamiaru „obalenia” europocentryzmu (pada określenie „destabilization of art’s historical meanings”), w miejsce którego winno pojawić się spojrzenie horyzontalne, globalne, a na pewne zjawiska postrzegane dotąd (w niniejszej książce zresztą również) jako pierwszorzędnej wagi (np. malarstwo sztalugowe olejne), należy patrzeć z ponadeuropejskiego dystansu jako na lokalny i efemeryczny fenomen w dziejach sztuki (ibidem, zwłaszcza s. 11–12). Autorzy przyznają się do dziedziczenia postulatów badawczych geografii artystycznej Thomasa DaCosta Kaufmanna i Harriet Hawkins. Zob. również pisany z perspektywy europejskiej, lecz wyrażający diagnozy zbliżne z wykładanymi w niniejszym tekście artykuł Charlotte Guichard, *Les circulations artistiques en Europe (années 1680–années 1780)*, w: *Les Circulations internationales en Europe 1680–1780*, red. Pierre-Yves Beaurepaire, Rennes 2010, s. 383–398.

⁶ Warto jednak zwrócić uwagę na pojawianie się coraz liczniejszych prac szczegółowych i opracowań ogólnych dotyczących uwarunkowań społecznych paryskiego świata sztuki w XVIII w. – poczynając od książki Jeana Chatelusa *Peindre à Paris au XVIIIe siècle* (Nîmes 1991), przez prace Patricka Michela, aż po socjologiczne analizy Séverine Sofio (*Artistes femmes – La parenthèse enchantée, XVIIIe–XIXe siècles*, Paris 2016). Wspomnieć też należy o rozpoczętym w 2015 r. przy uniwersytecie londyńskim projekcie bazy cyfrowej *Artists in Paris. Mapping the 18th-Century Art World*.

Czy Europa artystyczna XVIII w. była bardziej mobilna niż w stuleciach poprzednich albo w stuleciu następnym? Oczywiście, w zależności od zastosowanych kryteriów, pojawią się różne odpowiedzi. Nie ma więc sensu przywiązywać się do jednej i twierdzić np., że nigdy wcześniej w dziejach twórców nie cechowała podobna nerwowość i ciekawość jak w Wieku Świata. Nie tracąc zatem czasu na oceny, spójrzmy na szkic takiej mapy – bo niczego ponad szkic nie jesteśmy w stanie objąć wiedzą. Nie próbujemy przy tym uzyskać obrazu jedności, raczej syćmy się różnorodnością zdarzeń, losów, dzieł. Pomijając tendencyjnie i niesprawiedliwie Paryż, którego pozycja narzuca „stabilne” myślenie o epoce, ale opuszczając, przynajmniej na razie, w tej książce, żeby nie sugerować pisania syntezy historii sztuki i kultury XVIII w. – m.in. Amsterdam, Berlin, Florencję, Wenecję, Bayreuth, Karlsruhe, Hamburg, Jassy, Kopenhagę, Lizbonę, Madryt, Petersburg, i jeszcze jedno z największych i najbardziej ruchliwych miast nowożytnego świata, jakim był Neapol, ale też bogaty Augsburg, słabnący w ciągu wieku XVIII jako ośrodek artystyczny, ale nadal bardzo prężny w zakresie rytownictwa i upowszechniania obrazów w reprodukcji graficznej⁷. Nawet gdyby dodać te i inne jeszcze miasta, nie uzyskamy obrazu pełni, mapy i bazy kompletnej, spotęgujemy tylko chaos (który nieuchronnie niniejszy zbiór wywoła, co nie jest sprzeczne z intencjami autora). Być może humanistyka cyfrowa w niedalekiej przyszłości podejmie się takiego zadania i będzie je długo realizować – taką bazę danych bowiem trudno będzie kiedykolwiek uznać za pełną i zamkniętą.

Jeden z rozdziałów książki *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego* rozpoczynałem od cytatu: „Przez całe życie Rousseau nie przestawał podróżować”⁸. Stwierdzenie to można też odnieść np. do młodego Goethego, który w dodatku nie tylko spisywał swoje wrażenia podróżnicze, lecz także rysował i malował w czasie podróży. Czy wśród profesjonalnych malarzy tej epoki dostrzeżemy podobną przemianę kulturową, nowy „wzorzec zachowań”?

Znaczenie podróży dla kształtowania się nowoczesnej Europy, czy dla Europy po prostu, jest bezsporne. Oczywiście nie chodzi jedynie i nie przede

⁷ Monumentalna książka Zbigniewa Michalczyka o tym ośrodku uzmysławia, jak bardzo konsekwentnie wycieliśmy z artystycznej mapy Europy pewne miejsca, których znaczenie w epoce mogło być ogromne w zakresie produkcji wzorów, przenoszenia się obrazów po kontynencie (*Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2020).

⁸ Andrzej Pieńkos, *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, Warszawa 2021, s. 101. Cytat przejąłem od Jeana-Yves Marina z jego przedmowy do katalogu *Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, kat. wyst. w Musée Rath w Genewie, red. Christian Rümelin, Genève 2012, s. 7.

wszystkim, o podróże artystów. Jeżdżą uczeni i myśliciele, awanturnicy, politycy, nawet władcy – ci przyszli (jak Poniatowski, późniejszy Stanisław August), ale też ci koronowani, poczynając od sławnych podróży edukacyjno-szpiegowskich Piotra I. Józef II, władca katolicki, i Gustaw III, władca protestancki, udają się m.in. do Rzymu, z różnych powodów im wrogiego, i wyprawy te nie pozostaną bez wpływu na ich koncepcje rządzenia. Jedną z najsławniejszych dam europejskiego oświecenia, księżna Karolina Luiza Badeńska, zwana „heską Minerwą”, wyprawiała się ze swojego pałacu w Karlsruhe nie tylko do niemal wszystkich ważniejszych miast niemieckich, do Bazylei, ale też do Niderlandów, Prowansji i Włoch, a zmarła w czasie podróży do Paryża. Wykształcenie polityka wymagało podróżowania – do Francji, coraz częściej jednak także do Anglii i Szwajcarii – żeby uczyć się nowatorskich rozwiązań ekonomicznych i społecznych. Ale Gustaw III odbył także wycieczkę do Tivoli i na Wezuwiusz, a w jego włoskiej podróży łączą się motywy natury estetycznej, politycznej, ciekawość przyrody i starożytności. Jeden z najoryginalniejszych wynalazków kultury wieku XVIII, tzw. ogród angielski, w jego dojrzałych realizacjach z połowy i drugiej połowy stulecia można widzieć jako zmaterializowaną metaforę podróży⁹.

Zastanawia, a nawet rozczarowuje, statyczna wizja Europy Pierre’a Chaunu, który w klasycznej syntezie *Cywilizacja wieku Oświecenia* podróżowaniu i mobilności Europejczyków poświęca zaledwie kilka linijek. Opisuje szczegółowo jedynie wyprawę Monteskiusza, a jakby mimochodem wypowiada bardzo zdecydowaną diagnozę: „Cały zasób pojęć przestrzennych wieku XVIII znajdujemy w peregrynacjach jego najznakomitszych synów”¹⁰. Osobna część książki pod budzącym nadzieję tytułem *Rozszerzanie pola poznania* w ogóle o podróżach nie traktuje. Na przykład o wyprawie Linneusza w głąb niepoznanej Laponii nie ma ani słowa! Ciekawe, że wiele dekad wcześniej analizujący fundamenty oświecenia Paul Hazard znacznie mocniej podkreślił rolę „ruchu”, który „wypierał ideę stabilności”. Choć proces ten wielki historyk idei widział głównie w dalekich, pozaeuropejskich podróżach, wprowadzenie do analizy wielkiego przełomu zaczynał od kategorycznych sformułowań: „Faktem jest, że pod koniec XVII i na początku XVIII w. we Włochów znów wstąpił duch podróżników, a Francuzi stali się ruchliwi jak żywe srebro. [...] Podróżowali Niemcy – był to ich nawyk, manis; nie sposób było ich zatrzymać w kraju. [...] Podróżowali Anglicy. [...] Podróżują filozofowie – i nie po to, by w spokoju

⁹ Aspekt ten często pojawia się w literaturze przedmiotu. Zob. syntetyczne ujęcie zagadnienia w: Gabriela Świtek, *Writing on Fragments. Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity*, Warsaw 2009, s. 144–149.

¹⁰ Pierre Chaunu, *Cywilizacja wieku Oświecenia*, tłum. Eligia Bąkowska, Warszawa 1989, s. 45.

oddawać się rozmyślaniom w jakiejś izdebce, lecz po to, by oglądać to, co ciekawe na świecie. Przykładem Locke i Leibniz. Podróżują królowie: Krystyna Szwedzka umiera w Rzymie w roku 1689, a car Piotr wyjeżdża w 1696 roku do Europy”¹¹.

Krzysztof Pomian, pisząc o „drugim zjednoczeniu europejskim”, mocno podkreśla znaczenie wymiany myśli i przepływu idei w wieku XVIII, nie akcentuje jednak przy tym podróżniczego „ruchu”¹². Antoni Mączak, jeden z największych badaczy podróżowania jako czynnika konstytuującego nowożytną Europę, dużą część swego dorobku naukowego poświęcił analizie tego zjawiska. Niestety, w małym stopniu – wiekowi XVIII¹³.

Jeśli spojrzymy na nowoczesne zarysy sztuki wieku oświecenia, trudno będzie w nich trafić na hasła takie jak mobilność, ruch, podróże. Albert Boime, którego sławna, potężna monografia *Art in an Age of Revolution 1750–1800* (Chicago–London 1987) należy do serii określonej jako Social History of Modern Art, reprezentował nastawienie, które, zdawałoby się, nakazywało na takie procesy zwracać szczególną uwagę. Nic bardziej mylnego: jego oświeceniowa Europa jest całkowicie nieruchoma, nawet długi rozdział poświęcony sytuacji po zakończeniu wojny siedmioletniej, a więc okresowi wzmożonego podróżowania twórców, mecenasów, przedstawicieli całego ówczesnego świata sztuki, w żaden sposób nie ujawnia tego zjawiska. Tytułowa „rewolucja” nie zawiera w swojej charakterystyce ani ułamka tak rozumianej rewolucyjności. Aspekt ten jest również niemal nieobecny w podstawowych książkach o epoce autorów takich jak Werner Busch czy Matthew Craske i kilku innych¹⁴.

Czy da się objąć jednym syntetyzującym spojrzeniem, panoptycznie, sztukę XVIII w.? Kiedyś patrzylibyśmy z perspektywy odwiecznych ośrodków – Rzymu, Paryża, czy tych nowych jak Londyn bądź Drezno. Dzisiaj widzimy raczej miriady punktów – rezydencje władców, siedziby akademii, muzea, a może bardziej jeszcze pracownie artystek i artystów, miejsca spotkań, wreszcie ich groby – albo raczej galimatias łączących te punkty kresek – linii

¹¹ Paul Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680–1715*, tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek, Warszawa 1974, s. 29–30.

¹² Krzysztof Pomian, *Europa i jej narody*, tłum. Małgorzata Szpakowska, Warszawa 1992, s. 94 i n. W pierwszej książce Pomiana poświęconej europejskiemu kolekcjonerstwu (*Zbiernicze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996, reed. Lublin 2001 i Gdańsk 2012) ruchliwość przedstawicieli *République des lettres* w epoce nowożytnej jest mocno wydobyta, ale praca ta nie dotyczy artystów i tylko pośrednio odnosi się do świata sztuki.

¹³ Zob. zwłaszcza jego *Peregrynacje, wojaże, turystyka*, Warszawa 1984; *Odkrywanie Europy. Podróże w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1998.

¹⁴ Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993; Matthew Craske, op. cit.

migracji, cyrkulacji, wymiany, pogoni za zarobkiem, zleceniami, przygodą, odkryciami *il mondo nuovo*, ucieczek przed wierzycielami. Próba naniesienia tych punktów i linii dałaby mapę zamazaną, nawet gdyby ograniczyć się do jednej czy kilku dekad.

Tworzenie się swoistej „unii europejskiej” artystów jest fenomenem z jednej strony uznawanym w historii kultury za oczywisty, z drugiej zaś (a może właśnie z tego pierwszego powodu), mało badanym. Znamy bowiem biografie indywidualne takich malarzy-wędrowców jak Jean-Etienne Liotard, Bernardo Bellotto czy Jean-Baptiste Pillement, przemierzających tysiące kilometrów, pracujących wśród narodów o różnych wyznaniach, posługujących się różnymi językami, w państwach o odmiennej strukturze ekonomicznej i politycznej, ale nie obserwujemy skali zjawiska i jego złożonej natury.

Lwowską szkołę rzeźby współtworzył Niemiec Johann Georg Pinsel, pierwszym malarzem króla Polski był Włoch, Marcello Bacciarelli, a króla Prus – Francuz, Antoine Pesne. Problematykę tej książki może symbolicznie otwierać przypadek Bacciarellego, rzymianina, który dojrzewał artystycznie w rodzimym środowisku, a potem w międzynarodowym ośrodku sztuki, jakim było Drezno, spędził pół wieku w Polsce, gdzie kształtował kulturę narodową (?), pochowany został w Warszawie wraz z żoną pochodzącą z Saksonii i dał początek pokoleniom rodziny o włoskim nazwisku, mówiącej po polsku.

Człowiek oświecenia był odkrywcą, niekiedy również podróżnikiem¹⁵. Dotyczy to także artystów, aczkolwiek w takim kontekście myślimy raczej tylko o tych, którzy towarzyszyli odkrywczym wyprawom, a więc o „pokładowych” kronikarzach kapitana Jamesa Cooka albo Jeana-Baptiste’a Chappe’a d’Auteroche’a. Także ewentualnie o takich, którzy sami prowadzili celową eksplorację terenów słabo znanych albo w ogóle nieznanymi w obszarze Morza Śródziemnego, w Alpach itd.¹⁶. A przecież znacznie liczniejsi byli tacy, których duża część życia upływała w podróżach, nie na pojedynczej celowej wyprawie, ale w nieustannych przenosinach, adaptowaniu się do warunków po drodze i na nowym miejscu...

Książka ta powstawała w wyniku zmagania się autora z nurtującymi go pytaniami, dotyczącymi w większości kwestii dość oczywistych. I jest w jakiejś mierze o oczywistościach. Gdy historyk sztuki mówi: „Tiepolo, wielki malarz

¹⁵ Zob. Marie-Noëlle Bourguet, *Odkrywca*, tłum. Monika Woźniak, rozdział VII, [w:] *Człowiek Oświecenia*, red. Michel Vovelle, Warszawa 2001, s. 269–321. Tamże rozważania o różnych kategoriach podróży, odkrywania, eksploracji. Zob. również specjalny tom czasopisma „Dix-huitième siècle”: *Voyager, explorer* (1990, nr 22).

¹⁶ Jak np. Jean-Laurent Houël, o którym i jemu podobnych piszę w: *Oświeceniowe „laboratorium natury”. W poszukiwaniu mediów poznania*, „Rocznik Historii Sztuki” 39, 2014, s. 97–108.

włoski”, uznaje tym samym, że nie ma niczego dziwnego w fakcie, iż jego arcydzieło znajduje się we Frankonii, w rezydencji arcybiskupiej w Würzburgu. Wiadomo, artyści jeździli. O ile ów historyk nie jest specjalistą w odniesieniu do życia i twórczości Tiepola, nie zastanowi go, że malarz zmarł przecież w odległym od krajów niemieckich i rodzinnej Wenecji Madrycie. Wiadomo, malarze jeździli...

Czy pytanie o groby, miejsca śmierci artystów może być istotne dla historyka sztuki? Przywołuję nieistniejący grób rzymianina Marcella Bacciarellego i jego saskiej małżonki w warszawskiej katedrze, bo takim zaszczytnym miejscem pochówku zostali pośmiertnie docenieni. Ale gdzie spoczywa jego sławny rodak (rzymianin z wyboru, choć z urodzenia Toskańczyk), Pompeo Batoni? W rzymskim kościele San Lorenzo in Lucina przy via del Corso, podobnie jak Niemiec Adam Elsheimer i Francuz Nicolas Poussin. Dłaczego Anton Raphael Mengs, czeski Niemiec, miejsce spoczynku znalazł w kościele holenderskiej społeczności w Rzymie, a Giovanni Battista Casanova, Wenecjanin zasłużony w Rzymie, ma grób na cmentarzu w Dreźnie?

Pisząc powyżej o Tiepolu, o którym ktoś kiedyś powiedział, że był największym malarzem XVIII w., użyłem określenia „wielki”. Ale przecież w powszechnej opinii, wprawdzie nie zaprzatającej zaledwie specjalistów (ale zapewne ciężącej nad ich myśleniem), to stulecie nie wydało takich właśnie wielkich malarzy, o których uczy się w szkołach – Giotta, Botticellego, Tycjana, Rembrandta, Delacroix, Cézanne’a. Skoro tak, to jaki był powód takiego stanu rzeczy? Czy był immanentny, wynikający ze specyfiki ówczesnej kultury, czy może późniejsza opinia utrwaliła ten sąd, być może niesprawiedliwy? Jeśli to pierwsze, czy przyczyną byłoby jakieś dryfowanie ówczesnej sztuki, długo trwające rodzenie się nowych formuł, ich dojrzewanie w drodze ku czemuś, co jeszcze nieokreślone? Kryzys rozumiany jako przesilenie?

Błądząc wśród pytań o specyfikę sztuki wieku XVIII, może wieku przełomowego czy przejściowego, szkicuję mapę i wypełniam tablice chronologiczne. Itineraria artystów tego stulecia łatwo rozrysowywałoby dzisiaj już średnio zaawansowane narzędzie informatyczne, tworząc interaktywną bazę danych tras i miejsc; np. właśnie owych grobów i nagrobków, miejsc urodzenia malarzy, pochodzenia ich żon albo nawet mężów coraz śmielej wówczas wchodzących na arenę malarek.

Kilka modelowych karier artystów-włóczęgów w drugiej połowie XVIII w. pokazuje nam „gęstość” kulturalnej mapy Europy, jej złożoność i dynamikę: oprócz wyżej przywołanych, np. Francuza w Sztokholmie – Louis-Jean Desprez towarzyszył Gustawowi III najpierw w Rzymie i Tivoli, zanim osiadł na stałe w Szwecji i jeździł do Finlandii; północnego Niemca, Jakoba Philippa Hackerta, ucznia Claude’a-Josepha Vernet’a w Paryżu, po wycieczce do Szwecji pracującego

w Neapolu dla dworu Burbonów, a następnie chroniącego się we Florencji; Giovanniego Battisty Tiepola – Wenecjanina w Madrycie i na dworze biskupim w Würzburgu; dwóch innych Wenecjan ze słynnej rodziny Casanova – Giovanni Battista zrobił karierę w Rzymie i w Dreźnie, a jego brat Francesco w Paryżu i w Wiedniu.

To także stulecie nasilającej się w zawrotnym tempie mobilności samej sztuki. Pomiędzy dwoma sławnymi wydarzeniami – wywozem *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela z kościoła w Piacenzy do galerii w Dreźnie w 1753 r., a przeprowadzoną przez lorda Elgina operacją wywieżenia marmurów partenońskich z Aten do Londynu, rozpoczętą w 1801 r. – pod tym względem dużo się działo. Wielkie i wspaniałe zbiory malarstwa nowożytnego z galerii książąt Palatynatu w Düsseldorfie przenoszono wraz z rodziną panującą do Mannheim, a w końcu na drugi koniec Niemiec, do Monachium, gdzie stały się fundamentem Starej Pinakoteki. Nadal kwitł i wzrastał się, mimo prób przeciwdziałania, wywóz obiektów starożytnych i nowożytnych z Rzymu, Neapolu i Veneto. Skutki systematycznego rabunku prowadzonego we Włoszech i w innych częściach Europy przez armię rewolucyjnej Francji cofnięto wprawdzie (przynajmniej częściowo) po 1815 r. na poziomie materialnym, ale pozostały w warstwie psychologicznej, nie mówiąc już o trwałym oddziaływaniu w Paryżu przywiezionych tam arcydzieł. Tworzące się publiczne muzea i rozkwitający żywiołowo, choć bardzo nierównomiernie na mapie Europy rynek sztuki, przyczyniły się w dużym stopniu do tej cyrkulacji¹⁷. Malarstwo flamandzkie i holenderskie XVII w. rozjechało się po Europie, w oryginałach, kopiach, naśladownictwach, nie mówiąc o masowym reprodukowaniu graficznym, rozwijającym się wówczas już na skalę przemysłową (choć też bardzo nierównomiernie). Johann Georg Wille i Christian von Mechel, jako znakomici przedsiębiorcy, a jednocześnie graficy, stawali się agentami wpływu¹⁸, albo – żeby użyć formuły Russella Lynesa z 1954 r. – „Taste Makers”. Jeśli chodzi o Willego, działało się to w dodatku jednocześnie w warstwie materialnej (handlu, prezentów, zarówno w odniesieniu do dzieł malarskich, jak grafiki i rysunku) oraz intelektualnej – niezmiernie wprost korespondencji, którą prowadził z artystami, pisarzami, pośrednikami itd. w niemal całej Europie, wreszcie edukacyjnej (z założonej przezeń w Paryżu szkoły wyszło wielu znaczących artystów austriackich, niemieckich czy szwajcarskich).

¹⁷ Zob. Charlotte Guichard, op. cit.

¹⁸ Mapa ich podróży, lista ich korespondentów i klientów mogłyby stanowić kolejny argument dowodzący postępującej europeizacji ówczesnej kultury. Szczególnie ważny aspekt ich relacji wydobywa Élisabeth Décultot, *Zur Entstehung des Museums als 'sichtbare Geschichte der Kunst'*. Christian von Mechels Verhältnis zu Johann Georg Wille und Johann Joachim Winckelmann, [w:] *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, t. 2: *Europäische Museumskulturen um 1800*, red. Gudrun Swoboda, Wien–Weimar 2013, s. 458–475.

Właściwie można by spróbować napisać historię sztuki europejskiej XVIII w. poprzez krzyżujące się i splatające biografie organizatorów ówczesnego świata artystycznego, takich jak Francesco Algarotti, Claude-Henri Watelet, wspomniany Wille, baron Friedrich-Melchior von Grimm czy jego przyjaciel, Denis Diderot, teoretyk i krytyk sztuki, ale też znajomy kilku francuskich malarzy i rzeźbiarzy. Ich aktywny, często inicjacyjny udział w sieci łączącej dwory, handlarzy, teoretyków, malarzy, firmy wydawnicze i reprodukcyjne, w wymianie obrazów i myśli pomiędzy Petersburgiem, Paryżem, Wenecją, Berlinem, Rzymem i innymi jeszcze miejscami naszej mapy jest fundamentalny. Jego znaczenie wydobywane jest okazjonalnie i jednostkowo, opracowań nie brakuje, lecz sieć ta, tak skomplikowana i dynamiczna, trudna jest nadal do objęcia syntetyzującym spojrzeniem¹⁹. Zasług na tym polu samych tylko np. nuncjuszy papieskich nie jesteśmy wciąż w stanie panoramicznie przejrzeć²⁰. Czy zdziwi nas treść dedykacji na wspnianym pomniku nagrobnym Algarottiego w Camposanto w Pizie? Wenecjanin po licznych podróżach zmarł w tym tokańskim mieście, a ten okazały, „królewski” pomnik fundował król Prus, Fryderyk II, jego dawny mecenas i klient.

Koncentruję się tu jednak na artystach, przede wszystkim malarzach²¹. Dlaczego przyjeżdżali do Szwecji, Polski, Rosji i Austrii? Niewątpliwie z powo-

¹⁹ Najpełniej pod tym względem opracowano życie i kontakty Willego: Hein-Thomas Schulze Altcapenberg, *„Le Voltaire de l'art”: Johann Georg Wille und seine Schule in Paris*, Münster 1987; *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle*, red. Elisabeth Décultot et al., Paris 2009; *Mythos Wille. Johann Georg Wille (1715–1808) – Jean Georges Wille: ein deutscher Kupferstecher in Paris*, kat. wyst. w Stadtmuseum Wetzlar w 2018 r., red. Stephan Brakensiek, Anja Eichler, Petersberg 2018. Bibliografia dotycząca Algarottiego jest obfita, lecz rzadko odnosi się do jego roli w świecie sztuki. Zob. zwłaszcza Francis Haskell, *Patrons and Painters*, London 1980, II wyd., s. 347–360, 409–410; Michael Levey, *Painting in Eighteenth-century Venice*, New Haven–London 1994; Carmelo Occhipinti, *Percorsi di storia artistica e storiografia. Roma, l'Italia e l'Europa fra il Seicento e il Settecento*, Roma 2021, s. 385–455; Marc Fumaroli, *Francesco Algarotti i Fryderyk II*, [w:] idem, *Gdy Europa mówiła po francusku*, tłum. Wawrzyniec Brzozowski, Jan Maria Kłoczowski, Warszawa 2017, s. 226–229; Agnieszka Jaźwińska-Pudlis, *Francesco Algarotti (1712–1764). Międzynarodowa kariera weneckiego „kosmopolity”*, „Rocznik Historii Sztuki” 35, 2010, s. 213–232. W cytowanej książce Fumaroli prezentował również Grimma (*Friedrich-Melchior von Grimm i podwójne widzenie wieku Oświecenia*, s. 377–394), ale nie zatrzymując się przy jego rolach w świecie sztuki, co zazwyczaj ma miejsce w opracowaniach, w których się on pojawia (czy z powodu relacji z Katarzyną II lub Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem, lub z Denisem Diderotem, czy z racji pracy jako redaktora „Correspondance littéraire”).

²⁰ Zob. ciekawą decyzję Ewy Manikowskiej, by skoncentrować się w odniesieniu do polskiego pola badawczego właśnie na roli nuncjatury, w książce *Sztuka – ceremonia! – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007.

²¹ Rzadko odwołuję się tu do sytuacji rzeźbiarzy, złotników, architektów, muratorów i innych jeszcze profesji pokrewnych. Każdy z tych zawodów miał swoją specyfikę społeczną, ekonomiczną,