

# I. Wprowadzenie

W *Sztuce dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich 1380–1500* (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008) omówiłem badania nad burgundzko-niderlandzkimi tapiseriami, złotnictwem, malarstwem książkowym i rzeźbą oraz burgundzkim malarstwem tablicowym. Teraz przedstawiam Czytelnikowi nową książkę, poświęconą najlepiej znanemu zakresowi kultury niderlandzkiej XV wieku – malarstwu epoki Jana van Eycka i Jheronimusa Boscha. Obie pozycje stanowią kolejne tomy serii pt. *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. Zakończy ją tom trzeci, poświęcony europejskiemu kontekstowi sztuki niderlandzkiej i związkom artystycznym Niderlandów z Francją, Italią, Hiszpanią i Portugalią oraz krajami Rzeszy niemieckiej w latach 1430–1500.

Wyodrębnienie osobnego tomu dla omówienia niderlandzkiego malarstwa tablicowego z lat 1430–1500 było wskazane, gdyż jest to zagadnienie tak obszerne, że warte osobnej książki. W tomie pierwszym Czytelnik znajdował syntezę takich zagadnień, jak: burgundzko-niderlandzkie tapiserie, złotnictwo i malarstwo książkowe, burgundzkie malarstwo tablicowe, burgundzka monumentalna rzeźba kamienna i brązowa oraz niderlandzka mobilna rzeźba drewniana. Naturalnym pomostem między tomami jest umieszczone na końcu pierwszego omówienie iluzyjnych przedstawień posągów i grup rzeźbiarskich w malowanych retabulach niderlandzkich.

Obie książki stanowią syntezę różnych aspektów późnośredniowiecznej sztuki burgundzko-niderlandzkiej. Nacisk pada w nich na te zagadnienia, które szczególnie silnie zajmują badaczy ostatniego półwiecza, zwłaszcza na odkrycia i interpretacje z lat dziewięćdziesiątych XX i początku XXI wieku.

W niniejszym tomie prezentuję zarówno panoramę malarstwa niderlandzkiego XV wieku, jak i przegląd dawnych i najnowszych stanowisk metodologicznych. Zastrzegam, że nie jest to tradycyjny kurs historii sztuki burgundzko-niderlandzkiej, który w dukcie chronologicznym omawiałby wszystkich ważnych artystów i kolejne zjawiska czy nurty artystyczne. Konsekwentnie odrzucam model historii sztuki konstruowanej jako następstwo wielkich mistrzów, sekwencja rozwojowa i domniemany postęp stylistyczny. Chciałbym uwolnić się od dyktatu tradycyjnej historiografii pojmowanej jako „wielka narracja” i opowiedzieć się po stronie „nowego

historyzmu krytycznego” (*new historicism* – według określenia Keitha Moxeya<sup>1</sup>), a zwłaszcza postrzegania obrazów poprzez ich społeczne i materialne oraz kulturowo-antropologiczne konteksty.

Celem nowych badań nad malarstwem niderlandzkim XV stulecia, prowadzonych od lat siedemdziesiątych XX wieku jest zmierzenie się z utrwalonymi mitami, stereotypami i generalizacjami historiograficznymi i sprawdzenie ich wiarygodności w przekazach źródłowych i historycznych. Moją ambicją jest pokazanie owych stereotypów, klisz historiograficznych, pozornych paradygmatów, wykreowanych z niczego modeli, generalizacji i chwytliwych syntez. Okazuje się bowiem, że wiele z nich skonstruowano na zupełnie hipotetycznych, nieugruntowanych źródłowo podstawach – zwłaszcza modele rozwojowe stylu danego artysty (problem rzekomej wczesnej twórczości Jana van Eycka czy też ewolucja w twórczości Rogiera van der Weydena) czy różne sekwencje chronologicznych następstw (na przykład rzekomego epigoństwa Petrusa Christusa wobec jego rzekomego mistrza – Jana van Eycka), ciągle jeszcze oparte na sięgającej Pliniusza i Vasarięgo tradycji myślenia o dziejach sztuki, uznającej immanentne istnienie postępu i następstwa kolejnych mistrzów (mistrz–uczeń, stający się mistrzem dla kolejnych uczniów itd.). Dlatego zamiast tworzyć konieczne rzekomo ciągi, sekwencje, cykle, fazy i okresy rozwojowe, staram się ustalić historyczne pewniki (tak zwane fakty historyczne, czyli relacje źródłowe) i w wielu przypadkach wolę pogodzić się z niesekwencyjnością dzieł danego artysty, zastępując postęp chronologiczno-rozwojowy kategoriami takimi, jak funkcja obrazu, modus retoryczny, adresat przekazu obrazowego itp.

Starałem się sprawdzać, czy dane zjawisko, *oeuvre* artysty albo dana sytuacja dzieła (atrybucja, ulokowanie w twórczości artysty itp.) mają wiarygodne umocowanie w przekazach historycznych. Zgadzam się z postulatem „nowego historyzmu” (*new historicism*) – metody, która zakłada najpierw dekonstrukcję mitów i stereotypów, następnie powrót do źródeł (przekazów i przedmiotów), po czym – mniej lub bardziej subiektywne, świadome terazniejszych obciążeń interpretatora (jego językiem, doświadczeniem, wiedzą) wytwarzanie segmentów (i tylko segmentów!) nowej narracji historycznej – „małej narracji”. Segmenty te mają na celu ujawnianie różnorodnych artystycznych i społecznych strategii (kulturowych, politycznych, religijnych, retoryczno-językowo-obrazowych), przynajmniej potencjalnie obecnych w poszczególnych dziełach czy zespołach dzieł danego autora, albo też w pojedynczych zjawiskach. W żadnym razie jednak nie składają się one na domniemany „wielki łańcuch” zdarzeń w liniowej historii sztuki, na ciąg ukierunkowany ku arbitralnie założonemu wspólnemu celowi, na drogę stałego rozwoju czy postępu. W kilku partiach książki (na przykład w omówieniu tak zwanej szkoły haarlemskiej z Dirkiem Boutsem, Albertem van Ouwaterem i Geertgenem tot Sint Jansem) odwołuję się do poststrukturalistycznego modelu badawczego, wykazując intertekstualne funkcjonowanie obrazów dawnych mistrzów poprzez późniejsze teksty kultury (jak późnoszesnastowieczne malarstwo haarlemskie i historiograficzne teksty Karela van Mandera w *Het Schilderboeck* z 1604 roku). Książka stanowi

zatem próbę zastosowania nowych metod do interpretacji dawnego materiału artystycznego – konkretnych dzieł i artystów niderlandzkich XV wieku.

Czytelnik pozna nowe ustalenia i interpretacje dotyczące niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV wieku – między innymi: zagadnienie nowatorstwa i unikatowości formuł niderlandzkiego malarstwa tablicowego, kwestię iluzji i realizmu, problemy atrybucji i datowania dzieł wybranych artystów. Obszerny rozdział o technologii i technice malarzy niderlandzkich wiąże kwestie atrybucji z rozpoznaniem trybów działania warsztatów Jana van Eycka na dworze książęcym i w Brugii, Rogiera w Tournai i Brukseli, Roberta Campina w Tournai, Petrusa Christusa w Brugii, Hugona van der Goesa w Gandawie i Rooklooster, Hansa Memlinga w Brugii, Gerarda Davida tamże oraz Jheronimusa Boscha w 's-Hertogenbosch; omówię też pozycję kobiet malarek w społeczności mistrzów niderlandzkich. Wskazuję na wciąż funkcjonujące powszechnie – a na ogół niesłuszne – stereotypy i mity historiograficzne: mit wyjścia malarzy od innego rzemiosła (Roberta Campina od rzeźby kamiennej, a van Eycka od iluminatorstwa książkowego) oraz mit wszechwładnej teologicznej programowości obrazów ołtarzowych. Osobno chcę rozprawić się z popularnym mitem, proklamującym realistyczny portret niderlandzki wytworem etosu mieszczańskiego. Inwencja i nowatorstwo formalne malarstwa niderlandzkiego zderzam ze zjawiskiem ustawicznej i wielofunkcyjnej multiplikacji, wariantowości i replikowalności, wykazując zależność wielu formuł obrazowych – *Madonny św. Łukasza* i *Marii karmiącej*, wizerunków Świętego Oblicza Chrystusa, przedstawień głowy św. Jana – od funkcjonujących w obszarze niderlandzko-północnofrancuskim „cudownych wizerunków” i relikwii.

Tak szeroka problematyka została wyłożona poprzez próby zastosowania metodologii, wychodzącej z pozycji socjologicznej historii sztuki, czerpiącej inspiracje z wątków estetyki recepcji (Michael Baxandall), poststrukturalizmu (Keith Moxey i in.), „wizualistycznej” koncepcji reprezentacji (Svetlana Alpers, Wolfgang Kemp, Norman Bryson, Hans Belting i in.). Łącząc refleksję metodologiczną nad historiografią sztuki z syntezą zjawisk, artystów i dzieł malarstwa niderlandzkiego XV wieku, książka ma pełnić rolę podręcznika jako kompendium wiedzy faktograficznej, a zarazem jako inspiracji do myślenia o metodzie i warsztacie historyka sztuki.

\* \* \*

W tomie tym celowo pominąłem ważne dla sztuki omawianego obszaru nazwiska, jak Jacob Coene, Justus z Gandawy (Joos van Wassenhove), Simon Marmion, Barthélemy d'Eyck, Jan (Jean) Hey, Juan de Flandes, Michiel Sittow, Jean Bellegambe. Twórcy ci będą bohaterami kolejnego tomu serii, poświęconego artystycznym relacjom Niderlandów z innym środowiskami europejskimi.

Zamieszczona na końcu książki konkordancja pozwoli Czytelnikowi zebrać informacje o konkretnym artyście, rozsiane po rozdziałach o bardziej problemowym niż monograficznym charakterze.

Trzeba też wyjaśnić kilka kwestii niejako technicznych. Pierwszą jest nazewnictwo historyczne. Ponieważ poruszamy się po obszarach, które były

dwu-, a nawet wielojęzyczne, na których funkcjonowało dwojake nazewnictwo, zastosowałem następującą regułę: przyjmuję nazwę właściwą dla dzisiejszego obszaru językowego: dla Flandrii i Brabancji nazwę flamandzką (czyli niderlandzką), francuską zaś dla walońskiego Hainaut (niderl. Henegouwen) i dla Artois. Stąd: Ieper (fr. Ypres), Kortrijk (Courtrai), Oudenaarde (Audenarde), Mechelen (Malines), Leuven (Louvain), 's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc), Halle (Hal), ale: Valenciennes (niderl. Valencijn), Mons (Bergen), Enghien (Edingen), Arras (Atrecht), Saint-Omer (Sint-Omaars). Wyjątkiem jest flandryjski Doornik, którego nazwę podaję w szerszej znanej wersji francuskiej Tournai, gdyż była to francuskojęzyczna enklawa w obszarze flamandzkim i zarazem wolne miasto, które podlegało bezpośrednio królowi Francji, a nie księciu burgundzkiemu. Miejscowości w dzisiejszej Francji, należące niegdyś do Flandrii, jak Douai (niderl. Dowaa) i Lille (Rijsel), lub biskupstwo Cambrai (niderl. Kamerijk), figurują pod mianem francuskim. Nie stosuję zaś niektórych nazw polskich – jak Leodium (Liège, Luik) czy Lowanium (Leuven, Louvain), które, choć znaczne, niespecjalnie utrwaliły się we współczesnej polszczyźnie. Wybieram spopularyzowaną wersję *Liège*, zaś w przypadku Lowanium – niderlandzką *Leuven*, jako że było to miasto brabanckie. Temu podziałowi nazewnictwa geograficznego odpowiadają używane przeze mnie wersje wezwań kościołów oraz nazw instytucji i muzeów (tylko w specyficznym przypadku brabanckiej Brukseli, miasta dziś dwujęzycznego i międzynarodowego, stosuję francuskie nazwy muzeów i bibliotek, jako bardziej rozpowszechnione).

Zapis dat z ukośnikiem – na przykład 1424/1425 – oznacza rok rozliczeniowy albo rejestrowy w księgach cechowych i książących rachunkowych, obejmujący na ogół okres między kolejnym świętem Zwiastowania (25 marca) lub Wielkanocą sąsiednich lat. Czasem zapis ten wynika też z różnicy między dawną rachubą kalendarzową, juliańską, a nową, gregoriańską (wprowadzoną we Francji i Niderlandach dopiero w 1582 roku), a także różnicą w liczeniu początku roku od 25 marca, a ustanowieniem nim dnia 1 stycznia (Niderlandy hiszpańskie uczyniły to w roku 1556, Francja w 1564, Niderlandy protestanckie w 1583). W skrótowych zapisach datowań, podawanych w nawiasach, może pojawić się przykładowo forma: ok. 1442/1445–1472 – oznacza ona wtedy rozpoczęcie dzieła w latach 1442–1445 lub około tych dat, zaś ukończenie pracy w roku 1472.

Nazwa Frankfurt oznacza miasto nad Menem; Frankfurt nad Odrą nie występuje w tej książce; Cambridge – to miasto w Anglii, w odróżnieniu do tego w Stanach Zjednoczonych, podawanego jako Cambridge (Mass.).

Jako miejsce przechowywania obrazów podaję najpierw pełną nazwę muzeum lub kolekcji, potem często już tylko określenie skrótowe – nazwę miasta, jeśli jest tam tylko jedno muzeum właściwe dla naszego tematu (Berlin, Waszyngton, Nowy Jork, Londyn itp.), albo powszechnie znaną nazwę muzeum – na przykład Prado lub Luwr – tam, gdzie kojarzy się ono jednoznacznie z danym miastem (Madryt, Paryż).