

Katarzyna Płonka-Bałus

W poszukiwaniu artysty

Uwagi na marginesie wystawy: „Der Meister von Flémalle und Rogier Van der Weyden”, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. 20 marca – 21 czerwca 2009

Zainteresowanie badaczy i amatorów sztuki niezwykłym zjawiskiem artystyczno-kulturowym, jakim jest malarstwo niderlandzkie XV i początku XVI wieku, trwa niesłabnąco od ponad stu lat aż do dzisiaj, regularnie owocując wystawami oraz towarzyszącymi im kongresami, wykładami i publikacjami. Od czasu pionierskich prac dziewiętnastowiecznych odkrywców, zafascynowanych „genialnymi prymitywami”, a później dzięki systematycznym próbom naukowego porządkowania ich spuścizny za pomocą historycznie zmiennych narzędzi badawczych historii sztuki, wczesne malarstwo niderlandzkie stało się materią, w której niezwykle silnie odcisnęły się dzieje naszej dyscypliny i zapisały rozmaite sposoby jej uprawiania, często będące ważnymi głosami w dyskusji metodologicznej.

Badania archiwalne prowadzone przez belgijskich historyków w drugiej połowie XIX wieku stworzyły warunki do łączenia nie sygnowanych w większości obrazów z zapisanymi w źródłach nazwiskami malarzy. W niedługim czasie postępowanie to zyskało wsparcie w postaci badań stylistycznych, prowadzonych przez historyków sztuki. Wiek XX wraz z metodą ikonologiczną przyniósł rozszerzenie badań na znaczące kwestie treści ideowych dzieł sztuki, co pozwoliło na rekonstrukcję ich formy i funkcji historycznych. W latach czterdziestych XX wieku, podczas prac nad korpusem wczesnego malarstwa niderlandzkiego, bodaj po raz pierwszy użyto podczerwieni i ultrafioletu oraz wykorzystano badania dendrologiczne, które odtąd zyskały sobie prawo obecności wśród metod badawczych dawnego malarstwa, pozwalając ujawnić zespołowy charakter pracy średniowiecznych artystów. Pobudziło to do refleksji nad możliwościami atrybucji wobec praktyki warsztatowej.

Wysiłki wielu pokoleń badaczy wczesnego malarstwa niderlandzkiego zmierzały do kreowania artystycznych osobistości na podobieństwo Rafaela czy Rembrandta. Konstruowano hipotetyczne *oeuvre* artystów, którym przypisywano zaczerpnięte ze źródeł imiona i szczegóły biografii, zazwyczaj nie znając ich rzeczywistych dzieł. Stało się tak w przypadku gandawskiego iluminatora Aleksandra Beninga, ojca sławnego Simona. Podjęta ostatnio próba korekty dorobku Beninga Starszego zakończyła się spektakularną dekonstrukcją jego pracowicie budowanego *oeuvre*. Los taki przypadł też w udziale innemu wielkiemu eponimowi końca XV wieku – Mistrzowi Marii Burgundzkiej. Czyżby podobnie miało stać się z Mistrzem z Flémalle, któremu uczeni kilku pokoleń na podstawie analizy stylistycznej przypisali pokaźną liczbę nie sygnowanych dzieł?

Szerokie pole badań nad malarstwem niderlandzkim XV wieku otwiera przed nami ogromne możliwości, ale i stawia ograniczenia. Niektóre z wypowiedzianych poglądów należą już do historii nauki, inne stanowią nadal przedmiot dyskusji, ożywającej podczas konfrontacji modelowych konstrukcji badawczych z konkretnymi dziełami. Najlepszą okazją do takiej konfrontacji są – z natury rzeczy – wystawy; one też niejednokrotnie inspirowały uczonych, jeśli przypomnieć znaczącą swoim czasie książkę Maxa Dvořaka, *Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*, napisaną – jak się uważa – w związku z wcześniejszą o niepełną rok „Exposition des tableaux flamandes de XIV, XV et XVI siècles” (Brugia 1902).

Czasy nowsze także obfitowały w wydarzenia dotyczące malarstwa niderlandzkiego XV i wczesnego XVI wieku. Oprócz urządzonych z rozmachem wystaw monograficznych, poświęconych takim twórcom, jak: Petrus Christus (Nowy Jork 1994), Gerard David (Nowy Jork 1997), Dirk Bouts (Leuven 1998) oraz „Van Memling tot Pourbus” (Brugia 2000), a także ekspozycji o charakterze problemowym (wśród których na wyróżnienie zasługuje wystawa: „Jan van Eyck. Early Netherlandish Painting and Southern Europe. Dialogue through Painting” (Brugia 2002), w aktualne zainteresowania szeroko pojętym malarstwem niderlandzkim wpisała się ostatnio wszechstronna prezentacja malarstwa książkowego pt. „Illuminating the Renaissance” (Los Angeles – Londyn 2003), poszerzająca pole badawcze o zagadnienia z dziedziny iluminatorstwa. W wymienionym gronie brak Mistrza z Flémalle (lub jak kto woli: Roberta Campina) i Rogiera van der Weydena (ostatnia poświęcona mu rocznicowa ekspozycja odbyła się w Brukseli w roku 1979).

Z tego powodu wystawa, a właściwie wystawy przygotowane przez grono uczonych i pracowników dwu znaczących europejskich muzeów: Städel Institut we Frankfurcie nad Menem oraz Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – które uzupełniają naszkicowany powyżej ciąg prezentacji wielkich mistrzów malarstwa niderlandzkiego XV wieku o ważne ogniwo, zostały przyjęte z należnym zainteresowaniem. Ich twórcy i organizatorzy podjęli trud, do którego byli znakomicie przygotowani. Obie galerie nie tylko bowiem szczycą się zbiorami, które mogły zogniskować wokół siebie całą wystawę, ale też cieszą się współpracą Jochena Sandera i Stephena Kemperdicka, wytrawnych badaczy wczesnego malarstwa niderlandzkiego i zarazem znawców kwestii: Campin–Van der Weyden. Niedostatek wystaw w tym przypadku nie oznaczał zaniechania prac badawczych, tych bowiem w ciągu ostatnich lat opublikowano sporo, o czym dokładnie informuje nas bibliografia zestawiona na końcu wzorowo opracowanego *Katalogu*. Wspominając pracę Dvořaka z roku 1903, uznawaną za pokłosie wystawy „Les tableaux flamandes” (1902), zauważamy, że ostatnio coraz częściej zachodzi sytuacja odwrotna, kiedy to wystawa stanowi syntezę i uwięzienie badań szczegółowych, a podjęcie próby wizualizacji aktualnych problemów badawczych służy publicznej prezentacji i weryfikacji stawianych w nauce tez. Taki jest też klucz do frankfurcko-berlińskiej wystawy Mistrza z Flémalle i Rogiera van der Weydena. Ekspozycja ta jest plonem gromadzonej w ciągu lat wiedzy i erudycji jej twórców, popartej wynikami nowoczesnych badań konserwatorskich, które ujawniły tajniki warsztatowe *ars nova*. W ten sposób otrzymaliśmy jeszcze jedną, na inny sposób napisaną „księgę”, poruszającą najważniejsze kwestie nurtujące badaczy „zagadki” Roberta Campina, Mistrza z Flémalle i Rogiera van der Weydena.

Tytuł wystawy jednoznacznie wskazuje na przyjętą w niej metodę i kierunek interpretacji. Zrodzony z badań źródłowych nierozwiązywalny dylemat dotyczący tożsamości

Mistrza z Flémalle z Robertem Campinem został tu ominięty poprzez przyjęcie eponimicznego określenia, jakie przylgnęło do twórcy czterech tablic, które w roku 1849 dotarły do Städel Institut ze zrujnowanego opactwa w diecezji Liège. W ten sposób twórcy wystawy jasno określili swoje stanowisko. Dystansując się od utrwalonych przyzwyczajęń, niepewnych hipotez i nie udokumentowanych sugestii – jakimi obrosła liczna grupa obrazów, skupiona wokół tablic z Flémalle – na nowo zmierz yli się z rzeczywistością samych dzieł sztuki. Wobec braku zachowanych, poświadczonych archiwalnie prac Roberta Campina – nie kwestionując faktu istnienia jego warsztatu – nie znaleźli podstaw, aby sygnować jego imieniem grupę dzieł w swej istocie heterogenicznych, bez wątplenia stanowiących owoc pracy kilku artystów. Zatem „Mistrz z Flémalle” to nie konkretna osoba, lecz umowne określenie pozwalające odnieść się do całej grupy dzieł będącej przedmiotem wystawy. Dlatego bardziej właściwe (choć gorzej brzmiące w polszczyźnie) wydaje się nam określenie „grupa Flémalle”. W rygorystyczny sposób potraktowano także spuściznę Rogiera van der Weydena: za prace własnoręczne malarza uznano tylko dzieła poświadczone źródłowo, pozostałym nadając status prac warsztatowych (trzeba tu oddać sprawiedliwość, że – aby nie być z założenia „rewizjonistycznym” – niekiedy opatrzone je znakiem zapytania).

Jakim celom służyć miało tak sformułowane założenie? W pierwszym rzędzie wskazywało na konieczność weryfikacji poplątanego zbioru, wokół którego narosła wielość dat, atrybucji i określeń związków warsztatowych. Niewątpliwie jednak od początku kryło się w nim też pytanie o rolę indywidualności artystycznych w procesie narodzin *ars nova*, a także o ich funkcjonowanie w ramach pracy zespołowej w warsztatach Tournai czy Brukseli. Odpowiedź na obie z tych kwestii wymaga odkrywania procesu twórczego poprzez śledzenie wędrówek tematów, motywów i opanowywanie umiejętności warsztatowych w środowisku malarskim protagonistów wystawy, co umożliwia nam owa pierwsza bezpośrednia konfrontacja najważniejszych dzieł.

Na wystawie znalazło się około czterdziestu obrazów tradycyjnie złączonych z kręgiem Mistrza z Flémalle i Rogiera van der Weydena, które zostały wypożyczone ze zbiorów europejskich i amerykańskich. Wybór eksponowanych dzieł był niejako naturalny, wynikający z zamiaru krytycznej prezentacji ich możliwie kompletnego dziedzictwa, a kryterium ograniczającym był jedynie brak możliwości transportowych (stąd nieobecność nie dających się przewozić dużych ołtarzy). Wnętrze dużej, zaciemnionej sali podzielono za pomocą niewysokich ścianek działowych, ekranów i nielicznych, pojedynczych gablot, umożliwiających rozmieszczenie obrazów w grupach dzieł złączonych sposobem malowania, tematem, czasem powstania, bądź też bliskich sobie poprzez związek wzoru i naśladownictwa, obrazu wzorcowego i kopii. Takie rozlokowanie, wraz z obrazami wiszącymi bezpośrednio na ścianach, pozwoliło osiągnąć wrażenie jednorodnej przestrzeni – tak dosłownie, jak i w znaczeniu „przestrzeni semantycznej”. W układzie eksponatów porządek chronologiczny krzyżuje się z tematycznym, tworząc swoisty układ *raisonné*, tym bardziej znaczący, że wpleciony dodatkowo w sieć zależności warsztatowych i sugestii atrybucyjnych. Powiedzmy jednak od razu, że układ dzieł, czytelny dla znawców przedmiotu, traci swą jasną wymowę dla mniej przygotowanego widza, a wobec braku innych informacji dopiero lektura katalogu pozwala poznać przyjęte zasady i wyjaśnić skomplikowane drogi prowadzące do określenia autorstwa, rozróżnienia dzieł własnoręcznych, warsztatowych oraz ich współczesnych bądź późniejszych kopii.

Nie stanowi to jednak o słabości wystawy; wybór i układ eksponatów uznać trzeba za merytorycznie bezbłędny, zaś dyskretna – żeby nie powiedzieć „obojętna” – scenografia pozwala skupić się na przesłaniu wystawy i umożliwia właściwą percepcję poszczególnych dzieł zawieszonych na wysokości naszego wzroku. Niezaprzeczalną przyjemnością pozostaje ponadto obcowanie z dziełami najwyższej klasy – jeśli nie artystycznej, to warsztatowej.

Ideowe i kompozycyjne centrum, a zarazem merytoryczne wprowadzenie do ekspozycji, stanowią – tradycyjnie uznane za trzon całej grupy – trzy monumentalne tablice z Flémalle (ok. 1430, Frankfurt nad Menem, Städel Museum), zdecydowanie wyróżniająca się na jasnym tle zbudowanej pośrodku sali konstrukcji ze ścianek działowych. Uwagę wchodzącego od pierwszej chwili przykuwają: *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Św. Weronika* oraz (malowana *en grisaille*) *Trójca Święta*, wypełniające kwatery nie zachowanego do dziś ołtarza. Towarzyszą im po bokach, zawieszone na sąsiednich ekranach, mniejsze obrazy i ich fragmenty. Po lewej od widza znajduje się wycinek większej całości, przedstawiający skierowane ku sobie głowy Chrystusa i Marii (1430-1440, Philadelphia Museum of Art). Ikonograficznie bliskie bizantyńskim wizerunkom *Deesis*, przypominają, że podobne sceny, w różnych redakcjach ikonograficznych, występują w malarstwie niderlandzkim: w *Ołtarzu Gandawskim* Jana van Eycka czy tzw. tryptyku Braque Van der Weydena. Po prawej – jako dodatek nie ujęty w katalogu wystawy – znalazła miejsce nie sygnowana *Trójca Święta* (1420-1430, Berlin, Staatliche Museen), pochodząca z kościoła Mariackiego w Gdańsku, dobrze ilustrująca różnorodność stylową i ikonograficzną malarstwa niderlandzkiego powstającego równolegle z najwcześniejszymi dziełami „grupy Flémalle”. Obok niej znalazł się jeszcze fragment z podobizną *Św. Jana Chrzciciela* (1420-1430, Cleveland Museum of Art) oraz niewielka *Madonna dell'umiltà* siedząca w zamkniętym ogrodzie na darniowej łąwce (1420-1430, Berlin, Staatliche Museen). Zatem – jeśli zaakceptujemy zasadę wyjątku, na jakiej „gdański” *Tron Łaski* dołączył do tak ścisłego grona – będziemy mogli uznać, że znajdujemy się w samym środku kręgu Mistrza czy też „grupy” Flémalle.

Jednak uważny widz, pomimo ujednoliciających (i tym samym, niestety, mylących) podpisów od razu dostrzeże cechującą wymienione obrazy niejednorodność stylistyczną, wyraźnie wyróżniającą nie tylko wizerunek *Madonny...*, ale też różnicującą pomiędzy sobą same kwatery z Flémalle. Obserwacje te znajdują potwierdzenie w wynikach laboratoryjnych badań materiału i techniki, pozwalających w miarę precyzyjnie i wiarygodnie rozpoznawać ślady pozostawione przez różnych artystów, których „ręce” odnajdujemy nierzadko w jednym, pozornie jednolitym dziele sztuki. Spektakularnym tego przykładem są właśnie kwatery z Flémalle, a także tzw. *Ołtarz Mérode* (1420-1428, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art), którego obraz środkowy ze *Zwiastowaniem* i każde ze skrzydeł (*Św. Józef*, podobizny fundatorów) są innego autorstwa. Czy możliwe jest ustalenie, który z wykonawców był prowadzącym warsztat mistrzem? Podobne sytuacje, z którymi spotkamy się częściej, z góry zmuszają nas do odrzucenia romantycznej wizji średniowiecznego artysty jako genialnej jednostki, nakazując skoncentrowanie się na kwestiach warsztatu i współpracy jego członków.

Zarysowany w ten sposób główny wątek wystawy znajduje rozwinięcie na ścianach i ekranach zewnętrznych, gdzie pomieszczono inne obrazy z dawną przypisane „grupie Flémalle”. Należą do nich: niewielka *Matka Boska z donatorem* oraz *śś. Piotr i Augusty-*

nem (ok. 1440, Aix-en-Provence, Musée Granet) oraz dyptyczek z *Madonną i Tronem Łaski* (ok. 1440, St. Petersburg, Ermitaż), których nieprzypadkowe sąsiedztwo ma uwydatnić pokrewieństwo warsztatowe. Tworem nader złożonym okazuje się duża tablica ołtarzowa przedstawiająca *Madonnę z Dzieciątkiem i świętymi* w ogrodzie zamkniętym (1450-1460, Waszyngton, National Gallery of Art), której twórca zacytował motywy dobrze znane z „grupy Flémalle” (kwitnący trawnik, poza siedzącą św. Katarzyną, rysy – zwłaszcza kobiecych – twarzy, tkaniny), jednocześnie wprowadzając sobie właściwy, zimny koloryt o metalicznym blasku i charakterystyczną ekspresję postaci o nadmiernie wydłużonych proporcjach sprawiających, że ogólne wrażenie przywodzi na myśl raczej malarstwo kołońskie około roku 1420 niż Południowe Niderlandy około połowy XV wieku.

Narzucająca kierunek zwiedzania (zgodny z ruchem wskazówek zegara) narracja wystawy prowadzi nas dalej do współpracowników i uczniów Roberta Campina, których reprezentuje Jacques Daret – twórca kwater ze scenami *Dzieciństwa Jezusa z Ołtarza Panny Marii* z kościoła St. Waast w Arras (1433-1435, Berlin, Staatliche Museen; Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza; Paryż, Musée du Petit Palais). Wielorakie, ikonograficzne i formalne związki łączące je z „grupą Flémalle” rysują się jasno w kontekście jednego z jej głównych dzieł: sąsiedniego *Bożego Narodzenia* (ok. 1430, Dijon, Musée des Beaux-Arts), dowodząc niewątpliwiej współpracy pomiędzy Mistrzem z Flémalle (Robertem Campinem? zespołem malarzy z jego warsztatu) i Daretem. W relację: Mistrz z Flémalle – Rogier van der Weyden wprowadzają nas zestawione obok siebie portrety otyłego mężczyzny, niekiedy bezpodstawnie uważanego za podobiznę Roberta de Masmines’a. Są to: obraz wzorcowy – dzieło Mistrza, przez autorów wystawy przypisany Rogierowi van der Weydenowi (ok. 1430-1440, Berlin, Staatliche Museen) oraz jego wczesna, choć niekoniecznie warsztatowa replika (1440-1450, Madryt, Museo Thyssen-Bornemisza).

W tym miejscu, poczynając od portretów, wchodzimy już niepodzielnie w świat Rogiera van de Weydena. Wędrujemy teraz wśród ciemnoszarych ścian i ekranów, w półmroku rozświetlonym miejscowo chłodnym światłem, uwydatniającym znakomitą technikę malarzką: dotykliwość kształtów i czystość barw. Jesteśmy otoczeni przez obrazy, z których każdy z osobna stanowić może przedmiot zainteresowania badacza lub stać się obiektem bezinteresownej kontemplacji estetycznej. Autorzy wystawy wskazują nam jednak wyraźnie, że bardziej od pojedynczych dzieł interesuje ich zespół, w sposób szczególnie ujawniający swoiste pokrewieństwa i zarazem odmienności, pozwalający dostrzec różnorodność stylu (wykonawców), funkcji, motywacji fundatorów. Dotyczy to również ważnego dla sztuki niderlandzkiej zjawiska występowania licznych replik i kopii, które zaprezentowane zostały w bezpośredniej konfrontacji ze swoimi wzorcami. Tak było w przypadku tablicy z *Chrystusem ukazującym się Matce*, wykonanej przez Juana de Flandes lub Michaela Sittowa (ok. 1500, Nowy Jork, Metropolitan Museum) oraz *Ołtarza św. Jana* pędzla niderlandzkiego anonima z tego samego czasu (ok. 1500, Frankfurt nad Menem, Städel Museum), które zestawiono z *Ołtarzem Miraflories* (ok. 1440-1445, Berlin, Staatliche Museen) i *Retabulum św. Jana Chrzciciela* (1455-1460, Berlin, Staatliche Museen). Poświadczone prace Rogiera dopiero w takim zwierciadle ukazują swój niepowtarzalny styl.

Do innych, własnoręcznych dzieł Van der Weydena autorzy wystawy zaliczyli ponadto: kwatery ze *Zwiastowaniem* i *Nawiedzeniem* (ok. 1440, Paryż, Musée du Louvre, oraz: Turyn, Galleria Sabauda), *Nawiedzenie* (ok. 1440-1445 Lipsk, Museum der bildenden Kün-

ste), tzw. *Ołtarz Bladelina* (1445-1450, Berlin, Staatliche Museen) oraz *Madonnę Medici* (ok. 1450-1460, Frankfurt nad Menem, Städel Museum). Na osobne przypomnienie zasługuje stosunkowo wczesny portret kobiety (ok. 1435-1445, Berlin, Staatliche Museen) – przypisany przez autorów wystawy Rogierowi, dawniej przynależny do „grupy Flémalle”. Pozostałe dzieła to prace warsztatowe, w przypadku niezachowanych oryginałów reprezentowane na wystawie przez wczesne kopie.

W ten sposób z pojedynczych obrazów powstaje wielowątkowa opowieść, będąca właściwym przedmiotem proponowanej nam przez autorów wystawy naukowej refleksji. Dotyczy ona podstawowych dla naszej dyscypliny kwestii autorstwa i datowania dzieł. Z tradycyjnych metod – badań źródłowych, analizy stylistycznej, diagnostyki technologicznej – na użytek wystawy wyciągnięte zostały ważne wnioski. Wskazując na wyraźny – zarówno w „grupie Flémalle”, jak i w dorobku Rogiera van der Weydena – udział „współpracowników” i odczytując obecność powtarzanych motywów łączących ze sobą zachowane dzieła głównych protagonistów, można bowiem pokusić się o rewizję ich chronologii i doprecyzowanie datowania. Główny zamysł, którym było ukazanie umownego Mistrza z Flémalle w całej różnorodności oraz wskazanie na silne zakorzenienie w nim daleko bardziej spójnego dorobku Rogiera van der Weydena, został z powodzeniem przełożony na język ekspozycji. Jednocześnie jej autorzy przekonali nas też, jak nieprzystające do średniowiecznych realiów i obowiązującego wówczas pojmowania sztuki jest poszukiwanie osobowości jednostkowego „artysty” w znaczeniu genialnej indywidualności. Rola autora, twórcy przypada tu bowiem określonej zbiorowości mającej udział w powstaniu i ostatecznym kształcie dzieła. Doświadczamy zatem swoistego paradoksu naukowego poznania: im bardziej precyzyjnie staramy się rozwikłać zagadkę autorstwa, „rozwarstwiając” dzieła sztuki, aby przydzielić ich odpowiednie fragmenty różnym wykonawcom, tym bardziej w istocie oddalamy się od średniowiecznego sposobu myślenia, odsłaniając to, co miało pozostać przed nami zakryte. Jednak dla historyków sztuki dekonstrukcja dokonana w dziele Mistrza z Flémalle i jego środowiska ukazuje nowy, nie rozpoznany jeszcze w pełni aspekt malarstwa niderlandzkiego XV wieku i rysuje przed nimi nowe perspektywy badawcze w dziedzinie autorstwa i atrybucji widzianej w świetle praktyki warsztatowej. Wolno sądzić, że jest to perspektywa uniwersalna, znajdująca zastosowanie w szeroko pojętych badaniach nad malarstwem niderlandzkim XV wieku, co potwierdzają obserwacje zbliżonego zjawiska w malarstwie książkowym, przeżywającego rozkwit u schyłku tegoż stulecia.

Na wystawie „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden” po wielu wiekach spotkały się bliskie sobie na różny sposób dzieła sztuki i objawiły się przed nami w złożonych wzajemnych relacjach, jako żywa ilustracja procesu twórczego. Poddane – dosłownie i w przenośni – laboratoryjnym analizom, które wyjaśniają to, do czego oko badacza nie ma dostępu, pozwoliły nam na maksymalne *Handscheidung*. Lecz który z malarzy pracujących przy kwaterach z Flémalle może być nazwany Mistrzem? Czy warsztat, w którym wykonano *Ołtarz Merode* był prowadzony przez twórcę *Zwiastowania*, autora kwatery z fundatorami, czy może należał do Mistrza św. Józefa? Te pytania pozostaną bez odpowiedzi. Obrazy ukazały nam swoich twórców, lecz nie w osobach tych znanych, zapisanych gdzieś z imienia, uznanych za mistrzów. Ukazały twórców prawdziwych, bezimiennych, obecnych w swoich autentycznych dziełach.