

ARTIUM

QUAESTIONES



XXXIV

WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
INSTYTUT HISTORII SZTUKI

Artium Quaestiones XXXIV



POZNAŃ 2023

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL TEAM

PIOTR KORDUBA (redaktor naczelny / editor-in-chief, UAM)

FILIP LIPIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego / deputy editor-in-chief, UAM)

DOROTA ŁUCZAK (redaktorka / editor, UAM)

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

ZDENKA BADOVINAC (Museum of Contemporary Art, Zagreb)

WOJCIECH BAŁUS (Uniwersytet Jagielloński)

DAVID CROWLEY (National College of Art and Design, Dublin)

THOMAS DAcOSTA KAUFMANN (Princeton University)

EWA DOMAŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

MATEUSZ KAPUSTKA (Universität Zürich)

EWA LAJER-BURCHARTH (Harvard University)

ALEKSANDRA LIPIŃSKA (Ludwig-Maximilians-Universität)

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS (Birkbeck College, University of London)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2023



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna na licencji Creative Commons –
Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych
4.0 Międzynarodowe

Redaktorzy prowadzący numer / Issue editors

MICHAŁ MENCZFEL, CAMILLA MURGIA

Sofonisba Anguissola, *Gry w szachy*, 1555, olej i tempera na płótnie,

Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, MNP FR 434

Koncepcja okładki

ANNA PIWOWAR

Komputerowe opracowanie projektu

MARCIN TYMA

Opracowanie tekstów w języku angielskim

ROB PAGETT

Opracowanie tekstu w języku niemieckim

BEATE SOMMERFELD

Redaktor

ADAM PIELACHOWSKI

Redaktor techniczny / DTP

MARCIN TYMA

ISSN (Print) 0239-202X ISSN (Online) 2719-4558 DOI: 10.14746/aq

SPIS TREŚCI

Michał Mencfel, Camilla Murgia, <i>Editors' Note</i>	5
KOLEKCJONERSTWO NA PÓŁNOCY: MODELE ZBIORÓW, SIECI KON- TAKTÓW, SPOSOBY EKSPOZYCJI OD WYSP BRYTYJSKICH PO SKANDY- NAWIĘ I REJON MORZA BAŁTYCKIEGO	
Anna Sobecka, <i>Początki naukowych badań nad bursztynem w Gdańsku i ko- lekcja Jacoba Theodora Kleina (1685–1759)</i>	13
Urszula Dragońska, <i>Księgozbiór specjalistyczny Henryka Grohmana (1862– 1939) a jego kolekcja grafiki nowoczesnej</i>	47
Charlotte Christensen, <i>The Prince, the Noblemen and the Painter: Collections of Works of Art in Copenhagen between 1800 and 1848</i>	81
Ylva Haidenthaller, <i>Collecting Coins and Medals in 18th-Century Sweden</i> . . .	111
Martyna Łukasiewicz, Thor Mednick, <i>Canons and Networks. 19th-Century Danish Art in Paris</i>	139
Maren-Sophie Funderich, <i>Vom Kult zur Marke. Das Nietzsche-Archiv in Wei- mar und sein Netzwerk</i>	161
Julie Codell, <i>Local to National: Victorian Industrialist Art Collectors' Geogra- phies</i>	197
Ulrike Müller, Hélène Verreyke, Tine D'haeyere, <i>Between Art Historical Rep- resentation and Didactic Functionality: The Cast Collection of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp</i>	221
PRZEKŁADY	
Francis Haskell, <i>Rewolucja i reakcja</i>	253
VARIA	
Stanisław Czekalski, <i>Historia sztuki w polu metodologii. Aktualne problemy i wyzwania</i>	293
BIOGRAMY	337

CONTENTS

Michał Mencfel, Camilla Murgia, <i>Editors' Note</i>	5
COLLECTING IN THE NORTH: PATTERNS, NETWORKS, AND DISPLAYS FROM THE BRITISH ISLES TO SCANDINAVIA AND THE BALTIC REGION	
Anna Sobecka, <i>The Beginnings of Scientific Research into Amber and the Collection of Jacob Theodor Klein (1685–1759)</i>	13
Urszula Dragońska, <i>Henryk Grohman's (1862–1939) Specialist Library and His Collection of Modern Prints</i>	47
Charlotte Christensen, <i>The Prince, the Noblemen and the Painter: Collections of Works of Art in Copenhagen between 1800 and 1848</i>	81
Ylva Haidenthaller, <i>Collecting Coins and Medals in 18th-Century Sweden</i> . . .	111
Martyna Łukasiewicz, Thor Mednick, <i>Canons and Networks. 19th-Century Danish Art in Paris</i>	139
Maren-Sophie Fänderich, <i>Between Cult and Brand. The Collection of the Nietzsche Archive in Weimar</i>	161
Julie Codell, <i>Local to National: Victorian Industrialist Art Collectors' Geographies</i>	197
Ulrike Müller, Hélène Verreyke, Tine D'haeyere, <i>Between Art Historical Representation and Didactic Functionality: The Cast Collection of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp</i>	221
TRANSLATIONS	
Francis Haskell, <i>Revolution and Reaction</i>	253
VARIA	
Stanisław Czekalski, <i>Art History in the Field of Methodology: Current Problems and Challenges</i>	293
BIOGRAPHICAL NOTES	337

EDITORS' NOTE

In 1834, when discussing the replica of the *Halte des Moissonneurs dans les marais Pontins*, also known as *Les Moissonneurs*, by Léopold Robert (1794–1835), the French officer Charles Marcotte d'Argenteuil (1773–1864) appeared very enthusiastic about the Swiss painter's projects, and also very clear about how the artist should handle this work. It was not the first time Marcotte had counselled Robert: collector and patron, he had been the painter's close friend and, as the extensive correspondence between the two men shows, an advisor for the latter's many artistic undertakings.¹

The first contact between Marcotte and Léopold Robert dates to September 1824, when the French officer wrote to Robert to commission him to produce a canvas which should recall the ones exhibited that year at the Salon in Paris.² Robert had been since 1818 based in Rome and acquired impressive success through genre and religious scenes taking place in the roman countryside, spanning subjects such as pilgrims, travellers and bandits.³ Marcotte refers to these popular characters for his request, insisting that Robert should note the purchaser's name on the back of the canvas to somehow secure the subject, especially with regard to other collectors' commissions.⁴ This was the first letter of a correspondence which saw the two men become close friends, juggling private discussion and conversation on professional matters, including Léopold's works.

Marcotte explains his attitude as a collector by pointing out that he contacted Robert because he already owned a couple of paintings by other contemporary artists. Ten years later, when the friendship between the two men was consolidated, Léopold enthusiastically wrote to Marcotte to let him know that he had decided to work on a copy of one of his most famous paintings, the

¹ P. Gassier, and M. Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil. Correspondance 1824–1835*, Neuchâtel 2011.

² Letter from Marcotte to Robert, 15 September 1824, in: Gassier and Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil*, p. 1.

³ P. Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel 1983.

⁴ Letter from Marcotte to Robert, 15 September 1824, in: Gassier and Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil*, p. 1.

Moissonneurs.⁵ The first version of the picture became one of the revelations of the 1831 Paris Salon and was purchased for one of the most prestigious collections of the time, owned by the King of the French, Louis-Philippe (today housed in the Louvre). Robert explained that the recent project followed a request from Count Athanasius Raczyński (1788–1874), a wealthy nobleman, Prussian diplomat of Polish origin, and avid collector.⁶ Léopold grasped Raczyński's collecting attitude, claiming that the latter "genuinely loved what affects him."⁷ Léopold was correct in figuring out Raczyński's passion for contemporary artworks, and the latter's approach was, in this respect, quite like that of Marcotte. Furthermore, Raczyński represented the paradigmatic figure of an erudite collector, involved both in assembling works and writing about art with a precise goal: making his collection available to the wider public. Both being supportive of the Swiss painter, Marcotte and Raczyński show but two examples of the diversity of strategies that characterised the 19th-century European collecting landscape. These patterns particularly link northern Europe to a sense of cosmopolitanism, which increasingly becomes a constant value across the centuries.

The career and collecting interests of the Polish aristocrat contributed to this internationalism. This is visible through Raczyński's idea of a gallery open to the public in his home in Berlin, his quest for contemporary artists such as Robert, and his activity as a writer and critic. This link between writings, erudition and mobility is a major characteristic of northern European collecting practices and of the way these collections developed and were assembled. Raczyński took great care in documenting his collection by publishing its catalogues.⁸ More interestingly, among his numerous texts about art, the Polish collector wrote a history of contemporary German art for the French-speaking market.⁹ Promoting a unifying vision of German painting,

⁵ Letter from Léopold Robert to Marcotte, 4 May 1834, in: Gassier and Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil*, pp. 434–435.

⁶ M. Mencfel, *Athanasius Raczyński (1788–1874). Aristocrat, Diplomat, and Patron of the Arts*, Leiden–Boston 2022.

⁷ "si véritablement amateur des choses qui le touchent". Letter from Léopold Robert to Marcotte, 4 May 1834, in: Gassier and Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil*, p. 435.

⁸ *Katalog der Raczyńskischen Bilder-Sammlung verfasst von G.A. Raczyński*, Berlin 1876 [1847].

⁹ *Histoire de l'art moderne en Allemagne par le comte Athanase Raczyński*, Paris 1836–1841, 3 vols. This edition was based on the German translation from Polish, published in the same years: *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, transl. by Friedrich Heinrich von der Haagen, Berlin 1836–1841, 3 vols. See also Raczyński's *Les arts en Portugal. Lettres*

he structured his work around three major cities: Düsseldorf, Munich, and Berlin. He therefore put forward the aesthetic values of contemporary painting, applying them both to German and French art.¹⁰

When Léopold committed suicide on 20 March 1835, the replica of the *Moissonneurs* was left unfinished (ill. 1). From this moment onwards, a long series of exchanges began between Léopold's younger brother Aurèle, who was in charge of managing the late artist's reputation, and Raczyński, who pursued his goal of finalising the acquisition of the canvas.¹¹ Because the replica of the *Moissonneurs* was Léopold's last painting – the one, as Aurèle put it, “at which he worked till the last moment, before which I found him dead!” – the younger Robert tried to keep it in Switzerland, claiming its sentimental and patriotic value and its importance as a representative example of national art. He went on to treble the original price, going from roughly 5 000 to 15 000 francs, and hoped that this would definitely lead Raczyński to give up his idea of purchasing the work.¹² However, the Polish collector accepted the offer, and the canvas arrived in Berlin in autumn 1835.¹³ The debates around the acquisition of Léopold's last painting show the evolution of collecting practices with regard to numerous circumstances, such as the painter's suicide. They also highlight the scale of the emotional value the protagonists of this sale associated with the collectables. On the one hand, for the family, the painting became a precious memento, as it embodied a signature canvas witnessing Léopold's last brush strokes. On the other, at a regional and local level, it symbolised a sample of patriotic taste, paving the way to the creation of a “cult” of the Swiss painter. Thirdly, and more importantly, Raczyński saw in the canvas a material document of Léopold's pictorial skills and a proof of his creativity, integrating into his collection of contemporary art. In other

adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin, et accompagnées de documens, Paris 1846; *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal*, Paris 1847.

¹⁰ S. Rohner, *Léopold Robert. La réception de son oeuvre en Allemagne au XIXe siècle*, Neuchâtel 2008, pp. 48–49.

¹¹ Mencfel, *Athanasius Raczyński (1788–1874)*; M. Mencfel, and C. Murgia, “Reproduire, diffuser, traduire. Autour des *Moissonneurs* et d'autres répliques peintes.” In: A. Nessi and D. Lemaire, eds., *Léopold et Aurèle Robert. Ô saisons...* Exhibition catalogue, Neuchâtel 2023, pp. 33–46.

¹² The price of 5 000 francs was initially suggested by suggested by Marcotte to Léopold in one of the letters they exchanged on this project: Letter from Léopold Robert to Marcotte, 4 May 1834, in: Gassier and Schmidt-Surdez, eds., *Léopold Robert-Marcotte d'Argenteuil*, pp. 434–435.

¹³ Mencfel, and Murgia, “Reproduire, diffuser, traduire.”, p. 41.



1. Léopold Robert, *Halte des Moissonneurs dans les marais Pontins* (*Summer Reapers Arriving in the Pontine Marshes*), 1834–1835, The Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, inv. no. MNP FR 502

words, the canvas had already secured its place in Raczyński's collection well before his arrival.

His efforts to acquire Robert's last painting manifest Raczyński's vision of collecting, especially if we compare this with Marcotte's approach. While the latter's practice of collecting stems from personal relationships and networks, as witnessed by the friendship with Charles-Auguste Dominique Ingres (1780–1867), whom he met while sojourning in Rome between 1807 and 1812, Raczyński's documentary scope does not uniquely rely on erudition. It is in line with an awareness of preserving art for display. The number of museums that were founded across Europe, particularly in northern countries such as the British Isles and Germany, but also Denmark and the Low Countries, highlight this interest in making collections and private initiatives available to a large public.¹⁴ Through this passage of availability, collections were also

¹⁴ For an overview of the rise of museums and the issues of modernity, see: K. Pomian, *Le musée, une histoire mondiale*, Paris 2020–2023, 3 vols. On the specificity of

promoted to a higher rank, as their scope was expected to rise from individual to national. Here artworks' value goes beyond erudition: it becomes a representative of an aesthetic and scholarly vision of art, acting as a point of reference for political identities. Robert's last painting increasingly interested Raczyński for this symbolic value, rather than as a representative of Léopold's wide range of topics, as put forward by Marcotte.

Research has highlighted the importance of collecting networks with regard to geographical ensembles. For instance, The Getty Research Institute has endorsed several projects on various countries from the 16th to the 18th century.¹⁵ This attention paid to geography has evidently been supported by the studies on the art market, auctions, and sales, which inevitably need to rely on geography. The number of sales inventories is significant here for framing contexts, networks, and patterns of collecting.¹⁶ Tracing the itineraries of artworks led to investigations of specific geographical contexts and to the analysis of collecting dynamics. An example of this approach is given by *Collecting Italian Art North of the Alps 1700–1800*, a special issue of the *RIHA Journal* edited by Martin Olin in 2014. Transnationality and mobility are at the core of these mechanisms and show that further attention must be devoted to the multifaceted cultural entities of Northern Europe, their collecting practices and the references that are relevant to these processes.

Through the present volume, we intend to concentrate on northern Europe, from the British Isles to the Baltic region. The multicultural, economic, political, and geographical situation of these countries led to a series of aspects that are intertwined and provide grounds for examining new strategies, intricacies, and approaches to collecting. Both private and public ensembles respond to these mechanisms, offering a wealth of material which we aim to explore through the essays of this volume.

To show this diversity, the texts proposed here revolve around three main issues: references, networks, and dissemination. We explore the references and models that artists, collectors and agents used, questioned and appropri-

the British situation and the link between collections and art market, see: Ch. Gould and S. Mesplède, eds., *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present. A Cultural History*, London 2017.

¹⁵ See, for instance: M.B. Burke and P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, ed. M.L. Gilbert, Los Angeles, 1997; P. Biesboer, *Collections of Paintings in Haarlem, 1572–1745*, ed. C. Togneri, Los Angeles 2002.

¹⁶ See, for instance the publications of the Getty Provenance Index: B.B. Frederiksen, *Index of Paintings sold in the British Isles during the Nineteenth Century*, 4 vols., 1801–1820, Los Angeles 1988–1996; B.B. Frederiksen, B. Peronnet, J.I. Armstrong and A. Jacquinet, *Repertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle*, Los Angeles 1998.

ated when dealing with artistic production but also artefacts of various genres. This touches upon scholarship and erudition and illustrates how the approach to knowledge developed through collecting and how the geopolitical situation of northern Europe impacted on these activities.

Within this context, Anna Sobecka focuses on the example of Gdańsk scholars in order to explore the collections of naturalia, with particular regard to amber. Sobecka examines how collections such as those of Jacob Theodor Klein, Christoph Gottwald, or Johann Philipp Breyne contributed to scientific research and played a pioneering role in the amber and gem trades. This importance is visible through the fact that some of the artefacts and naturalia from these collections served as models for the illustrations published in volumes such as Nathanael Sendel's *Historia Succinorum* (1742).

References, both textual and visual, are at the core of Urszula Dragońska's essay on the library of the Łódź manufacturer and print collector Henryk Grohman (1862–1939). The author explains how the book collection, constituted from around 1905 onwards, mirrored European collecting patterns and responded to the context of a growing interest in printed images, print collections and special attention paid to the quality of collected items – the “*belle épreuve*” known and strenuously sought after by French collectors. Reconstructing Grohman's library means investigating the models the industrialist relied on and materialising his approach to knowledge and research.

Knowledge and erudition evidently consist of connections, exchanges, and mobility. Northern Europe stands as an example of cosmopolitanism in this respect. A crossroad of cultures, trades, political and social traditions, northern Europe worked both as an economic platform and as a connecting agent in the construction of cultural networks, among other things. The essay by Charlotte Christensen precisely investigates these issues, calling into question the erudite model that collectors developed in Copenhagen in the first half of the 19th century. The scholar's discussion departs from the collecting strategies of Prince Christian Frederik (1786–1848), whose items represented the core of a national Danish collection. Then, Christensen considers the construction of two collections. First, that of portrait painter Christian Albrecht Jensen (1792–1870), showing the diversity of models and references employed. Jensen travelled extensively across Europe, and his collection notably reflects this taste for multiple visual sources, experimentations, and connections. Secondly, Christensen's analysis deals with the collection of politician Adam Gottlob Moltke, dating back to the 18th century, and with Niels Heinrich Weinwich (1755–1829), who was its first curator and, as an art historian, brought an erudite dimension to this ensemble.

Ylva Haidenthaler further investigates the question of collections' building with regard to the Swedish scene and through the analysis of numismatics collections. Medallists, politicians and scholars are involved into this process. Such a variety of backgrounds shows the richness of collectors' backgrounds, trade strategies and mobility. Objects circulated within northern European countries and involved, at each passage, a transfer of context and typology of collection.

Denmark significantly framed collectors' mobility. Martyna Łukasiewicz and Thor J. Mednick research the exchanges that this mobility generated and discuss the construction of collecting 19th-century Danish art in Paris through the curatorship of Carlos van Hasselt (1929–2009), director of the Fondation Custodia/Collection Frits Lugt. The authors contend that van Hasselt's approach to collecting relied on the networks he was able to establish with dealers and scholars. In doing so, Łukasiewicz and Mednick trace the characteristics of what could be considered the "canon" of 19th-century Danish art. Spanning collecting strategies and patterns, van Hasselt's approach put forward an in-depth discussion of practices and models, examining their dissemination and the interactions they generated.

Networks as models of collecting also concern Maren-Sophie Funderich's research on the Nietzsche Archive in Weimar. Pioneering modernism around 1900, the collection evidently revolved around the figure of Friedrich Nietzsche (1844–1900) and was assembled in a Wilhelminian style villa just outside Weimar by the philosopher's sister, Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935). Funderich shows how commissioning furniture to the Belgian architect and designer Henry van de Velde (1863–1957) contributed to building a space devoted to a homage to Nietzsche. The space further resulted in a broader cultural project, showcasing innovation and standing as the result of the networks it was able to generate and disseminate.

Circulation and distribution are indeed at the core of the essays by Julie Codell, and by Ulrike Müller, Hélène Verreyke and Tine D'haeyere. The two articles explore two different aspects of dissemination.

Julie Codell examines the anthropological dimension through the analysis of a periodical, the 90+ *Athenaeum* series, entitled "The Private Collections of England." Edited by critic F.G. Stephens between 1873 and 1887, this series highlights middle-class collectors within a glorifying perspective. Codell surveys the geopolitical context of Victorian Britain and discusses collecting strategies according to the expanding industrialisation of the time. F.G. Stephen's vision is crucial because the critic brings to the fore the national character of collecting as a value, juggling between local markets and international trades, which inevitably affect collections developed. The dissemina-

tion of knowledge associated with the artists is here of great interest. Codell broadly discusses the series' structure and Stephens' choices, such as images' omission, explained by the fact that readers were already familiar with most artworks. The relationship with the public, i.e. middle-class public, enables a reflection on the role of these works and, more in general, on the scope of the collections.

Ulrike Müller, Hélène Verreyke and Tine D'haeyere further question the aims and perspectives of disseminating collections. Considering the case study of the Cast Collection of Antwerp's Royal Academy of Fine Arts, the scholars investigate the didactic function and the issues linked to the propagation of knowledge associated with a learning institution. The context of art academies contributed to defining the characteristics of a collection, whose scholarship relates to educational needs. Collecting strategies, therefore, echo the constitution of visual references and models, allowing students to build their knowledge and their artistic practice alike.

Through this volume, we have attempted to gather research and reflect on some aspects of northern European collecting and on its specificities. By focusing on the interactions between different protagonists of the art trade, we have intended to focus on the multiple and multifaceted aspects of collecting in northern Europe. The essays in this volume consider study cases, diverse materials and issues that enable a deep discussion on the criteria according to which these ensembles were constituted, displayed, and put into context.

Michał Mencfel, Camilla Murgia

KOLEKCJONERSTWO NA PÓŁNOCY / COLLECTING IN THE NORTH

ANNA SOBECKA

POCZĄTKI NAUKOWYCH BADAŃ NAD BURSZTYNEM W GDAŃSKU I KOLEKCJA JACOBA THEODORA KLEINA (1685–1759)

Gdańsk był w okresie nowożytnym bardzo ważnym ośrodkiem rozwoju kolekcjonerstwa¹. W drugiej połowie XVII wieku powstawały w mieście pierwsze zbiory o charakterze naukowym. Do najważniejszych należały kolekcje Johanna Heveliusa, Christopha Gottwalda i Jacoba Breynego. *Museum Hevelianum* w 1647 roku spłonęło, ale *Museum Gottwaldianum* i *Museum Breynianum* były rozbudowywane przez kolejne pokolenia. Gdańscy zbieracze gromadzili *scientifica*, *artefacta* i *naturalia*, w tym okazy skamieniałej przed milionami lat żywicy, zwanej bursztynem bałtyckim². Ze względu na występujące w bryłkach sukcyntu inkluzje roślinne i zwierzęce bursztyń stał się pożądanym eksponatem gabinetów osobliwości, a wyrafinowane dzieła gdańskich bursztynników trafiały do kolekcji sztuki (*kunst-kammer*) w całej Europie.

Obecność bursztynu w kolekcjach na terenie Prus, ze względu na występowanie złóż tego materiału, była dość powszechna. Okazy naturalne można było zbierać na plaży, poławiać w morzu³, a biżuteria i dzieła rzemiosła

¹ A. Sobeca, *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta*, Gdańsk 2021.

² B. Kosmowska-Ceranowicz, *Bursztyń w Polsce i na świecie*, Warszawa 2012; *Bursztyń bałtycki – skarb Zatoki Gdańskiej / Baltic Amber – Treasure of the Bay of Gdańsk*, red. R. Szadziński, R. Pytłos, J. Szwedo, Gdańsk 2018.

³ Za pierwszą monografię bursztynu uważa się 49-stronicowe opracowanie A. Aurifabera, *Succini historia*, Königsberg 1552, koncentrującego się na właściwościach leczni-

były dostępne w wielu warsztatach bursztynniczych działających w mieście od późnego średniowiecza⁴. Bursztyn gromadzono obok innych naturaliów i artefaktów, takich jak minerały, skamieliny, muszle etc. i zazwyczaj przechowywano w specjalnych szafach – tzw. kabinetach.

Tacy kolekcjonerzy jak Christoph Gottwald (1636–1700) porządkowali bursztyny według typów, barw i stopni przezroczystości, a nawet sami wykonywali z niego przedmioty dekoracyjne. Gdy po śmierci syna kolekcjonera wdowa wystawiła kolekcję na sprzedaż, zakupem bursztynów Gottwalda zainteresowany był August II Mocny, jednak ostatecznie trafiły one do Rosji – do zbiorów Piotra I⁵. *Museum Gottwaldianum*, omawiane szczegółowo w ostatnich latach⁶, mimo że było zbiorem opracowywanym metodycznie, nie obejmowało przedstawień okazów bursztynowych⁷.

Jednym z kolekcjonerów, którzy kładli ogromny nacisk na jakość ilustracji, był Jacob Breyne (1637–1697). Większość zbiorów Jacoba i jego syna – Johanna Philippa – została zakupiona w 1766 roku przez Katarzynę II. Druga ich część, w tym przede wszystkim bogata korespondencja naukowa, odręczne notatki i rysunki wykonane przez różnych artystów, w tym wnuczki Jacoba, znalazła się w Gotha⁸. Wśród zachowanych przedstawień rysunkowych są

czych materiału. Bardziej obszerna publikacja P. Hartmanna, *Succini Prussici Physica & civilis Historia*, Francofurti 1677, <<https://polona.pl/item-view/3677a68d-fa31-421b-af-35-f3a934ce37b5?page=0>> [dostęp: 13 marca 2023], dała poważne podstawy do XVIII-wiecznych badań nad bursztynem. Obaj autorzy pisali o zbieraniu i poławianiu bursztynu, obaj jednak uważali, że bursztyn jest substancją nieorganiczną.

⁴ Cech bursztynników powstał w Gdańsku w 1477 roku, w różnych okresach Rada Miasta limitowała liczbę działających mistrzów. W szczytowym okresie (w drugiej połowie XVII i pierwszej ćwierci XVIII wieku) było ich około pięćdziesięciu.

⁵ D. Novgorodowa, *Musaeum Gottwaldianum i jego losy w Rosji*, „Klio” 2018, 46(3), s. 109–137.

⁶ Novgorodowa, *Musaeum Gottwaldianum*; K. Pękacka-Falkowska, *Wokół kolekcji przyrodniczych w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*. Cz. I: *Christoph i Johann Gottwaldo- wie i ich gdańskie muzeum*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2018, 63(2), s. 51–97.

⁷ J. Jakubowski, *Musaeum Gottwaldianum ze zbiorów Biblioteki Politechniki Gdańskiej i wydawnicze losy dzieła Christophorusa Gottwalda (1636–1700) w XVIII w.*, „Porta Aurea” 2015, 14, s. 93–119, dostępny w internecie: <<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/portaaurea/article/view/6913>> [dostęp: 13 stycznia 2023].

⁸ H. Roob, C. Hopf, *Jacob und Johann Philipp Breyne, zwei Danziger Botaniker im 17. und 18. Jahrhundert: Nachlaßverzeichnis*, Gotha 1988; K. Targosz, *Jacob Breynius 1637–1697. „Botanicus celebrimus” w wymiarze europejskim*, Kraków 2010; A. Sobeczka, *Rysunki siostr Breyne jako nieznaną część osiemnastowiecznej kolekcji gdańskiej rodziny uczonych / Drawings by the Breyne sisters as an unknown part of the eighteenth century collection of a Gdansk family of scholars*, w: *Kolekcje: kształtowanie, historia, dziedzic-*

także pojedyncze wizerunki bursztynów. Współpraca przyrodników z twórcami zdolnymi wykonać rysunki obiektów stała się, podobnie jak w przypadku botaniki i zoologii, kluczowa dla rozwoju badań nad bursztynem.

JACOB THEODOR KLEIN

Jedyną z kolekcji, która nie doczekała się dotąd szerszego opracowania, jest zbiór należący w latach 20. i 30. XVIII wieku do Jacoba Theodora Kleina (1685–1759)⁹. Ten pochodzący z Królewca a osiadły w Gdańsku uczony został sekretarzem Rady Miasta Gdańska oraz dyplomatą na dworze Augusta II. Jacob Theodor był zapalonym badaczem przyrody i kolekcjonerem, który zgromadził w swoim ogrodzie i muzeum imponującą liczbę eksponatów, na bazie których stworzył własną klasyfikację biologiczną z zakresu zoologii. Kolekcję Kleina uznawano w XVIII wieku za jedną z najlepszych w Europie¹⁰, ale na skutek rozproszenia i częściowego włączenia do zbiorów możnowładczych nie była ona później badana jako odrębny fenomen.

Współcześni Kleina znali i cytowali jego prace, odnosili się do jego badań¹¹, jednak od XIX wieku jego dokonania, a szczególnie jego kolekcja, popadały

two utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage, ed. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 259–273.

⁹ Podstawowych informacji biograficznych dostarczają zapiski samego Kleina, mowa pogrzebowa autorstwa Christiana Sendela oraz artykuł Johanna Daniela Titiusa. Zob. J. Th. Klein, *Lebenslauf*; Ch. Sendel, *Lob-Rede auf Herrn Jacob Theodor Klein...*, Danzig 1759, współoprawne druki okolicznościowe: Polska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska, dalej jako PAN Bibl. Gd., Oe 7941 a 4^o; J.D. Titius, *Leben und Schriften Herrn Jacob Theodor Kleins*, „Neue Gesellschaftliche Erzählungen für Liebhaber der Naturlehre der Haushaltungswissenschaft, der Arzneykunst und der Sitten” 1760, Bd. 3, s. 129–144.

¹⁰ Wzmiankuje ją już C.F. Neickel, *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern: [...] In beliebter Kürtze zusammen getragen, und curiösen Gemüthern dargestellt von C.F. Neickelio. Auf Verlangen mit einigen Zusätzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Kanold, der Kayserl. Leopold. Carol. Reichs-Academiae Natur. Curios. Mit-Glied. Nebst einem Register*, Leipzig-Breslau 1727, s. 32. Kolekcja ta była więc znana już w latach 20. XVIII wieku. Oglądał ją zarówno król Prus – Fryderyk Wilhelm I, jak i car Rosji – Piotr I.

¹¹ J. Eames, *Review of An Account of a Book, by Jacobi Theodori Klein. Historiae Piscium Naturalis promovendae Missus primus Gedani, 1740. 4^{to}; Or, the first number of an essay towards promoting the natural history of fishes, by Mr. Klein, Secretary of Dantzick, and F.R.S.*, „Philosophical Transactions” 1742, 42(462), s. 27–33, dostępny w internecie: <<https://doi.org/10.1098/rstl.1742.0014>> [dostęp: 20 grudnia 2022]. Autor chwalił szczegółowe ilustracje do dzieła, ibidem, s. 32. Obecnie prace Kleina są w znacznej mierze zdigitalizowane,

w zapomnienie. Wprawdzie powstały krótsze teksty dotyczące wybranych aspektów jego badań, a także opracowania popularnonaukowe¹² oraz poddawano analizie jego działalność badawczo-wydawniczą¹³, jednak sama kolekcja, jej skład i rozmiar, pozostawała nieznana¹⁴.

W niniejszym tekście zostaną poddane analizie fragmenty rękopiśmiennego, opatrzonego rysunkami spisu kolekcji autorstwa samego Kleina. Powstały w 1738 roku spis został zakupiony wraz z częścią gdańskiej kolekcji przez margrabiego Friedricha von Brandenburg-Bayreuth w 1740 roku, skąd w drugiej połowie XVIII wieku trafił do Erlangen¹⁵.

ILUSTROWANY MANUSKRYPT *MUSEUM KLEINIANUM*

W Erlangen zachowało się osiem z dziesięciu woluminów *Museum Kleinianum*, oprawionych w skórę (brakuje części VI i VIII)¹⁶. Poszczególne tomy spisu mają pokaźną objętość, licząc najczęściej między sto a dwieście stron, na których wyszczególniono po kilkaset do ponad tysiąca obiektów. Tylko części III i VII są skromniejsze, liczą po kilkadziesiąt stron. Większość tomów uzupełniona została o przedstawienia rysunkowe lub graficz-

<<https://pbc.gda.pl/dlibra/similarobjects?action=SimpleSearchAction&id=45549>> [dostęp: 13 stycznia 2023].

¹² K. Pękacka-Falkowska, *Z dziejów ilustracji naukowej w osiemnastowiecznym Gdańsku: Johann Philipp Breyne, Jacob Theodor Klein i ich egzotyczne rośliny*, Pasaż Wiedzy 2021, dostępny w internecie: <https://www.wilanow-palac.pl/z_dziejow_ilustracji_naukowej_w_osiemnastowiecznym_gdansk_u_johann_philipp_breyne_jacob_theodor_klein_i_ich_egzotyczne_rosliny.html> [dostęp: 21 grudnia 2022]; J. Czaja, *Koń, jaki jest, każdy widzi. XVIII-wieczni przyrodnicy i ilustracja przyrodnicza*, Pasaż Wiedzy 2021, dostępny w internecie: <https://www.wilanow-palac.pl/kon_jaki_jest_kazdy_widzi_xviii_wieczni_przyrodnicy_i_ilustracja_przyrodnicza.html> [dostęp: 21 grudnia 2022].

¹³ J. Jakubowski, *Z dziejów książki naukowej w XVIII wieku. Analiza kompozycji przestrzenno-obrazowej Jakuba Theodora Kleina Historia Piscium Naturalis (Gedeani 1740)*, „Roczniki Biblioteczne” 2000, LIV, s. 25–56.

¹⁴ O Kleinie ledwie wspomina bardzo dobre skądinąd opracowanie kolekcji bursztynu: K. Heinrichs, *Bernstein, das „Preußische Gold” in Kunst- und Naturalienkammern und Museen des 16.–20. Jahrhunderts*, Diss, Humboldt Universität zu Berlin 2010, s. 176.

¹⁵ Zob. Ch. Hermann-Randall, *Münzen, Bilder, Bibliotheken – Sammlungen in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg*, Erlangen 2013, s. 32–34, kat. 45, 46; idem, *Die Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg*, w: *Die Hohenzollern und die FAU: Vergangenheit und Gegenwart*, Erlangen 2018, s. 121, kat. 40, 43, 44.

¹⁶ Osiem ksiąg w formacie folio o wymiarach 43,5 x 21,5 cm. UER Ms 2860 <<http://digital.bib-bvb.de/collections/FAU/#/documents/DTL-1417>> [dostęp: 17 marca 2023].

ne. Dzięki sygnaturom i monogramom na niektórych z nich możemy wnioskować, że Jacob współpracował nad zinwentaryzowaniem kolekcji ze swoją najstarszą córką – Dorotheą Julianną (1718–1788). Sygnaturę: „Dorothea Julianna Gralath, nata Klein” nosi między innymi rysunek na karcie tytułowej pierwszej części spisu (il. 1). Na tle panoramy miasta Gdańska, po lewej stronie kompozycji, przedstawiona została postać Ateny. Na szarfie podtrzymywanej przez boginię znajduje się inskrypcja STUDIO VIGILAN[T], wskazująca na zamiłowanie gdańszczan do działalności naukowej¹⁷. Rysunek został wykorzystany jako wzór do wykonania ryciny wklejonej na stronach tytułowych tomów VII i X¹⁸ oraz na frontyspisach pięciotomowego dzieła Kleina *Historiae Piscium*¹⁹.

Inwentarz spisano po łacinie z dopiskami w języku niemieckim, z rzadkimi wtrętami po francusku i angielsku. Sposób uporządkowania kolekcji Kleina świadczy o świadomym porzuceniu idei kolekcji jako próby odzwierciedlenia makrokosmosu w mikrokosmosie zbioru. To nowoczesne podejście do organizowania zbiorów dostrzegalne jest w tamtym czasie tylko w nielicznych kolekcjach, np. landgrafów Hesji w Kassel czy elektorów Saksonii w Dreźnie²⁰.

Manuskrypt z Erlangen powstał, jak wspomniano, w 1738 roku, gdy Jacob Theodor miał 53 lata. Potrzeba spisania inwentarza wynikała, jak podaje autor we wstępie, ze świadomości, że pamięć ludzka jest ulotna, a część eksponatów znajdowała się już wówczas w kolekcji Augusta II w Dreźnie. Jacob Theodor nie przywiązywał się do posiadanych obiektów, miał natomiast potrzebę badania ich i porządkowania. Po rozwiązaniu określonego problemu naukowego był skłonny sprzedać eksponaty; uczynił tak zarówno z bursztynami, jak i skamielinami. Na pewno zlecił przepisanie inwentarza i w konse-

¹⁷ Słowo „vigilant” jest formą osobową dla trzeciej osoby liczby mnogiej w czasie teraźniejszym strony czynnej, a więc inskrypcję pojawiającą się na tle miasta tłumaczy się jako „[gdańszczanie] poświęcają się nauce”. Za pomoc w odczytaniu inskrypcji dziękuje dr. Grzegorzowi Kotłowskiemu.

¹⁸ Pierwotnie najpewniej wszystkie karty tytułowe tomów miały ilustracje. Ślady po ich przyklejeniu widoczne są na frontyspisach tomów II, III i IV. Na kartach otwierających tomy V i IX znajdują się inne ryciny.

¹⁹ J. Th. Klein, *Historiae Piscium Naturalis Promovendae Missus*, 1–5, Gedani 1740–1749, m.in. PAN Bibl. Gd, Uc 4881 4^o, dostępny w internecie: <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/53085/edition/46975?language=pl>> [dostęp: 9 marca 2023], analizowany szczegółowo przez Jakubowskiego, *Z dziejów książki naukowej...*, wraz z innymi egzemplarzami.

²⁰ K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 1, *Od skarbcza do muzeum*, Gdańsk 2023, s. 430.

MUSEI KLEINIANI
Pars I
exhibens
 COLLECTIOES
 METALLORUM & MINERALIUM
 SALIUM et BITUMINUM
 in specie
 SUCCINI et SUCCINATORIUM,
 quorum singulis CAPITIBUS
 quaedam PRÆCOGNITA et nonnulla ADVERSARIA
 præmissa,
 ut de REBUS, MINERIS GLEBIS *scilicet* obviis
 et erudite, et minus CURIOSI
judicent Ipsi.
 CONSIGNATIO nudo *scilicet* catalogo MELIOR
accesserunt
 DUA *Dissertationum* uncula de SALE
in primis
 POLONICO.



1. Karta tytułowa *Musei Kleiniani Pars I* z rysunkiem sygnowanym Dorothea Julian-na Gralath, nata Klein, 1738, fot. FAU Erlangen-Nürnberg

kwencji ok. 1740 roku powstał drugi komplet dziesięciu części spisu, pozbawiony jednak dokumentacji wizualnej²¹.

Inwentarz z Erlangen jest niezwykle cenny dla badania kolekcjonerstwa naukowego, właśnie dlatego, że obejmuje nie tylko spis zgromadzonych obiektów, ale też rysunki wybranych z nich. Na marginesach kolejnych tomów uporządkowanych według przemyślanej systematyki wklejono przedstawienia okazów: metali i bursztynów (Pars I), kamieni (Pars II), skamieniałości (Pars. III), szkieletów oraz okazów zoologicznych (Pars. IV, V). Pozbawione ilustracji są tomy VII (obejmujący spis rysunków ptaków), IX (opisujący muszle) i X (artefakty). Trudno rozstrzygnąć, czy ilustracje mogły się znajdować w tomach VI i VIII, niemniej dzięki zachowanemu odpisowi²² wiemy, że tomy obejmowały świat roślin (VI) i muszli (VIII) i liczyły odpowiednio około 100 i 130 stron.

Większość barwnych rysunków z tomów I–IV przycięta jest do kształtu okazu, więc pozbawiona sygnatur. Wyjątek stanowi monogramowany „DJ” [Dorothea Julianna] rysunek kawałka skorodowanego drewna (il. 2) znalezione w Gdańsku na „Hagelsberg” (ob. Góra Gradowa)²³. Przedstawienie tego reliktu historii dowodzi zainteresowania Kleina dziedzictwem materialnym regionu. Zwracam na niego uwagę, ponieważ sposób przedstawienia pozornie mało atrakcyjnego przedmiotu podobny jest do rysunków bursztynów, analogicznie rzucających cień. W tomie V zachowały się trzy szkice czaszek lwa,

²¹ Zebrany w trzech woluminach drugi egzemplarz inwentarza (ob. Politechnika Gdańska BG BR 504051–504053) został przekazany przez właściciela do zbiorów gdańskiego Towarzystwa Naukowego (Naturforschende Gesellschaft in Danzig – NGD), którego był członkiem. Tomy mające znaki własnościowe biblioteki NGD, wywiezione w trakcie II wojny światowej, wróciły do Gdańska z Bremy na początku XXI wieku na podstawie umowy depozytu Miasta Bremy. Do czasu, kiedy strona niemiecka nie poprosi o ich zwrot, mogą być badane w Gdańsku. Za informacje dziękuję kustosz Kamili Kokot-Kanikule. Wraz z odpisem inwentarza wypożyczono i zdigitalizowano dziennik podróży europejskiej pasierba Kleina – syna jego drugiej żony – Dorothei z domu Schültz – Nathaniela Gerlacha. Ch.G. Fischer, *Herrn Nathanael Iacob Gerlachs [...] Reise...*, Gedani 1727–1732, dostępny w internecie: <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/10113/edition/6021>> i n. [dostęp: 9 marca 2023]. Zwracam na to uwagę, gdyż podróż służyła pozyskiwaniu eksponatów do kolekcji Kleina; zagadnienie to wymaga jednak dalszych badań.

²² Zob. <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/26679/edition/21469/content>> [dostęp: 3 marca 2023].

²³ Na ten temat ostatnio: M. Grulkowski, *Odkrycia archeologiczne w Gdańsku i ich recepcja w środowisku naukowym Prus XVII i XVIII wieku*, „Gdański Notatnik Historyczny” 2022, t. 1, dostępny w internecie: <http://notatnikhistoryczny.pl/wp-content/uploads/2023/01/GNH01_art1_Marcin_Grulkowski_v2.pdf> [dostęp 3 marca 2023].

zualne są najliczniejsze²⁶. Szczególną uwagę właściciela musiały przyciągać eksponaty bursztynowe. Choć w wielkim muzeum Kleina kolekcja sukcyntów była jedną z wielu części składowych, to tylko ona została tak wnikliwie zwizualizowana i już na stronie tytułowej katalogu – wyraźnie wyróżniona. Bursztyny ze zbioru Kleina były obiektem zainteresowania ze strony jego współczesnych, w tym Hansa Sloane’a, prezydenta Royal Society w Londynie, i Augusta II Sasa, który ostatecznie stał się właścicielem części zbioru.

SUCCINI COLLECTIO

Opis kolekcji skamieniałej żywicy, określonej jako *Succini Collectio*, zajmuje 47 stron manuskryptu i zawiera sto przedstawień 81 okazów bursztynowych (niektóre przedstawiono w kilku ujęciach). Opracowanie otwiera wyjaśnienie terminologii oraz zestawienie dotychczasowej literatury na temat bursztynu i okazów flory i fauny w nim zatopionych²⁷. Następnie szczegółowo opisano 364 eksponaty. Pojedyncze strony poza nagłówkiem i informacją o tym, co powinno znaleźć się na danej karcie, pozostały niewypełnione (np. osobna szafa – *separato armario cum succine tropfen* – z naturalnymi formami zwanymi kroplami), tak jakby badacz pozostawił miejsce na uzupełnienie.

Przedstawienia okazów bursztynowych powstały zapewne w końcu lat 20. oraz w latach 30. XVIII wieku i są dziełem Dorothei Julianny²⁸, jedynej rysowniczką, której monogramy i sygnatury odnajdujemy na rysunkach *Museum Kleinianum*. Klein, być może wiedząc już, że odsprzeda część kolekcji, za-

²⁶ Okazy srebra odnajdujemy na stronach XIX i XX, XXI i XXIII, przykłady pirytu na kartach CXC, CXCI. Najliczniejsze ilustracje bursztynów zostaną omówione w dalszej części tekstu.

²⁷ Poza podstawowymi, wspominanymi już opracowaniami Aurifabera czy Hartmanna, Klein powołuje się też na inne prace, m.in.: J.A. Negelein, *De jure Succini In Regno Borussiae, vom recht des Börnsteins im Königreich Preussen*, In Academia Regiomontana ... Praeside Philippo Richardo Schroedero ... Ad Diem 18. Decembr. A. C. 1722; G. Rzączyński, *Historia naturalis curiosa Regni Poloniae, Sandomiriae* 1721; W. Tylkowski, *Physicae curiosae pars octava, Olivae* 1682.

²⁸ Jedna z kart zreprodukowana jest w powiększeniu na wystawie „Bursztynowe konteksty” w Muzeum Zamkowym w Malborku, otwartej w 2011 roku. Pojedyncze karty zreprodukowane też w: Hermann-Randall, *Die Universitätssammlungen*, kat. 40; Sobecka, *Obrazowanie natury...*, s. 276–278, il. 139 a–c; A. Sobecka, *Art and Science in Early Modern Gdańsk*, „Studia Historica Gedanensia” 2022, 13, s. 67, il. 11.

planował wykonanie wraz z córką „papierowego muzeum”²⁹. Tworzenie zbiorów ilustracji zgromadzonych obiektów lub w zastępstwie niedostępnych, trudnych do zamknięcia w kolekcji okazów miało w Gdańsku ugruntowaną tradycję. Klein posiadał dużą grupę rysunków ptaków wykonanych w latach 50. i 60. XVII wieku przez Samuela Niedenthala, który tworzył rysunki do obszernego albumu zoologicznego³⁰. Znał też wykonane na zlecenie Gottwalda graficzne przedstawienia muszli. W kolekcji Breynów znajdowały się natomiast liczne przedstawienia świata roślin.

Analiza wybranych fragmentów pierwszego tomu manuskryptu pokazuje, że Klein świadomie tworzył systematykę poszczególnych działów swojej kolekcji. Na początku każdego rozdziału charakteryzował dany materiał, przytaczał wcześniejsze opracowania, weryfikując zawarte w nich informacje. Bursztyn omówiony został przez niego wśród materiałów organicznych, co w tym czasie wcale nie było oczywiste, jako że inni autorzy uważali bursztyn za substancję nieorganiczną³¹. Klein był pierwszym w historii badaczem bursztynu, który doprowadził do wiernego udokumentowania tak wielu różnorodnych bryłek, w tym szczególnie okazów z inkluzjami (dokładnie opisał wiele gatunków roślin i zwierząt, uwięzionych w skamieniałej żywicy). Mimo że rysunki z *Museum Kleinianum* pozostawały znane jedynie w stosunkowo wąskim gronie współczesnych, to jednak przez nich były cenione i powielane.

Znaczna część najcenniejszych eksponatów opisanych szczegółowo przez Kleina, w tym także spreparowanych wrostów, trafiła, jak wspomniano, do Dreżna³². Dotąd uważano, że Klein sprzedał Augustowi II wyłącznie skamieliny³³, zaś bursztyny zostały zakupione dopiero przez Augusta III.

²⁹ W tym czasie stawały się one wyjątkowo popularne: *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg c. 1725–1760: Introduction and Interpretation*, ed. R.E. Kistemaker, D. Meijers, N.K. Kopeneva, G.L. Vilinbakhov, Amsterdam 2012.

³⁰ *Musei Kleiniani Pars VII* stanowi spis owych rysunków Niedenthala zakupionych przez Kleina być może ze zbiorów Gottwalda. Rysunki znajdowały się w Erlangen, ale zginęły w XX wieku. Malarz ten przywoływany jest w różnych tomach *Museum Kleinianum*. Na temat Niedenthala por. Sobeczka, *Obrazowanie natury...*, s. 117–138; A. Sobeczka, J. Szewo, *Samuel Niedenthal and the Legacy of the 17th Century Zoology*, *Rocznik Historii Sztuki*, tekst złożony do druku.

³¹ M.in. Hartmann, *Succini Prussici...*

³² Wskazują na to adnotacje na manuskrypcie, przykładowo na wspomnianej stronie CLXXIX, n. 3 to: „Ranula in succini cordiformi ... in Dresdam Musei Regio”, a więc żaba w bryle w kształcie sercowanym, która znalazła się w Muzeum Królewskim w Dreźnie.

³³ S. Brzozowski, *Klein Jakub Teodor (1685–1759)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966, s. 576–578. A.R. Chodyński, *Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku*, „Porta Aurea” 1994, t. 3, s. 63, uważał, że Klein zakupił część kolekcji dreźnieńskiej.

Klein kilkakrotnie wspomina jednak o sprzedaży bryłek pierwszemu z Sasów; czyni to zarówno w części *Adversaria ad Historiam Succinis*, gdzie przywołuje wcześniejszą literaturę tematu, jak i w opisach okazów³⁴. W wyniku przemieszczania kolekcji drezdeńskiej najcenniejsze obiekty spłonęły w pożarze Zwingera w 1849 roku³⁵.

Pozostałe inkluzje zostały być może sprzedane przez Kleina w 1740 roku wraz ze skamielinami i innymi obiektami, by stać się częścią *kunstkammery* na zamku w Bayreuth. W drugiej połowie stulecia skamieliny i spis *Museum Kleinianum* stały się własnością uniwersytetu założonego w 1742 roku w Bayreuth, ale przeniesionego rok później do Erlangen. Obecnie zbiory te są dziesiętkowane i podzielone między kolekcje Uniwersytetu w Erlangen, Towarzystwa Przyrodniczego w Norymberdze i Państwowych Zbiorów Zoologicznych w Monachium³⁶. Nie zachowały się też bursztyny, które Klein przekazał do zbiorów Towarzystwa Naukowego w Gdańsku.

Zanim kolekcja uległa rozproszeniu, była za życia kolekcjonera przedmiotem studiów i analiz. Podobnie jak Johann Philipp Breyne, zgromadził Klein obszerny, naukowy księgozbiór³⁷, dzięki czemu weryfikował wyniki swoich badań, a poprzez rozległe kontakty w świecie uczonych były one znane badaczom w innych ośrodkach.

Przykładem wymiany informacji, rysunków i samych obiektów jest przypadek inkluzji rośliny w przezroczystej owalnej bryłce bursztynu, która została zakupiona za 30 dukatów przez angielskiego kupca Philippa Benlowsa i przedstawiona do zbadania Johannowi Philippowi Breyne, który potwierdził autentyczność inkluzji, jednak nie zdołał określić gatunku rośliny. Informację

³⁴ UER Ms 2680, s. CXLIII oraz CXL.

³⁵ N. Wichard, W. Wichard, *Ein Wegbereiter der paläobiologischen Bernsteinforschung, Nathanael Sendel (1686–1757): A pioneer in palaeobiological amber research*, *Palaeodiversity* 1, Stuttgart 2008, s. 99.

³⁶ Wiele obiektów nie ma opisów proveniencyjnych, więc trudno je zidentyfikować. Za te informacje dziękuję Jürgenowi Höflingerowi z Naturhistorische Gesellschaft w Norymberdze oraz dr. Sebastianowi Teichertowi i Elisabeth Długosz z Uniwersytetu w Erlangen.

³⁷ *Bibliothecae Breynianae Pars Prior. Sive Catalogus Librorum Philologico-Philosophico-Historicorum, Itinerariorum, Inprimis autem Medicorum, Botanicorum Et Historiae Naturalis Scriptorum &c. Rariorum, Quam Magno Studio Et Sumptu Sibi Comparavit D. Johan. Philipp. Breynius, Acad. Imper. Natur. Curiosorum, Nec Non Reg. Societ. Anglic. Scient. Sodalis. Publica Auctionis Lege In Aedibus B. Possessoris (in der Langgasse.) D. XV. Julii A. MDCCLXV. Distrahende Per Joan. Godofr. Barthelse, Gedani 1765–1766*, PAN Bibl. Gd., Od 20009 8°; *Pars Bibliothecae Kleinio-Gralathianae, quae complectitur Apparatum librorum ad Historiam naturalim spectantium, philosophicorum et mathematicorum juncta collectione Itinerariorum studio historiae naturalis praecipue inservientium*, Gedani 1772, PAN Bibl. Gd., Aa 14421.

o niej wysłał wraz ze schematyczną ilustracją³⁸ do Hansa Sloane'a, zwracając m.in. uwagę na fakt, że bryły z okazami flory są rzadsze niż te z okazami fauny. Angielski uczoney zdecydował się opublikować otrzymany materiał wraz z graficzną ilustracją w „Philosophical Transactions”³⁹.

Następnie bryłka [*succini gleba rarissimus cum folio plante*] trafiła do zbiorów Kleina i została zilustrowana na karcie CXLIX (il. 3) spisu z Erlangen. Tym razem jednak okaz został ukazany z dwóch stron. Dodatkowo powyżej znalazł się też rysunek samej rośliny na naszkicowanej w formule *trompe l'oeil* karcie zielnikowej. W opisie Kleina pojawiła się informacja o cenie sprzedaży tej konkretnej bryły Augustowi II za 50 złotych dukatów. W zbiorach British Museum zachował się jeszcze jeden wizerunek tej bryły autorstwa Marca Catesby'ego⁴⁰, z którym być może konsultowano niezidentyfikowany wciąż okaz flory.

Kolejnym przykładem wyjątkowej inkluzji roślinnej, która trafiła z kolekcji Kleina do Drezna, jest ukazana na tej samej karcie *Museum Kleinianum* bryłka z zatopionym w niej widłakiem goździstym [*muscus denticulatus*]. Wizerunek okazu z trującą rośliną (il. 3) zachował się zarówno na marginesie manuskryptu z Erlangen, wklejony poniżej omawianej wcześniej bryły, jak i na rysunku pośrodku większego arkusza dobrego jakościowo papieru, który odnajdujemy w spuściźnie rodziny Brejne (il. 4). Klein odnotował w inwentarzu fakt istnienia kopii przedstawienia widłaka w *Museum Breynianum*⁴¹. Ukazana na dużym arkuszu papieru ze znakiem wodnym, w towarzystwie innej, niewielkiej bryłki, mogła być dziełem Dorothei Julianny – obiektem wymiany dokumentacji naukowej z Johannem Philippem Brejne; mogła być jednak także pracą jednej z córek Breynego.

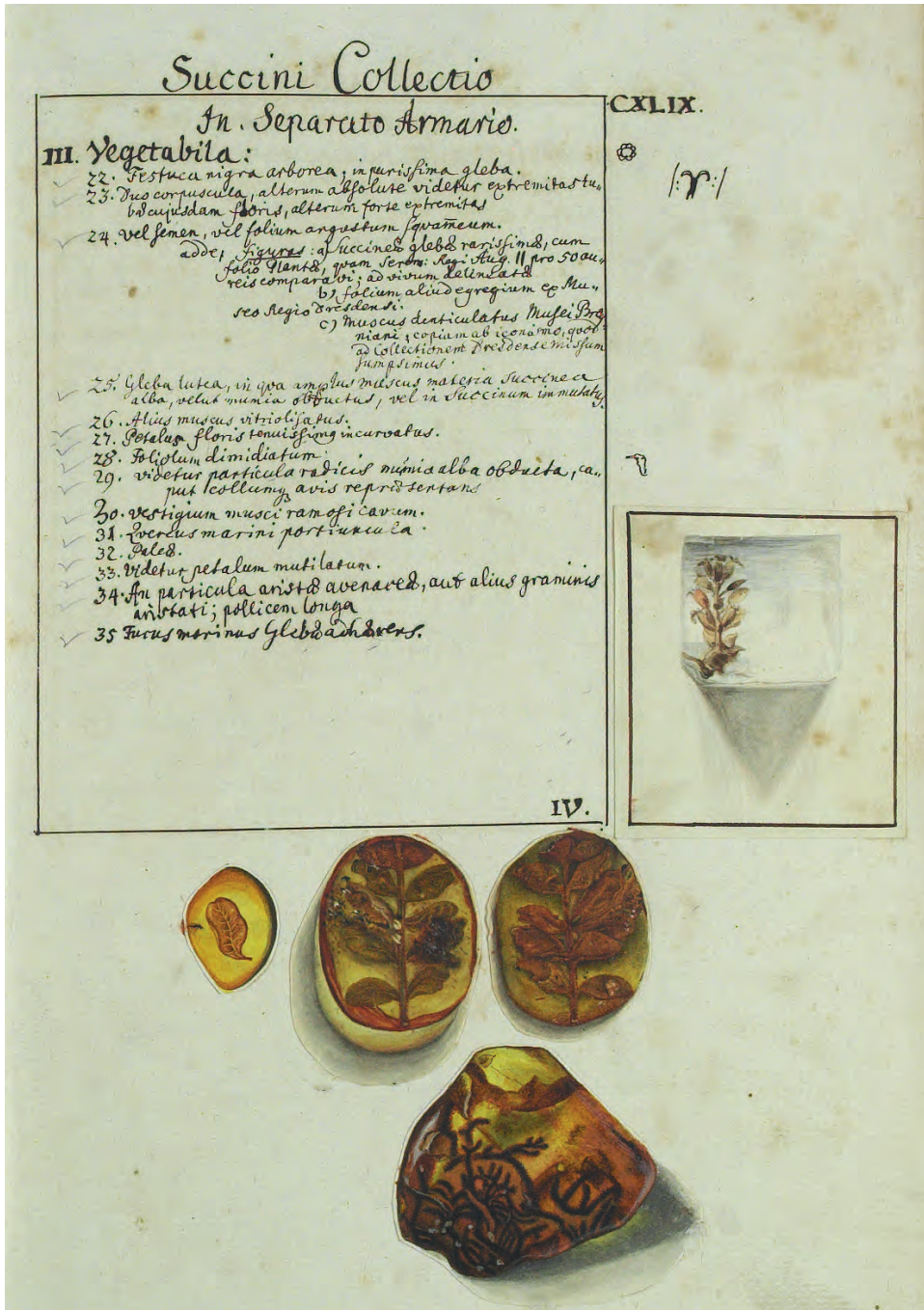
Szczególnie cenione inkluzje zawierały zarówno wrosty roślinne, jak i zwierzęce, zamknięte w jednej bryle. Takim przykładem jest okaz utrwalony

³⁸ Zachowany w Gotha rysunek musiał zostać odesłany w korespondencji Sloane'a albo było ich kilka. Ten gotajski jest jednak identyczny z grafiką, także jeśli chodzi o centralne umieszczenie na arkuszu. Forschungsbibliothek Gotha, Chart A, 784, k. 143.

³⁹ J.P. Brejne, *Observatio de Succinea Gleba, Plantae Cujusdam Folio Impraegnata, Rarissima. Auctore Dno. Johanne Philippo Breynio, M. D. R. S. S.*, „Philosophical Transactions” 1726, 34, s. 154–156.

⁴⁰ Marc Catesby – badacz fauny i flory Ameryki Północnej ukazał bryłę analogicznie do przedstawienia z *Museum Kleinianum*, podając, że została znaleziona w Prusach i sprzedana za 50 dukatów królowi polskiemu. The British Museum, SL,5283.258, dostępny w internecie: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5283-258> [dostęp: 14 lutego 2023].

⁴¹ Ibidem, CXLIX, nr 24 c.



3. Dorothea Julianna Klein, Rysunki bursztyńców wklejone do *Museum Kleinianum*, Pars. I, s. CXLIX, ok. 1731–1737, fot. FAU Erlangen-Nürnberg



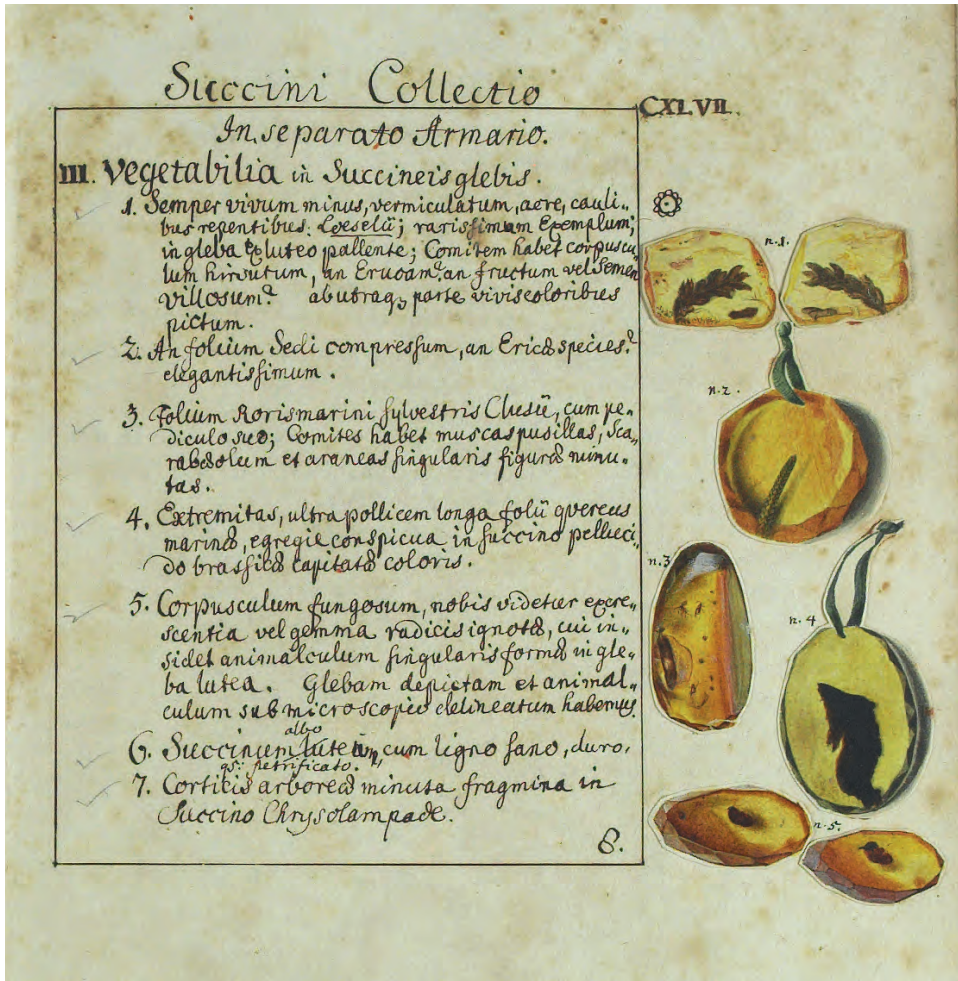
4. Dorothea Julianna Klein (?), Dwie bryły bursztynu z inkluzjami, Chart A 784, k. 121, FB Gotha

na dwóch rysunkach wklejonych do manuskryptu z Erlangen⁴² przedstawiających rojnik i niewielką gąsienicę (il. 5, no 1). Klein opisał go bardzo dokładnie: *Semper vivum, vermiculatum aere caulibus regentibus. Loeselue. Rarissimum Exemplum in gleba ex luteo pallante. Comitem habet corpusculum hirsutum an Erucamtan fructum [...] parte vivicoloribus pictum*. Zainteresowanie tą bryłką ponownie potwierdza rysunek Catesby'ego, który w przypadku tego tego okazu wyraźnie zapisał, że pochodzi ze zbioru Kleina⁴³.

Wyjątkowe przykłady inkluzji były poddawane obróbce artystycznej. Pełniły więc zarówno funkcję preparatu badawczego, obiektu kolekcjonerskiego, jak i ozdoby. Przedstawiona jako idealnie przezroczysta bryłka z gałązką wrzośca [*an folium Sedi compresum, an Erich species? elegantissimum*] (il. 5, no 2) załamuje światło na krawędziach, ponieważ była ona fasetowana. Dodatko-

⁴² Ibidem, CXLVII, nr 1.

⁴³ The British Museum, SL,5283.257, dostępny w internecie: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5283-257> [dostęp: 15 lutego 2023]. Inskrypcja została przepisana w brzmieniu „A piece of amber found in Prussia now in the cabinet of Mr. Kleyn [...]”, ale nie skojarzono zapisu nazwiska [Kleyn] z gdańskim Kleinem. Nie ulega wątpliwości, że jest na niej wyraźnie wskazana proveniencja ze zbioru *Museum Kleinianum* już w latach 20. XVIII wieku.



5. Dorothea Julianna Klein, Rysunki bursztynów wklejone do *Museum Kleinianum*, Pars. I, s. CXLVII, ok. 1731–1737, FAU Erlangen-Nürnberg

wo przedstawiono ją – jak kilka innych eksponatów z kolekcji – na eleganckiej, prawdopodobnie jedwabnej, zawieszce. Być może Klein współpracował z bursztynnikami gdańskimi pomagającymi mu szlifować burszтины, by lepiej uwidocznić zastęte w nich okazy fauny i flory⁴⁴. Często, żeby odkryć najciekawsze inkluzje, trzeba przeszlifować dziesiątki bryłek.

⁴⁴ Współcześnie w muzeach przyrodniczych – choć muzealnikiem może wydawać się to zaskakujące – także szlifuje się bryłki, by móc lepiej zbadać i sfotografować okazy oraz opisać nowe taksony, często wymarłych przed milionami lat okazów.

Z wnikliwych opisów *Succini Collectio* wynika, że Klein starał się zgromadzić możliwie najszerszy zbiór wrostów, uwzględniając zarówno te organiczne, jak i szczególnie rzadkie przykłady inkluzji nieorganicznych. Jeden okaz z pęcherzykiem wodnym został przedstawiony na karcie CXLVI.

Spośród zgromadzonych okazów skamieniałej żywicy niektóre przykuwają uwagę ze względu na walory estetyczne, jak inkluzja płynnego materiału, zapewne oleju szklanego, w formie złotawych kanalików [*varia frusta, quibus notabilis grumi vitriolici...*] oraz inkluzja bursztynu w bursztynie [*succini exacte cylindricum in succino*]⁴⁵ (il. 6 – CL no. 4 i 6).

Największą grupę w kolekcji stanowiły bardziej powszechne inkluzje zwierzęce. W uporządkowanym według gatunków zbiorze Kleina znalazło się wiele okazów motyli, chrząszczy zwanych skarabeuszami⁴⁶, świerszczy⁴⁷, pospolitych muchówek, w tym dwóch kopulujących⁴⁸, jak też pajęczaków⁴⁹, mrówek⁵⁰ i pareczników⁵¹. W tej części spisu zilustrowane zostały przede wszystkim te, które wydawały się właścicielowi najciekawsze, albo kiedy chciał zwrócić uwagę na prowadzone już wcześniej nad danym gatunkiem badania. W przypadku motyli i much [*Papiliunculi et Muscas*] najczęściej powołuje się na Aldrovandiego i Frischa (il. 6 – CLI no. 3 i 1, 2, 5)⁵², którzy najdokładniej opisali te gatunki. Powołanie się na Frischa oznacza, że część opisów powstała najwcześniej po 1730 roku, kiedy ukazało się opracowanie insektów jego autorstwa.

W czasach Kleina uwagę kolekcjonerów przykuwały przede wszystkim duże, kompletnie zachowane okazy, niekoniecznie najrzadszych taksonów. W kolekcji Kleina znalazła się więc pszczoła w bursztynie, która trafiła do Drezna⁵³, oraz liczne przykłady oprawionych do noszenia jako naszyjniki sztucznych inkluzji opisanych przez Kleina⁵⁴. Rynek fałszyfikatów inkluzji był

⁴⁵ Klein opisał ją jako *succini in succino*, co oznacza powstanie kolejnego nacieku żywicy na wcześniej powstałą bryłę w formie sopła, z tego samego materiału.

⁴⁶ Ta druga karta reprodukowana w: Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 139a. UER, Ms. 2680, Pars I, s. CLXVII i CLXVIII.

⁴⁷ Ibidem, s. CLXI.

⁴⁸ Ibidem, s. CLXIII, CLXIV kopulujące nr 38, CLXV.

⁴⁹ Ibidem, s. CLXXI–CLXXII.

⁵⁰ Ibidem, s. CLXXVI.

⁵¹ Ibidem, s. CLXXVII.

⁵² Ibidem, s. CLI; U. Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem*, Bologna 1602, dostępny w internecie: <<https://amshistorica.unibo.it/31>> [dostęp: 3 grudnia 2022]; J.L. Frisch, *Beschreibung von allerei Insecten in Deutschland*, Berlin 1730.

⁵³ UER, Ms. 2680, Pars I, s. CLXXVIII, karta z przedstawieniem pszczoły reprodukowana w: Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 139a.

⁵⁴ Ibidem, s. CLXXIX. Rysunki fałszywych inkluzji reprodukowane w: Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 139b.

wówczas bardzo rozwinięty i zarówno Breyne, jak i Klein mieli tego świadomość, o czym świadczy przygotowany przez nich opis procesu wykonywania podróbek wrostów⁵⁵. Obaj zdawali sobie sprawę z faktu, że żywiczna pułapka, w jaką wpadły rośliny i zwierzęta zatrzymane w bursztynie, musiała być wcześniej substancją płynną.

Rysunki do *Succini Collectio* wykonano precyzyjnie z punktu widzenia współczesnej botaniki i entomologii. Dla dokładnego oddania cech gatunków zastygłych w skamieniałej żywicy konieczne było przygotowanie okazów i zbadanie ich pod mikroskopem, który musiał znajdować się na wyposażeniu *Museum Kleinianum*. Barwne przedstawienia bursztynów ukazano zapewne w rozmiarze samych eksponatów. Poza walorami dokumentacyjnymi, mają one także walory artystyczne: są bardzo dobrymi rysunkami niełatwych do przedstawienia, bo przecież niewielkich i przezroczystych obiektów.

Na końcu spisu *Succini Collectio* znajdują się „bursztynowe obrazy”. Są to przykłady przeciętych brył bursztynu z chmurkami i zanieczyszczeniami ziemnymi, których urozmaicona struktura była na tyle atrakcyjna wizualnie, że poszczególne płytki oprawiano w ramki jako samodzielne przedstawienia⁵⁶. Podobnie jak w przypadku niektórych okazów z inkluzjami „obrazy” te, przypominające niewielkie *pietra dura*, zostały wyposażone w zawieszki.

Słynne już za życia właściciela *Museum Kleinianum* uważano dotąd za kolekcję wyłącznie przyrodniczą, jednak Klein posiadał także bursztynowe obiekty artystyczne. Piętnaście dzieł rzemiosła wykonanych z tego materiału [*Varia elaborata Artificium*] opisanych zostało na przedostatniej karcie spisu *Succini Collectio*⁵⁷. Odnajdujemy wśród nich: ozdobny pojemnik na tabakę wykonany z ciemnej odmiany bursztynu przypominającej gagat, lustro w bursztynowej ramie, bursztynowe kaboszony, rzeźbione figury, m.in. Salomona [*Salomon sauber geschnitzt*], figurkę Fortuny wylaniającej się z muszli, świątą głowę [*todtes Kopf*] – zapewne Jana Chrzciciela, krucyfiks oraz ozdobne puszki i utensylia kosmetyczne, a także szkatułę w futerałach [*Bernstein kästchen im Futteral*].

⁵⁵ Breyne we wspomnianym tekście wysłanym do Sloane’a przywołuje fałszywe inkluzje reprodukowane we wznowieniu dzieła *Michaelis Mercati Samminiatensis Metallotheca. Opus posthumum, auctoritate, & munificentia Clementis undecimi pontificis maximi e tenebris in lucem eductum; opera autem, & studio Joannis Mariae Lancisii archiatri pontificii illustratum. Cui accessit appendix cum XIX. recens inventis iconibus, Vaticanum 1719*, s. 89, Klein zwraca też uwagę, że ryby, żaby i jaszczurki zatapiane są w bursztynie przez fałszerzy. UER, Ms. 2680, Pars I, s. CLXXIX.

⁵⁶ Por. Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 139c.

⁵⁷ UER, Ms. 2680, Pars I, s. CLXXXIV, numery 1–15.

CL

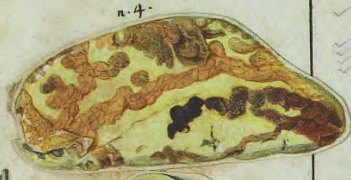
♀

Succini Collectio

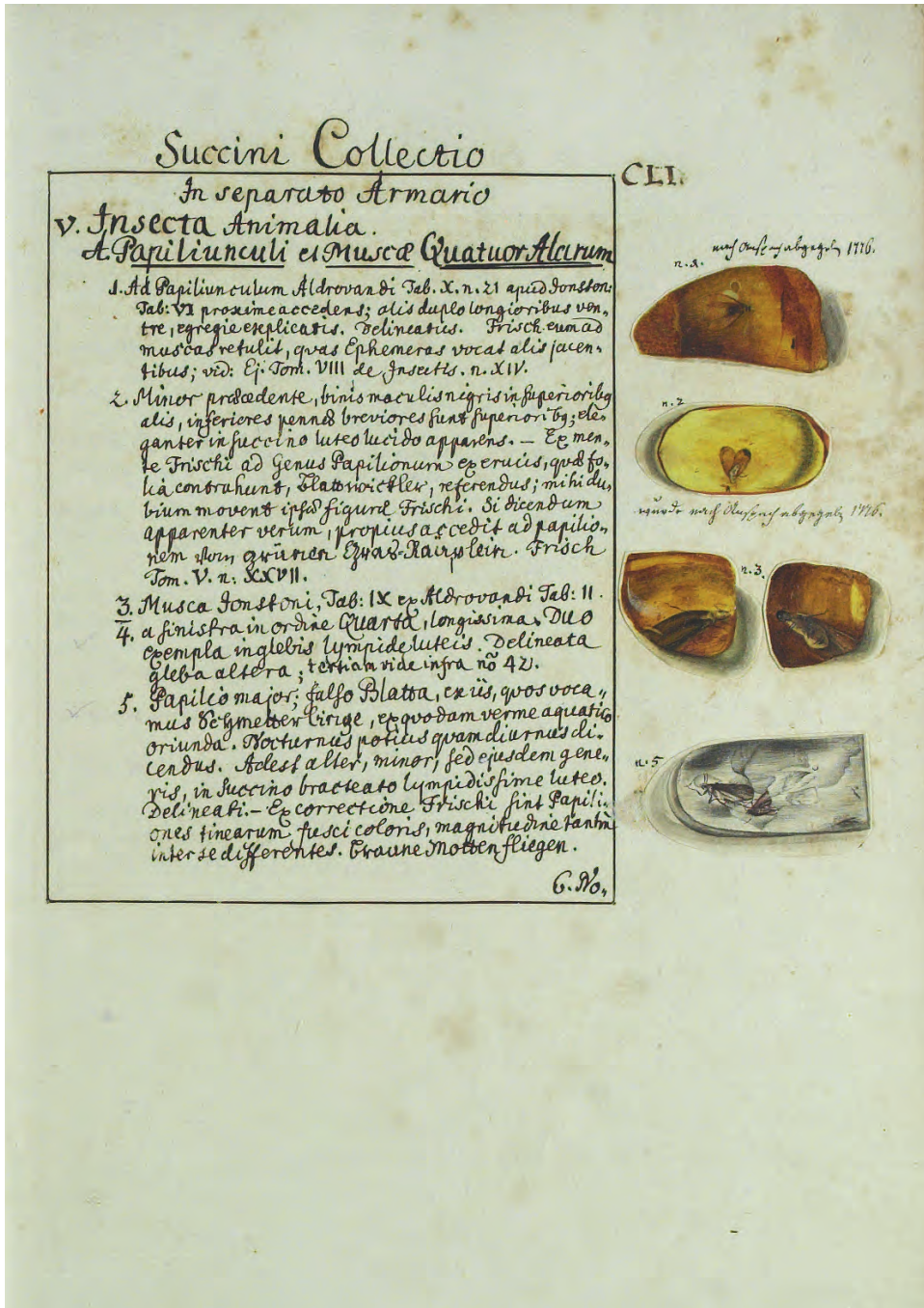
In separato Armario.

IV. Mineralia. Succinum in Succino, et similia.

1. Materia ferrea in gleba.
2. Ligni fossilis Succino diaphano obducti, varia ex ^{vel adance} ^{pla.}
3. Corpora arenosa per Succinum falernum transparentia
4. Varia frusta, quibus notabiles grani vitriolici q^uo, dog^o ex auro nigricantes inclusi. Ex illis Glebam variis plezibus materiæ vitriolicæ et Aluminosæ geographice pictam delineari curavimus.
5. Arbustum ad spectu jucundissimum et levi armatura succi vitriolici in medio glebæ impidit; delineatum.
6. Succinum ex parte cylindricum in Succino puro; comites; Ductus musæ, quorum altera major membrum genitalitale promissum exhibet; delineatum. Præter hoc varia frusta similia Succini in Succino.
7. Pyramis succinea, lutea purissima, cujus medium a basi ad apicem cylindricus succineus perforat; cum calice per pusillo.
8. Cylindricus crassus in ampla gleba bracteata, altera extremitatem non perforat, cum calice
9. Albis succinum in forma hæmi sphaeri in succino limbo luteo.



V



6. Dorothea Julianna Klein, Rysunki wklejone do *Museum Kleinianum*, Pars. I, s. CL-CLI, ok. 1731-1737, FAU Erlangen-Nürnberg

Tak kosztowne przedmioty – dzieła wykwalifikowanych bursztynników – trafiały najczęściej do zbiorów arystokratycznych i królewskich. Były one już w XVII wieku niezwykle popularne na dworach medycejskim czy habsburskich⁵⁸. Mieszczanie, zwłaszcza przyrodnicy, zwykle ograniczali się do zakupu brył naturalnych, ewentualnie prostszych przedmiotów, takich jak małe puzderka czy przykłady biżuterii. Status materialny Kleina musiał być zatem bardzo wysoki, skoro nabywał zarówno rzeźby, jak i niezwykle cenne szkatuły i inne artystyczne przedmioty. Nie zachowały się rysunki owych bursztynowych artefaktów – niemniej były one na tyle unikatowe, że nie sprawiały problemów identyfikacyjnych. Przedstawienia obiektów artystycznych nie miały także uzasadnienia naukowego, do wykonania tego typu przedmiotów artyści używali wyłącznie płytek pozbawionych wrostów, a przez to nadających się do rzeźbienia i toczenia.

Niewykluczone, że bursztynowe artefakty Kleina zostały zakupione razem z wybranymi inkluzjami do zbiorów Augusta II. Koniec lat 20. i początek lat 30. XVIII wieku był czasem zintensyfikowanych prac nad wyposażeniem słynnego Grünes Gewölbe⁵⁹. Możliwe też, że niektóre artefakty, zarówno po pierwszej, jak i drugiej sprzedaży (do Bayreuth), pozostały w rodzinnej kolekcji, w Gdańsku.

Klein posiadał w swych zbiorach także sporą liczbę dzieł rzemiosła artystycznego wykonanych z innych niż bursztyń materiałów. W dziesiątej części manuskryptu (*Musei Kleiniani Pars X*) odnajdujemy kilkadziesiąt opisanych szczegółowo przez właściciela dzieł – przede wszystkim z kości, koralu, strusich jaj, muszli, pestek owoców czy alabastru⁶⁰. Kolejne dopisane zostały już inną ręką. Poza zabytkami artystycznymi i instrumentami muzycznymi wymieniono też obiekty archeologiczne, przede wszystkim urny (zapewne przykłady z epoki brązu) odkryte w 1734 roku. O tym znalezisku Klein poinformował swojego korespondenta w Londynie – Hansa Sloane'a, który opublikował o nich tekst wraz z ilustracją w „*Philosophical Transactions*”⁶¹. Zainteresowanie odkryciami archeologicznymi i wymarłymi gatunkami po-

⁵⁸ *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres fürstlichen Kunst- und Schatzkammern*, Hg. W. Seipel, Wien 2006.

⁵⁹ Część obiektów o niezidentyfikowanej proveniencji, takich jak krucyfiks, szkatuły i puszki z bursztynu pojawiają się w dreźnieńskich inwentarzach po raz pierwszy właśnie w latach 30. i 40. XVIII wieku. Por. J. Kappel, *Bernsteinkunst aus dem Grünen Gewölbe*, Dresden 2005, kat. 14, 15, 17, 20.

⁶⁰ UER Erlangen, Ms. 2680, Pars X, s. CL.

⁶¹ J.T. Klein, H. Sloane, *Ex Veterum Prussorum Re Antiquaria Schediasma, a D. Jac. Theodoro Klein Reipubl. Gedan. a Secretis, R.S.S. Cum D. Hans Sloane, Bart. R.S. Pr. Communicatum*, „*Philosophical Transactions*” 1739, vol. 41, s. 384–389.

dzielał Klein z Breynem. Obaj wysyłali do Londynu doniesienia o wyjątkowych znaleziskach. Johann Philipp Breyne pośredniczył w upowszechnianiu wiedzy o odkrytych na Syberii przez Daniela Messerschmidta szczątkach mamuta⁶². Klein interesował się znaleziskami szkieletów zwierząt i analizował m.in. zęby wielorybów, chrzęści rekinów czy rogi narwali. Podobnie jak w przypadku zbioru bursztynów nad opracowaniem ssaków wodnych i ryb współpracował z córkami.

CÓRKI UCZONEGO – GDAŃSKIE ILUSTRATORKI HISTORII NATURALNEJ

Dorothea Julianna, urodzona w 1718 roku, była najstarszą córką Kleina i zmarłej niedługo po porodzie Anny Kathariny z d. Reyger, siostry burmistrza Friedricha Reygera, który w 1736 roku został mężem najstarszej z córek Johanna Philippa Breyne – Constantii Philippiny (1708–?). Utraciwszy matkę, Dorothea Julianna była krótko wychowywana przez drugą żonę Jacoba – Dorotheę z domu Schültz, po pierwszym mężu Gerlachową, która w 1721 roku urodziła Kleinowi córkę – Theodorę Renatę⁶³. Być może wpływ na zainteresowania artystyczne córek Kleina miała – poza ojcem – także utalentowana żona wuja Reygera, Constantia Philippina z d. Breyne i jej młodsze siostry – Anna Renata (1713–1759) i Johanna Henrietta (1714–1797)⁶⁴, których rysunki zostały wykorzystane w pracach naukowych Jacoba Theodora⁶⁵.

Dorothea Julianna najpewniej dwukrotnie wykonała rysunki niektórych brył bursztynu z kolekcji ojca, gdyż w zbiorach w Gotha odnajdujemy pięć przedstawień bursztynów (il. 7a) identycznych do tych z manuskryptu

⁶² J.P. Breyne et al. *A Letter from John Phil. Breyne, M. D. F. R. S. to Sir Hans Sloane, Bart. Pres. R. S. with Observations, and a Description of Some Mammoth's Bones Dug up in Siberia, Proving Them to Have Belonged to Elephants*, „Philosophical Transactions” 1737, vol. 40, s. 124–138.

⁶³ Sendel, *Lob-Rede...*, s. 40.

⁶⁴ Sobecka, *Rysunki sióstr Breyne...*

⁶⁵ Chodzi przede wszystkim o przedstawienia ryb i ptaków. Rysunkowe wzory licznie zachowały się w Forschungsbibliothek w Gotha. Szczególnie interesujące są przedstawienia z księgi Chart. A 784, *Icones Vive Avium* i księgi bez tytułu Chart A. 783 a, zawierającej m.in. rysunki ryb. Klein zlecił wykonanie sztychów wg tych rysunków i opublikował je w *Historiae Avium...* <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/903/edition/2835>> [dostęp: 24 lutego 2023] i *Historiae Piscium...* <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/53085/edition/46975?language=pl>> [dostęp: 24 lutego 2023].



7 a i b. Dorothea Julianna Klein (?), Pięć przedstawień bryłek bursztynu (Karty do gry), Chart A 784, k. 122–126, FB Gotha

z Erlangen⁶⁶ – przyciętych do formatu kart do gry (ok. 5,5–8,5 x 9–10,3 cm; dwa przedstawienia mają na odwrotnej stronie wyrysowane trefle i piki, czyli rzeczywiście mogły być projektami kart do gry (il. 7b)). Fakt ten świadczy dobitnie o tym, że relacje naukowo-artystyczne, jak i towarzyskie członków rodzin Breyne i Klein musiały być bardzo zażyłe. Ewentualnie przedstawienia bursztynów z Gotha mogła wykonać jedna z córek Breynego w ramach wspólnych zajęć z rysunku.

W Gdańsku zachowało się kilkanaście rysunków Dorothei Julianny i jej młodszej siostry Theodory Renaty⁶⁷ o tematyce, która zajmowała ich ojca w latach 40. XVIII wieku. Mowa o ilustracjach w wypełnionym notatkami Jacoba wydaniu jednej z części wspomnianej *Historiae Piscium*⁶⁸. Są to zarówno przedstawienia układów kostnych i zębów ssaków wodnych (il. 8), jak i wizerunki całych stworzeń morskich. Nauczycielem córek Jacoba Theodora mógł być David Schultz, który w latach 20. i 30. pracował zarówno dla Kleina, jak i dla Breynego⁶⁹. Prace Schultza, obok rysunków Niedenthala i córek Breynego, odnajdujemy wśród przedstawień ptaków zbieranych do wielkiego opracowania Kleina – *Historiae Avium*. Inne prace zostały dołączone do dziennika podróży pasierba Jacoba Theodora⁷⁰ – przykładem rysunek kaktusa (*Echinomelocactus*) sygnowany „D. Schultz pin ad vivum 1723”⁷¹, narysowany „z natury” w ogrodzie Kleina. David mógł więc zostać nauczycielem Dorothei Julianny, a potem Theodory Renaty, gdy miały one po kilka lat, na co wskazuje dziecięca nieporadność części przedstawień stworzeń morskich – np. delfinów⁷². Inne – jak przedstawienie narwala – są znacznie lepiej wykonane⁷³.

⁶⁶ Są to: przezroczysta bryła z ledwie widoczną inkluzją (analogiczna do rysunku z Erlangen widocznego na il. 6 nr 5), rojnik (identyczna z il. 5 nr 1), inkluzja roślina (identyczna z il. 3), muszla ślimaka w nieprzezroczystej bryle (przedstawiona w rękopisie z Erlangen, por. Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 139a, nr 16) i podłużna bryłka z inkluzją rybika (identyczna z okazem przedstawionym w manuskrypcie z Erlangen na s. CLXII).

⁶⁷ Pojedyncze przedstawienia stworzeń morskich obu siostr wzmiankowane były w: T. Grzybkowska, A. Mosingiewicz, *Ilustracja naukowa*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, red. T. Grzybkowska, t. 1 *Eseje*, Gdańsk 1997, s. 214–215.

⁶⁸ J.T. Klein, *Historiae Piscium*, Missus II, egz. PAN Bibl. Gd. 1044/77.

⁶⁹ Por. Sobecka, *Rysunki siostr Breyne...*, s. 268–269.

⁷⁰ Por. przypis 21.

⁷¹ Fischer, *Herrn Nathanael...*, Bd. 1, k. 168.

⁷² PAN Bibl. Gd. 1044/77, nienumerowane rysunki dołączone na końcu książki. Tu także rysunki Kleinianek, analogiczne do prac Breynianek ukazujących zęby. Chart A. 873 a, k. 38, 39.

⁷³ *Historiae Piscium*, Missus II, egz. PAN Bibl. Gd. 1044/77, monogramowany „D. J. K”, i identyczny rysunek w zbiorach w Gotha Chart A. 783 a, k. 30.



8. Dorothea Julianna Klein, Theodora Renata Klein, *Historiae Piscium*, Missus II, rysunek przygotowawczy do TABL. IV, egz. PAN Biblioteka Gdańska 1044/77

Najciekawsze prace Dorothei Julianny Klein trafiły przede wszystkim do Erlangen (il. 1–3, 5–6) oraz – wraz ze spuścizną Breynów – do Gotha (il. 4, 7). Wiele z nich pozbawionych jest inskrypcji. Inne zostały podpisane „Dorothea Julianna Klein” lub monogramowane „DJ”. Po ślubie z Danielem Gralathem w 1737 roku nadal współpracowała ona z ojcem, wykonując rysunki czy wzory kompozycji graficznych do jego prac i sygnując je „Dorothea Julianna Gralath, nata Klein”. Wśród grafik ilustrujących *Stemmata Avium* Kleina odnajdujemy też ryciny sygnowane D.J.G. del, co oznacza, że także w latach 50. XVIII wieku wykonywała ona wzory do ilustracji. Dwa w ten sposób sygnowane przedstawienia nawiązują do zachowanych w Gotha rysunków Breynianek⁷⁴. Doro-

⁷⁴ Zob. <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/72573/edition/67264/content?format_id=3>, tabl. 1 ukazująca dziób strusia (analogicznie do rysunku Constan-

thea Julianna zajmowała się też kolorowaniem rycin w pracach nie tylko ojca, ale też m.in. Marii Sybilli Merian⁷⁵. Dzieła tej artystki i badaczki często były punktem odniesienia dla wszystkich pięciu gdańskich rysowniczek.

Dorothea Julianna jako jedyna z czworga dzieci przeżyła ojca i odziedziczyła wraz z mężem jego bibliotekę oraz prawdopodobnie część dzieł z jego kolekcji. Jak zauważył już Johann Bernoulli, który odwiedził owdowią Gralathową, dom jej pełen był dzieł z zakresu historii naturalnej, w tym rysunków i sztychów eksponowanych na ścianach biblioteki, część z nich zapewne jej autorstwa. Znany uczonej-podróżnik podkreślał jej zdolności do wykonywania i kolorowania rysunków. Dorothea Julianna wykazała się talentem szczególnie do przedstawienia bursztynu i innych fosyliów. Jej prace są połączeniem wnikliwej obserwacji botanicznej i entomologicznej oraz wrażliwości artystycznej. Rysunki skamieniałej żywicy są na tyle precyzyjne, że na ich podstawie można zidentyfikować obiekty, a nawet przykłady fauny i flory w nich zatopione. Dorothea Julianna spełniała się w rysunku, nie tylko w młodości współpracując z ojcem, ale także później jako żona Daniela Gralatha, czego dowodem chociażby grafika wykonana według jej rysunku, a przedstawiająca ogród Kleina na Długich Ogrodach⁷⁶. Nieznane dotąd szerzej prace rysowniczk⁷⁷ są ważnym przyczynkiem do badań nad rozwojem artystycznym i emancypacją gdańszczanek w XVIII wieku.

NATHANIEL SENDEL I *HISTORIA SUCCINORUM*

Zachowane w Erlangen rysunki okazów bursztynowych kilka lat po ich powstaniu stały się wzorami dla Christiana Friedricha Bœetiusa, który wykonał na ich podstawie trzynaście tablic do *Historia succinorum* Nathanie-

tii Philippiny Breyne, Chart A 784, k 47) i tabl. 2 ukazująca zimorodka (przedstawionego analogicznie do rysunku Anny Renaty Breyne, Chart A 784, k 74).

⁷⁵ J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Russland, Polen in den Jahren 1777 und 1778*, Bd. 1, *Reise nach Danzig und Beschreibung der Merkwürdigkeit dieser Stadt*, Leipzig 1779, s. 282–287.

⁷⁶ Sobecka, *Obrazowanie natury...*, il. 140.

⁷⁷ Jedna z kart zreprodukowana jest w powiększeniu na wystawie „Bursztynowe konteksty” w Muzeum Zamkowym w Malborku, otwartej w 2011 roku. Pojedyncze karty reprodukowane też w: Hermann-Randall, *Die Universitätssammlungen*, kat. 40; Sobecka, *Obrazowanie natury...*, s. 276–278, il. 139a–c; Sobecka, *Art and Science...*, s. 67, il. 11.

la Sendela z 1742 roku⁷⁸. Być może Klein jeszcze przed sprzedażą drugiej części swojej kolekcji do Bayreuth, pochłonięty już inną materią (pracował nad *Historiae Piscium*), sam udostępnił rysunki grafikowi. Niewykluczone, że jako wieloletni sekretarz kończący swą służbę na dworze drezdeńskim polecił Sendela jako kompetentną osobę, zdolną przygotować drukowany inwentarz kolekcji, której częścią były jego własne zbiory. We wstępie do *Historia succinorum* Sendel wielokrotnie podkreślał szczególną rolę Kleina w badaniach nad bursztynem. Powoływał się na niego wielokrotnie, ale nie wskazał pochodzenia wzorów swoich rycin. Tymczasem ilustracje zawarte w publikacji są identyczne ze znanymi nam już rysunkami, zestawione jednak zostały w innym porządku.

Owalną bryłkę *succini gleba* (por. il. 3) odnajdujemy na tablicy VIII książki (il. 9) pod numerem 1 a, b. Widłaka znanego z dwóch omawianych wyżej rysunków (por. il. 3–4) odnajdujemy w publikacji Sendela na tej samej tablicy pod numerem 3. Trzecim przykładem z tablicy VIII jest przedstawiony pod numerem 23 wrost rojnika pajęczynowatego także znany z rysunku Kleina (por. il. 3, no 1). U Sendela odnajdujemy też wspomniane przykłady inkluzji w formie kanalików minerału i bursztynu w bursztynie (TABL X, no. 11 i 18 a, b) oraz liczne inkluzje zwierzęce obecne na wszystkich ilustracjach w publikacji. To samo dotyczy wielu przedstawień fałszywych inkluzji (TABL VI) i „obrazków” bursztynowych (TABL XI i XII).

Porównanie barwnych rysunków z inwentarza kolekcji Kleina i grafik z publikacji Sendela nie pozostawia wątpliwości, że sztychy powstały na podstawie rysunków wklejonych do manuskryptu zachowanego w Erlangen. Wszelako graficzne wizerunki w książce Sendela nie oddają przestrzenności brył, ani walorów samych zatopionych w nich okazów, jak ma to miejsce w przypadku rysunków Dorothei Julianny. Miedzioryty Böetiusa są bardziej pogładowe, nie oddają indywidualnych cech i stopnia przezroczystości czy barwy brył.

⁷⁸ N. Sendel, *Historia Svccinorum Corpora Aliena Involventium ex Natvre Opere Pictorum et Caleatorum...*, Leipzig 1742, dostępne w internecie: <<https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/7307/edition/6844/content>> [dostęp: 9 marca 2023].



9. Christian Friedrich Böetius, grafika z N. Sendelius, *Historia Succinorum...*, 1742, TABL. VIII

PODSUMOWANIE

Zamierzenie Jacoba Theodora Kleina, zrealizowane przy współpracy z córką Dorotheą Julianną, a polegające na opracowaniu obszernego katalogu inkluzji w bursztynie, powinno zostać należycie docenione. Wysiłek pozyskania okazów, ich oszlifowania i przeprowadzania badań, ustalenia taksonomii i detalicznego przedstawienia, znalazły swoją kulminację w publikowanej pracy innego badacza, skutkiem czego dokonania Kleina popadły w zapomnienie. Podkreślano przede wszystkim rolę Nathaniela Sendela⁷⁹, bo jego książka znana jest w wielu egzemplarzach. Jak starałam się pokazać, opracowanie to, uznane za przełomowe dla badań entomologicznych jest oparte na manuskrypcie Jacoba Theodora Kleina, szczególnie jeśli chodzi o przedstawienia wizualne, ale też o identyfikację relikwów flory i fauny.

Fascynująca jest wieloaspektowość aktywności gdańskich uczonych, szczególnie Breynów i Kleina, właśnie w zakresie wymiany myśli i ilustracji, a także publikacji najnowszych wyników badań. Znaczące są też intensywne relacje badaczy i ich rodzin, wzajemne wsparcie i ciągła wymiana pomiędzy nimi eksponatów, rysunków oraz grafik, dbałość o ich powstawanie, a nawet tworzenie „papierowych muzeów”. Zwracam tu szczególną uwagę na przedstawienia bursztynów, bo o ile ilustracje ryb czy ptaków wykonywane przez Dorotheę Julianę czy pozostałe gdańszczanki mogły opierać się na wcześniejszych przedstawieniach Marii Sybilli Merian i innych autorów, o tyle wizerunki brył bursztynowych z inkluzjami są całkowicie oryginalne. Wcześniej rzadko wykonywano i publikowano przedstawienia inkluzji, a jeśli nawet, to były to schematyczne przedstawienia nadmiernie regularnych brył czy kompletnych okazów żab czy jaszczurek, które były falsyfikatami.

Gdańscy uczeni o dużej wrażliwości estetycznej za pośrednictwem ilustrowanych prac i korespondencji, ale i we własnych domach, a później także na forum założonego w 1720 roku Societas Litteraria⁸⁰, a następnie działającego od 1743 roku Towarzystwa Przyrodniczego (Naturforschende Gesellschaft)⁸¹, inaugurowali i rozwijali dyskusje na temat zbieranych okazów⁸². Naukowe ob-

⁷⁹ Wichard, Wichard, *Ein Wegbereiter...*, s. 93–102.

⁸⁰ Brejne został jego członkiem w 1721, a Klein w 1722 roku. Por. W. Zientara, *Statut Gdańskiego Towarzystwa Naukowego Societas Litteraria 1720–1727*, 1991, *Zapiski Historyczne*, t. LVI, z. 1, s. 77–78.

⁸¹ M. Banditt, *Gelehrte – Republik – Gelehrtenrepublik: Der Strukturwandel Der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig 1743 bis 1820 und Die Danziger Aufklärung*, Wiesbaden 2018, dostępny w internecie: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1dwq08f.7>> [dostęp: 18 października 2023].

⁸² Johann Philipp prezentował kolekcję swoją i ojca na forum Societas Litteraria: *Forschungsbibliothek Erfurt–Gotha*, Chart. A 791, Bl. 109–111 i interesował się zbiorami

serwacje poczynione dzięki rozbudowywanym zbiorom Breynego i Kleina publikowano także na łamach angielskiego pisma „Philosophical Transactions” wydawanego przez Royal Society. Obaj badacze należeli do elity europejskiej *respublica litteraria*. Gdańscy kolekcjonerzy, a zwłaszcza Klein, gromadzący zarówno okazy naturalne, jak i artefakty, byli pionierami badań nad bursztynem. Klein wymieniał się eksponatami oraz ich przedstawieniami z Breynem i Sloane’em, pozyskiwał też interesujące go przedstawienia czy obiekty z innych kolekcji gdańskich i holenderskich. Korespondował z uczonymi z Anglii, Holandii, Szwecji, a także krajów niemieckich i Rosji⁸³. Łączył praktykę kolekcjonerską z badaniami naukowymi i przywiązywał ogromną wagę do precyzyjnej dokumentacji wizualnej. Pod tym względem był oponentem Linneusza, który sprzeciwiał się ilustracjom przyrodniczym.

Należy podkreślić, że gdańskie kolekcje bursztynów należące do Gottwaldów i Breynów stały się zalążkiem wielkich zbiorów rosyjskich Piotra I oraz Katarzyny II, a *Museum Kleinianum* z kolei – rozwijanych zbiorów saksońskich w Dreźnie i frankońskich w Bayreuth. Niektóre wyprzedaże zbiorów wynikały z ubożenia gdańskich mieszczan lub braku kontynuatorów ich dzieła, tymczasem Klein decydował się sprzedać części swojej kolekcji, gdy rozwiązał już określone problemy badawcze. Atmosfera wymiany myśli i współpracy naukowców z artystami, jaka panowała w domach Breynów i Kleinów, doprowadziła do powstania ważnych opracowań uzupełnionych o znakomite wizualizacje obiektów, które zawdzięczamy m.in. zaangażowaniu Dorothei Julianny Gralath, z domu Klein. Gdańsk był więc w XVIII wieku kluczowym centrum badań nad bursztynem i ważnym ośrodkiem powstawania kolekcji naukowych, a w tym zachowanych w Gotha i Erlangen „papierowych muzeów”, które dotrwały do naszych czasów w przeciwieństwie do samych obiektów, zniszczonych lub rozproszonych w Dreźnie czy Petersburgu.

innych kolekcjonerów, posiadając m.in. spis D.H. Paschke, *Einige Moralische Gedancken; wozu die Eroeffnung eines Boernstein-Cabinets in welchem sich, Eine zahlreiche Sammlung Derer Insecten, von manscherley Art und Farben wie auch eine Anzahl von der Natur gebildeten Figuren befindet*, Königsberg 1742.

⁸³ Część korespondencji ze Sloane’em była publikowana już w XVIII wieku w formie artykułów. W różnych ośrodkach digitalizowane są pojedyncze listy, jak w Erlangen list Kleina do Jacoba Christopha Trewa lub cała korespondencja, jak w przypadku Linneusza i Kleina: <<https://www.alvin-portal.org/alvin/resultList.jsf?faces-redirect=true&includeViewParams=true&query=Jacob%20theodor%20klein&searchType=EXTENDED&dswid=-6469>> [dostęp: 27 grudnia 2022]. Niebawem dostępna online będzie też korespondencja Kleina z Breynem zachowana w Gotha.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Aldrovandi U., *De animalibus insectis libri septem*, Bologna 1602, dostępny w internecie: <<https://amshistorica.unibo.it/31>> [dostęp: 3 grudnia 2022]
- Aurifaber A., *Svccini historia, Ein kurtzer gründlicher Bericht, woher der Agtstein oder Börnstein vrsprünglich komme, das er kein Baumhartz sey, Sonder ein geschlecht des Berg wachs, Vnd wie man jnen manigfaltiglich in artzneien möge gebrauchen*, Königsberg 1552
- Bernoulli J., *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Russland, Polen in den Jahren 1777 und 1778*, Bd. 1, *Reise nach Danzig und Beschreibung der Merkwürdigkeit dieser Stadt*, Leipzig 1779
- Bibliothecae Breynianae Pars Prior. Sive Catalogus Librorum Philologico-Philosophico-Historicorum, Itinerariorum, Inprimis autem Medicorum, Botanicorum Et Historiae Naturalis Scriptorum &c. Rariorum, Quam Magno Studio Et Sumptu Sibi Comparavit D. Johan. Philipp. Breynius, Acad. Imper. Natur. Curiosorum, Nec Non Reg. Societ. Anglic. Scient. Sodal. Publica Auctionis Lege In Aedibus B. Possessoris (in der Langgasse.) D. XV. Julii A. MDCCLXV. Distrahende Per Joan. Godofr. Barthelse, Gedani 1765–1766*, PAN Bibl. Gd., Od 20009 8°
- Breyne J.P. et al., *A Letter from John Phil. Breyne, M. D. F. R. S. to Sir Hans Sloane, Bart. Pres. R. S. with Observations, and a Description of Some Mammoth's Bones Dug up in Siberia, Proving Them to Have Belonged to Elephants*, „Philosophical Transactions” (1683–1775), 1737, vol. 40, s. 124–138
- Breyne J.P., *Observatio de Succinea Gleba, Plantae Cujusdam Folio Impregnata, Rarissima. Auctore Dno. Johanne Philippo Breynio, M. D. R. S. S.*, „Philosophical Transactions” (1683–1775), 1726, 34, s. 154–156
- Eames J., *Review of An Account of a Book, by Jacobi Theodori Klein. Historiae Piscium Naturalis promovendae Missus primus Gedani, 1740. 4^o; Or, the first number of an essay towards promoting the natural history of fishes, by Mr. Klein, Secretary of Dantzick, and F.R.S.*, „Philosophical Transactions” 1742, 42(462), s. 27–33, dostępny w internecie: <<https://doi.org/10.1098/rstl.1742.0014>> [dostęp: 20 grudnia 2022]
- Fischer Ch.G., *Herrn Nathanael Iacob Gerlachs [...] Reise...*, Gedani 1727–1732, dostępny w internecie: <<https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/10113/edition/6021>> i n. [dostęp: 9 marca 2023]
- Frisch J.L., *Beschreibung von allerei Insecten in Deutschland*, Berlin 1730
- Hartmann J. Ph., *Succini Prussici Physica & civilis Historia*, Francofurti 1677
- Icones Vivae Avium*, Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 784
- Klein J.T., *Historiae Piscium Naturalis Promovendae*, Missus II, PAN Bibl. Gd. 1044/77
- Klein J.T., *Lebenslauf*, współopr. druk PAN Bibl. Gd., Oe 7941a 4°
- Klein J.T., *Musei Kleiniani*, Danzig 1738, FAU Erlangen-Nürnberg, UER Ms 2680, Bd. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10

- Klein J.T., Sloane H., *Ex Veterum Prussorum Re Antiquaria Schediasma, a D. Jac. Theodoro Klein Reipubl. Gedan. a Secretis, R.S.S. Cum D. Hans Sloane, Bart. R.S. Pr. Communicatum*, „Philosophical Transactions” 1739, vol. 41, s. 384–389
- Michaelis Mercati Samminiatensis Metallotheca. *Opus posthumum, auctoritate, & muificentia Clementis undecimi pontificis maximi e tenebris in lucem educatum; opera autem, & studio Joannis Mariae Lancisii archiatri pontificii illustratum. Cui accessit appendix cum XIX. recens inventis iconibus*, Vaticanum 1719
- Negelein J.A., *De jure Succini In Regno Borussiae, vom recht des Börnsteins im Königreich Preussen*, In Academia Regiomontana ... Praeside Philippo Richardo Schroedero ... Ad Diem 18. Decembr. A. C. 1722
- Neickel C.F., *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum Oder Raritäten-Kammern: [...] In beliebter Kürtze zusammen getragen, und curiösen Gemüthern dargestellet von C.F. Neickelio. Auf Verlangen mit einigen Zusätzen und dreyfachem Anhang vermehret von D. Johann Kanold, der Kayserl. Leopold. Carol. Reichs-Academiae Natur. Curios. Mit-Glied. Nebst einem Register*, Leipzig–Breslau 1727
- Pars Bibliothecae Kleinio-Gralathianae, quae complectitur Apparatum librorum ad Historiam naturalim spectantium, philosophicorum et mathematicorum juncta collectione Itinerariorum studio historiae naturalis praecipue inservientium*, Gedani 1772, PAN Bibl. Gd., Aa 14421
- Pflanzen-und Tierzeichnungen der Geschwister Breyne U.A.*, Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 783a
- Pflanzenzeichnungen [der Geschwister Breyne U.A.]*, Forschungsbibliothek Gotha, Chart. A 782
- Rzeczyński G., *Historia naturalis curiosa Regni Poloniae, Sandomiriae* 1721
- Sendel Ch., *Lob-Rede auf Herrn Jacob Theodor Klein...*, Danzig 1759, druk współoprany PAN Bibl. Gd., Oe 7941a 4°
- Sendel N., *Historia Svccinorum Corpora Aliena Involventium ex Natvre Opere Pictorum et Caleatorum...*, Leipzig 1742, dostępne w internecie: <<https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/publication/7307/edition/6844/content>> [dostęp: 9 marca 2023]
- Titius J.D., *Leben und Schriften Herrn Jacob Theodor Kleins*, „Neue Gesellschaftliche Erzählungen für Liebhaber der Naturlehre der Haushaltungswissenschaft, der Arzneykunst und der Sitten” 1760, Bd. 3, s. 129–144
- Tylkowski W., *Physicae curiosae pars octava, Olivae* 1682
- Woodward J., *An essay toward a natural history of the earth and terrestrial bodies, especially minerals : as also of the sea, rivers, and springs : with an account of the universal deluge : and of the effects that it had upon the earth*, London 1695

OPRACOWANIA

- Banditt M., *Der Strukturwandel Der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig*, In: *Gelehrte – Republik – Gelehrtenrepublik: Der Strukturwandel Der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig 1743 bis 1820 und Die Danziger Aufklärung*,

- Wiesbaden 2018, s. 70–145, dostępny w internecie: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv1dwq08f.7>> [dostęp: 18 października 2023].
- Bernstein für Thron und Altar. *Das Gold des Meeres fürstlichen Kunst- und Schatzkammern*, Hg. W. Seipel, Wien 2006
- Brzozowski S., *Klein Jakob Teodor (1685–1759)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966
- Bursztyn bałtycki – skarb Zatoki Gdańskiej / *Baltic Amber – Treasure of the Bay of Gdańsk*, red. R. Szadziwski, R. Pytlos, J. Szwedo, Gdańsk 2018
- Chodyński A.R., *Kultura kolekcjonerska w XVIII wieku. Gdańscy uczeni, amatorzy – znawcy i dyletanci, także z innych miast europejskich i ich stosunek do sztuki*, „Opuscula Musealia” 2006, 15, s. 139–177
- Chodyński A.R., *Gdańskie kolekcje bursztynu od XVIII do XIX wieku*, „Porta Aurea” 1994, t. 3, s. 51–74
- Czaja J., *Koń, jaki jest, każdy widzi. XVIII-wieczni przyrodnicy i ilustracja przyrodnicza*, Pasaż Wiedzy 2021, dostępny w internecie: <https://www.wilanow-palac.pl/kon_jaki_jest_kazdy_widzi_xviii_wieczni_przyrodnicy_i_ilustracja_przyrodnicza.html> [dostęp: 21 grudnia 2022]
- Geus A., *Klein, Jacob Theodor*, in: *Neue Deutsche Biographie* 11, 1977, 740–741 [Online-Version]; URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117523216.html#ndbcontent>> [dostęp: 21 grudnia 2022]
- Grulkowski M., *Odkrycia archeologiczne w Gdańsku i ich recepcja w środowisku naukowym Prus XVII i XVIII wieku*, „Gdański Notatnik Historyczny” 2022, t. 1, dostępny w internecie: <http://notatnikhistoryczny.pl/wp-content/uploads/2023/01/GNH01_art1_Marcin_Grulkowski_v2.pdf> [dostęp: 3 marca 2023]
- Grzybkowska T., A. Mosingiewicz, *Ilustracja naukowa*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, red. T. Grzybkowska, t. 1 *Eseje*, Gdańsk 1997, s. 214–215
- Heinrichs K., *Bernstein, das “Preußische Gold” in Kunst- und Naturalienkammern und Museen des 16.–20. Jahrhunderts*, Diss, Humboldt Universität zu Berlin 2010
- Hermann-Randall Ch., *Die Universitätsmuseen*, w: *Die Hohenzollern und die FAU: Vergangenheit und Gegenwart*, Erlangen 2018
- Hermann-Randall Ch., *Münzen, Bilder, Bibliotheken – Sammlungen in der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg*, Erlangen 2013
- Jakubowski J., *Musaeum Gottwaldianum ze zbiorów Biblioteki Politechniki Gdańskiej i wydawnicze losy dzieła Christophorusa Gottwaldta (1636–1700) w XVIII w.*, „Porta Aurea” 2015, 14, s. 93–119, dostępny w internecie: <<https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/portaaurea/article/view/6913>> [dostęp: 13 stycznia 2023]
- Jakubowski J., *Z dziejów książki naukowej w XVIII wieku. Analiza kompozycji przestrzenno-obrazowej Jakuba Teodora Kleina Historia Piscium Naturalis (Gedeani 1740)*, „Roczniki Biblioteczne” 2000, LIV, s. 25–56
- Kappel J., *Bernsteinkunst aus dem Günen Gewölbe*, Dresden 2005
- King R., *Amber from Antiquity to Eternity*, London 2022
- Kosmowska-Ceranowicz B., *Bursztyn w Polsce i na świecie*, Warszawa 2012
- Novgorodowa D., *Musaeum Gottwaldianum i jego losy w Rosji*, „Klio” 2018, 46(3), s. 109–137

- The Paper Museum of the Academy of Sciences in St. Petersburg c. 1725–1760: Introduction and Interpretation*, ed. R.E. Kistemaker, D. Meijers, N.K. Kopeneva, G.L. Vilinbakhov, Amsterdam 2012
- Pawlak M., *Sendel Nataniel (1686–1757)*, w: *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski, t. 4 – red. Z. Nowak, Gdańsk 1997, s. 198
- Pękacka-Falkowska K., *Bursztyny drezdeńskie i doktor Nathaniel Sendel z Elbląga*, dokument elektroniczny bez numeracji stron, <https://www.wilanow-palac.pl/bursztyny_drezdenskie_i_doktor_nathanael_sendel_z_elblaga.html> [dostęp: 2 marca 2023]
- Pękacka-Falkowska K., *Wokół kolekcji przyrodniczych w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Cz. I: Christoph i Johann Gottwaldowie i ich gdańskie muzeum*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2018, 63(2), s. 51–97
- Pękacka-Falkowska K., *Z dziejów ilustracji naukowej w osiemnastowiecznym Gdańsku: Johann Philipp Breyne, Jacob Theodor Klein i ich egzotyczne rośliny*, Pasaż Wiedzy 2021, dostępny w internecie: <https://www.wilanow-palac.pl/z_dziejow_ilustracji_naukowej_w_osiemnastowiecznym_gdansk_u_johann_philipp_breyne_jacob_theodor_klein_i_ich_egzotyczne_rosliny.html> [dostęp: 21 grudnia 2022]
- Polyakova I., *Collecting Amber naturalia in the Sixteenth Century Prussia*, in: *Collection in the space of culture*, Kaliningrad 2009, s. 63–81
- Pomian K., *Muzeum. Historia światowa*, t. 1, *Od skarbcza do muzeum*, Gdańsk 2023
- Popiołek J., *Pochodzenie bursztynu w opiniach polskich przyrodników do XIX wieku*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2005, 50/3–4, s. 135–148
- Roob H., C. Hopf, *Jacob und Johann Philipp Breyne, zwei Danziger Botaniker im 17. und 18. Jahrhundert: Nachlaßverzeichnis*, Gotha 1988
- Sobecka A., *Art and Science in Early Modern Gdańsk*, „Studia Historica Gedanensia” 2022, 13, s. 53–69
- Sobecka A., *Obrazowanie natury w nowożytnym Gdańsku. O kulturze kolekcjonerskiej miasta*, Gdańsk 2021
- Sobecka A., *Rysunki sióstr Breyne jako nieznana część osiemnastowiecznej kolekcji gdańskiej rodziny uczonych / Drawings by the Breyne sisters as an unknown part of the eighteenth century collection of a Gdansk family of scholars*, w: *Kolekcje: kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage*, ed. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 259–273
- Targosz K., *Jacob Breynius 1637–1697. „Botanicus celebrimus” w wymiarze europejskim*, Kraków 2010
- Wichard N., W. Wichard, *Ein Wegbereiter der paläobiologischen Bernsteinforschung, Nathanael Sendel (1686–1757): A pioneer in palaeobiological amber research*, *Palaeodiversity* 1, Stuttgart 2008, s. 93–102
- Zientara W., *Statut Gdańskiego Towarzystwa Naukowego Societas Litteraria 1720–1727*, 1991, *Zapiski Historyczne*, t. LVI, z. 1, s. 77–78

Anna Sobecka

University of Gdańsk

THE BEGINNINGS OF SCIENTIFIC RESEARCH INTO AMBER
AND THE COLLECTION OF JACOB THEODOR KLEIN (1685–1759)

Summary

The article deals with the collection of Jacob Theodor Klein and the beginnings of scientific interest in amber in early modern Gdańsk. The text is intended to show the importance of this forgotten collection and the ongoing research into succinite (Baltic amber). The objects from Klein's collection themselves have been dispersed, and have not survived to the present day, but Klein's written inventory, which in 1740 ended up in the collection in Bayreuth to later reach Erlangen, allows the collection to be analyzed thoroughly. It is the numerous drawings of amber exhibits that are of particular importance. Thanks to the activities of Klein and his contemporaries, including Johann Philipp Breyn, and the drawings made at their request by their daughters, it is possible to trace the flow of objects between collections and reconstruct the meaning of the 'paper museums' they created. The text points to the key role of illustration as an element of information exchange in the *respublica litteraria* of the time and collaboration of scholars. The role of Gdańsk collections as the basis for the great collections being created at the time in St Petersburg and Dresden is also highlighted.

Keywords:

Jacob Theodor Klein, Kleinianum Museum, Augustus II the Strong, amber, collection, paper museum

URSZULA DRAGOŃSKA

KSIĘGOZBIÓR SPECJALISTYCZNY HENRYKA GROHMANA (1862–1939) A JEGO KOLEKCJA GRAFIKI NOWOCZESNEJ

Analizując kolekcję grafiki nowoczesnej stworzoną przez Henryka Grohmana (1862–1939), łódzkiego fabrykanta, spadkobiercę wielkiej fortuny, a przy tym miłośnika i znawcy sztuki oraz wszechstronnego zbieracza, musimy w końcu postawić pytanie o źródła jego specjalistycznej wiedzy. Nie mamy tu bowiem do czynienia ze zbiorem przypadkowym, a ze świadomie skomponowaną całością odzwierciedlającą pewne tendencje i kierunki sztuki graficznej w Europie na przełomie XIX i XX wieku. Całością stworzoną z osobistego zamiłowania, ale i w konkretnym celu wykraczającym poza indywidualne potrzeby¹. Znajomość warsztatowych technik graficznych czy rozeznanie w twórczości ówczesnych rytowników z pewnością nie były typowe dla przedstawiciela łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej tego czasu. Nie stanowiły obowiązkowego punktu wykształcenia młodzieńca mającego nie tylko odziedziczyć, ale przede wszystkim sprawnie poprowadzić rodzinne przedsiębiorstwo². Nie były także naturalnym elementem życia kulturalnego w wyższych warstwach społecznych Łodzi. Jej przedstawiciele z pokolenia Henryka Grohmana, choć byli już twórcami własnych zbiorów i przyczyniali

¹ O aktualnych badaniach nad kolekcją por. U. Dragońska, *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze / Henryk Grohman's Collection From the Print Room of the University of Warsaw Library – New Research Perspectives*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 61–75; tam wcześniejsza bibliografia.

² Henryk, dziedzic Ludwika Grohmana (1826–1889), ukończył V Gimnazjum w Warszawie i Wyższą Szkołę Włókienniczą w Szwajcarii, odbył praktykę handlowo-przemysłową w Anglii. Por. *Grohman Henryk Karol (1862–1939)*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. VIII, red. K. Lepszy, Warszawa 1959–1960, s. 625–627.

się do artystycznego rozwoju miasta, to w celach kulturalnych nadal podróżowali do miast Europy Zachodniej³.

Stanisława Sawicka we wstępie do pierwszej wystawy prac ze zbioru Henryka Grohmana określiła kolekcjonera mianem „dobrego znawcy grafiki”⁴. Postawiła go tym samym niejako w opozycji do zbieraczy-amatorów, poszukiwaczy patriotycznych pamiątek, czy modnych dekoracji salonowych. Podkreśliła natomiast rolę znawstwa, pozwalającego na stworzenie wysokiej klasy kolekcji rycin i rysunków. Owo znawstwo wymagało opatrzenia i doświadczenia, w tych czasach możliwych do osiągnięcia niemal wyłącznie za sprawą zagranicznych podróży, odpowiedniej edukacji i znajomości najnowszej literatury. Tymczasem na temat osobistej drogi Grohmana do poznania świata sztuk graficznych wiemy wciąż niewiele. Trudno jest na podstawie znikomych archiwaliów zrekonstruować mapę jego podróży, choć wiadomo, że często bywał w takich miastach jak Berlin, Paryż, Londyn, Drezno czy Lozanna⁵. Nie są znane żadne przekazy na temat dodatkowej kulturalnej edukacji kolekcjonera. Wiadomo natomiast, że posiadał dość obszerny księgozbiór zawierający publikacje z dziedziny sztuki, który do tej pory nie był przedmiotem opracowania.

Niniejszy artykuł ma za zadanie wypełnić tę lukę. Stanowi także próbę odpowiedzi na pytanie, na ile analiza zawartości biblioteki kolekcjonera może być pomocna w badaniach nad jego zbiorami artystycznymi. Część pierwsza zawiera podstawowe informacje na temat dotychczasowych badań nad księgozbiorami historycznymi, opracowań zakresie zbliżonych do poruszanego oraz zagadnień metodologicznych. W drugiej części zaprezentowano rekonstrukcję księgozbioru Henryka Grohmana ze szczególnym uwzględnieniem publikacji tematycznie pokrywających się z tworzoną przez niego kolekcją graficzną. W części ostatniej poddano szczegółowej analizie kilka tytułów z biblioteki przemysłowca w kontekście stworzonego przez niego zbioru rycin i rysunków. Wybrane publikacje omówiono jako źródła specjalistycznej wiedzy, trudno dostępnej na terenie ziem polskich. Ich lektura, kształtująca smak i znawstwo, niejednokrotnie mogła mieć bezpośredni lub pośredni wpływ na budowany zbiór artystyczny. Zestawienie zgromadzonych w bibliotece tytu-

³ O kulturalnych aspiracjach łódzkich przemysłowców i artystycznym pejzażu miasta por. D. Kacprzak, *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015, s. 48–104.

⁴ *Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, oprac. S. Sawicka, T. Sulerzyska, Warszawa 1962, s. 6.

⁵ W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 129, 130.

łów z kolekcją graficzną umożliwiło określenie wzajemnej relacji tych dwóch zbiorów, a co za tym idzie pozwoliło na lepsze zrozumienie sposobu działania Grohmana.

*

Prowadzone w Polsce badania nad księgozbiorami historycznymi, istotnymi z racji na swą wyjątkową wartość materialną, kulturalną czy historyczną, zataczają coraz szersze kręgi. Obejmują już nie tylko te największe, należące do najznamienitszych przedstawicieli naszego społeczeństwa. Sięgają w głąb bibliotek domowych osób mniej rozpoznawalnych, potwierdzając pogląd, że każdy, nawet najdrobniejszy księgozbiór, składa się na całościowy obraz naszej kultury. Dla historyka sztuki ich opracowanie jest zazwyczaj nowym obszarem badawczym stanowiącym niemałe wyzwanie – zwłaszcza że rekonstrukcja księgozbioru kolekcjonera nie ma być w założeniu celem samym w sobie. Zgromadzony w jej wyniku materiał, poddany analizie, może w znacznym stopniu poszerzyć wiedzę na temat rozpoznawanej kolekcji i ukierunkować dalsze poszukiwania. Należałoby tu rozgraniczyć dwie kwestie, które Barbara Bieńkowska nazywa warstwą „wewnętrzną” i „zewnątrzną” badania księgozbiorów historycznych. Pierwsza koncentruje się na badaniu biblioteki jako takiej, z uchwyceniem jej historii, struktury, analizą formalną i treściową. W drugiej, księgozbiór, analizowany jako całość lub fragmentarycznie w kontekście ekonomicznym, kulturalnym lub intelektualnym, stanowi źródło dla innych obszarów naukowych: historii literatury, sztuki, czy właśnie kolekcjonerstwa artystycznego⁶.

W arkanach badań nad księgozbiorami historycznymi w doskonały sposób wprowadza publikacja Ireny Gruchały dotycząca lwowskiego księgozbioru Heleny Dąbcańskiej (1863–1956). W obszernym wstępie autorka przybliża stosowaną terminologię i metody badań, dostarczając wielu cennych wskazówek historykom debiutującym w tej materii. Spośród stosowanych metod badawczych wymienionych przez Gruchałę, za najwłaściwsze dla księgozbioru Grohmana uznaje bibliologiczną i strukturalno-typologiczną, niezbędne do opisanie biblioteki, oraz semiotyczną⁷. Szczególnie ta ostatnia, w myśl której biblioteka traktowana jest jako tekst kultury, wydaje się obiecująca w przypadku specjalistycznego księgozbioru należącego do kolekcjonera grafiki. Jak wyjaśnia Barbara Kamińska-Czubała, analiza semiotyczna „umożliwia od-

⁶ B. Bieńkowska, *Kilka uwag i propozycji w sprawie badań księgozbiorów historycznych*, „Studia o Książce” 1986, 16, s. 3–17.

⁷ I. Gruchała, *„W tym streszczało się niejako moje życie”. Lwowski księgozbiór Heleny Dąbcańskiej (1863–1956) jako wyraz kultury książki epoki*, Kraków 2016, s. 21–77.

krycie i naukowe uzasadnienie zależności między strukturą i funkcjonowaniem biblioteki a kulturą, a także precyzyjne określenie znaczenia i społecznej funkcji biblioteki”⁸.

Przegląd krajowej literatury przedmiotu przedstawiony przez Irenę Gruchałą potwierdził przypuszczenia, że badania specjalistycznych księgozbiorów należących do XIX- i XX-wiecznych kolekcjonerów sztuki, a w szczególności sztuk graficznych i rysunkowych, nie są zagadnieniem często podejmowanym⁹. Tymczasem pewną liczbę takich księgozbiorów możemy wskazać. Wyodrębniony księgozbiór podręczny towarzyszący gabinetowi rycin posiadał m.in. Maciej Wodziński (1782–1848). Stanowił on integralną część zbiorów graficznych i kompletowany był na bieżąco. Obejmował dzieła z zakresu historii grafiki i jej zbieractwa, podręczniki dla kolekcjonerów, słowniki artystów czy opracowania monograficzne, a także katalogi współczesnych Wodzińskiemu zbiorów i aukcji¹⁰. Wspomniana Helena Dąbcańska także stworzyła bogate zbiory artystyczne. Składające się w większości z pamiątek o charakterze historycznym i patriotycznym, obejmowały one również wielotysięczną kolekcję rycin. Księgozbiór, zawierający m.in. dzieła z zakresu historii sztuki czy katalogi zbiorów europejskich muzeów i galerii, był dla lwowskiej kolekcjonerki podstawowym źródłem wiedzy¹¹. Bibliotekę podręczną z zakresu sztuk graficznych posiadał jeden z ważniejszych polskich kolekcjonerów rycin i rysunków, Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944). Zgromadzone publikacje były pomocne m.in. przy określaniu wartości artystycznej nabywanych rycin. Miały także wpływ na układ kolekcji, sposób jej opracowania i przechowywania. Do wiedzy z zakresu standardów organizacji zbiorów graficznych, zdobytej przez Witke-Jeżewskiego dzięki studiowaniu posiadanych publikacji, chętnie odwoływała się Rada Muzeum Narodowego w Warszawie, której był członkiem¹². Warto przywołać także księgozbiór

⁸ B. Kamińska-Czubała, *Analiza semiotyczna w badaniach nad księgozbioremami historycznymi*, w: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, red. M. Kocójowa, Kraków 1990, s. 111–112.

⁹ Gruchała, „*W tym streszczało się...*”, s. 23–42.

¹⁰ B. Schnayderowa, A. Treiderowa, *Księgozbiór i kolekcja rycin Macieja Wodzińskiego*, „*Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*” 1966, 12, s. 101–125.

¹¹ Gruchała, „*W tym streszczało się...*”, s. 379–389. O zbiorach artystycznych por. I. Gruchała, *W oczekiwaniu na Niepodległą – kolekcjonerstwo Heleny Dąbcańskiej*, „*Z badań nad Książką i Księgozbioremami Historycznymi*” 2019, tom specjalny, *Dla Niepodległej*, s. 207–233.

¹² M. Teichert, *Kolekcja Dominika Witke-Jeżewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr R. Hancko, Studium Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej dla Pracujących, Uniwersytet Warszawski, Warszawa

Stanisława Kostki Potockiego (1755–1821). Znajdujące się w nim publikacje miały bezpośrednie przełożenie na układ jego zbiorów graficznych. Elżbieta Skierkowska zauważyła ponadto, że zgromadzone przez Potockiego słowniki, katalogi zbiorów, kolekcji, antykwarskie czy aukcyjne, pozwalają dostrzec w nim kolekcjonera świadomego, erudytę „zmierzającego konsekwentnie do ukształtowania programu zbieractwa, uzupełniania zbiorów graficznych i bibliotecznych w oparciu o osiągnięcia ówczesnej nauki”¹³. Próbę rekonstrukcji biblioteki Seweryna hr. Mielżyńskiego (1804–1872) podjęła Kamila Kłudkiewicz. Choć badacze udało się zidentyfikować zaledwie niewielki procent tytułów posiadanych pierwotnie przez kolekcjonera, to podjęte trudy przyniosły ciekawe efekty. Kłudkiewicz podkreśliła praktyczny charakter biblioteki Mielżyńskiego i wyróżniła dzieła z zakresu grafiki i malarstwa. Zauważyła wreszcie, jaki wpływ na sposób pisania o własnych zbiorach miała literatura przedmiotu zgromadzona przez kolekcjonera¹⁴.

W polskich bibliotekach i muzeach znajduje się jeszcze wiele innych, dziś często trudnych do wyodrębnienia księgozbiorów należących do kolekcjonerów sztuki, w tym sztuk graficznych, działających w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Obiecującym materiałem badawczym są m.in. woluminy przekazane do Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie przez historyka sztuki Mathiasa Bersohna (1824–1908), adwokata Leopolda Méyeta (1850–1912), czy artystyczno-prawnicze małżeństwo Aliny Bondy-Glassowej (1865–1935) i Jakuba Glassa (1865–1942)¹⁵. W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywany jest księgozbiór krytyka i kolekcjonera sztuki Feliksa „Mangghi” Jasińskiego (1861–1929). Jego biblioteka i stare druki mają stanowić przed-

1987, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, s. 14, 19, 51–53, aneks nr 6, katalog druków, s. 144–203. Na temat kolekcji rycin por. P.P. Czyż, *Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944)*, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Grochala, Warszawa 2006, s. 106–119.

¹³ E. Skierkowska, *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, 34(2), s. 178–181. Autorka zwróciła uwagę na obecność publikacji Karla Heinricha von Heineckena (1706–1791) *Idée generale d’une collection complete d’estampes* (Lipsk 1771), w której zaproponowano pionierski układ kolekcji oparty na nazwiskach rytowników w ramach szkół narodowych, a nie dawnych mistrzów, autorów rytowanych pierwowzorów, stosowany dotychczas.

¹⁴ K. Kłudkiewicz, *Księgozbiór kolekcjonera dzieł sztuki: słów kilka o bibliotece Seweryna hr. Mielżyńskiego z Miłosławia*, „Biblioteka” 2015, 19(28), s. 81–116.

¹⁵ Z. Nykel, *Dzieje Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie do roku 1945*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, XXV, s. 242, 249, 264; P.P. Czyż, *Muzeum romantyzmu polskiego Leopolda Méyeta*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013, s. 151–158.

miot planowanego tomu VIII obszernej publikacji pt. *Korpus daru Feliksa Jasieńskiego*¹⁶.

Badania księgozbiorów historycznych należących do amatorów sztuki – niezależnie od epoki, w której żyli – mogą niezaprzeczalnie przynieść wiele korzyści. Z punktu widzenia kolekcji graficznych tworzonych na przełomie XIX i XX wieku biblioteki podręczne ich twórców zdają się mieć jeszcze większe znaczenie. W roku 1875 w tece *L'eau-forte en 1875* wydanej w Paryżu przez Alfreda Cadarta (1828–1875), drukarza wspierającego odrodzenie warsztatowych sztuk graficznych, ukazał się esej Philippe'a Burty'ego (1830–1890) wprowadzający termin *belle épreuve*. Kryterium piękna odbitki, obok jej rzadkości, miało się w czasach coraz silniejszego zainteresowania rycinami dawnymi i nowoczesnymi stać głównym wyznacznikiem wartości dzieła graficznego. Pojęcie *belle épreuve* Burty'ego zawierało w sobie umiejętność opracowanie matrycy przez artystę, wykonanie doskonałej odbitki przez drukarza oraz wyczucie miłośnika, który potrafi dostrzec efekty ich pracy¹⁷. We Francji końca XIX wieku, a chwilę później w innych ośrodkach europejskich, jakość i rzadkość stały się ważnym kryterium doboru prac graficznych. I choć obszerne zbiory rycin nadal budziły podziw, to liczba zaczęła ustępować wyjątkowości zgromadzonych dzieł. Z punktu widzenia kolekcjonerów grafiki, nowe podejście oznaczało, że posiadanie niemal kompletnego *oeuvre* uznanego rytownika nie było już atutem samym w sobie. Coraz bardziej liczyły się odbitki doskonałej jakości i rzadkie, także te próbne i autorskie, wykonane poza głównym nakładem, dedykowane czy w inny sposób wyjątkowe. Na zmianę tę zareagowali również czujni artyści, poszukując sposobów na indywidualizację swoich prac graficznych: wypuszczali specjalne edycje, stosowali zróżnicowane podłoża, drukowali większą liczbę odbitek stanowych przeznaczonych na sprzedaż¹⁸.

¹⁶ A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

¹⁷ P. Burty, *Belle épreuve*, w: *L'eau-forte en 1875 : quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*, Paris 1875, s. 7–13. Z technicznego punktu widzenia konieczne było dostosowanie nacisku prasy, umiejętność naniesienia farby na matrycę i dobór odpowiedniego podłoża. Wyżej ceniono prace odbite samodzielnie przez artystów lub powierzone wyspecjalizowanym drukarzom o zacięciu artystycznym. Za najlepsze uznawane były odbitki z początku nakładu, choć nie te pierwsze, w których płyta nie miała jeszcze odpowiedniej miękkości i nie przyjęła farby we wszystkie zagłębienia. Odbitki późne w dużych nakładach nosiły już ślady zużycia matrycy.

¹⁸ B. Salsbury, *Collecting Modern and Contemporary Prints*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 12–16.

W sytuacji, w której gust i smak przestały wystarczać, a coraz większe znaczenie miała wiedza dorównująca tej eksperckiej, z pomocą przychodziła specjalistyczna literatura przedmiotu. Poradniki dla kolekcjonerów, opracowania monograficzne, katalogi zbiorów publicznych oraz prywatnych kolekcji, ale także te aukcyjne, wystawowe i antykwarskie, periodyki skierowane do amatorów i praktyków – wszystkie one stały się materiałem pomocnym w uzyskaniu lepszej orientacji w coraz bardziej skomplikowanym świecie sztuk graficznych. Przygotowywane były przez kuratorów zbiorów, ekspertów rynku sztuki, a także samych kolekcjonerów, często w ścisłej współpracy z artystami, wydawcami i miłośnikami. Wprowadzały w terminologię, odkrywały tajniki warsztatu, objaśniały kolejne wydania, informowały o cenach osiągniętych przez poszczególne odbitki oraz kolekcjach, do których zostały one zakupione. Umiejętnie wykorzystane stawały się dla kolekcjonera przewodnikiem i ułatwiały decyzje o zakupie¹⁹. W tym kontekście specjalistyczna biblioteka zgromadzona przez kolekcjonera grafiki na przełomie XIX i XX wieku stawała się niezbędnym narzędziem przy budowaniu zbioru.

*

Literatura dotycząca polskich księgozbiorów prywatnych raczej pomija bibliotekę Henryka Grohmana. Nie był to zbiór na tyle znany ani istotny, by wzmianka o nim pojawiła się w opracowaniu Kazimierzy Maleczyńskiej o bibliotekach polskich okresu zaborów²⁰. Wspomina o nim natomiast Urszula Paszkiewicz w dwutomowej bibliografii polskich księgozbiorów do 1939 roku²¹. W literaturze dotyczącej zbiorów artystycznych Grohmana wzmianki na temat jego biblioteki ograniczały się zaledwie do potwierdzenia jej istnienia. Zaznaczano, że kolekcjoner gromadził literaturę fachową, opracowania ogólne i monograficzne poświęcone grafice nowoczesnej oraz katalogi wystawowe i aukcyjne. Z konkretnych tytułów wymieniana była seria Loysa Delteila *Le peintre-graveur illustré* oraz numery specjalne brytyjskiego czasopisma „The Studio” poświęcone grafice²².

¹⁹ Ibidem, s. 19–20.

²⁰ K. Maleczyńska, *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Wrocław 1987.

²¹ U. Paszkiewicz, *Bibliografia inwentarzy i katalogów księgozbiorów polskich i założonych w Polsce do 1939 roku*, Warszawa 1990, poz. 1508, 1518.

²² *Grafika zachodnio-europejska...*, s. 7; W.M. Rudzińska, *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 183; D. Berbelska, *O zbiorach artystycznych i mecenacie Henryka Grohmana*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź

Henryk Grohman przekazał swoje zbiory artystyczne na rzecz państwa testamentem z 1 marca 1939 roku, na którego wykonawców wyznaczył pa-sierbicę Jadwigę Trenklerównę (1888–1976) oraz zięcia Jana Skotnickiego (1876–1968). Zgodnie z jego wolą ryciny i rysunki trafiły do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, natomiast europejskie i orientalne rzemiosło artystyczne do Muzeum Narodowego w Warszawie. Wraz z właściwą kolekcją państwu podarowane zostało także całe „urządzenie gabinetów zbiorów w Łodzi i Warszawie”, w tym zapewne biblioteka²³. Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej rodzina kolekcjonera przekazała do Muzeum Narodowego w Warszawie około stu publikacji, z których ponad połowa poświęcona była rzemiosłu i sztuce orientalnej²⁴. Księgozbiór dotyczący rycin i rysunków, w ślad za kolekcją graficzną, najprawdopodobniej przekazany został do Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, choć niezna-ne są materiały źródłowe na ten temat. Poszukiwania woluminów z biblioteki Grohmana skupiły się więc na tych dwóch zbiorach.

Ustalenie konkretnych tytułów z księgozbioru kolekcjonera było możliwe dzięki zapisom w księgach inwentarzowych i akcesyjnych obu wspomnianych instytucji. W inwentarzu ogólnym Muzeum Narodowego w Warszawie zarejestrowano 36 pozycji przekazanych w darze przez spadkobierców kolekcjonera w 1939 roku. Kolejnych 78 publikacji wpisano do oddzielnego inwentarza Biblioteki muzealnej jako dar ze zbiorów Grohmana złożony przez Trenklerównę w 1948 roku²⁵. Dokumentem pozwalającym na dotarcie do tytułów z księgozbioru przemysłowca w zasobach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie jest *Księga darów i wymiany* prowadzona w latach 1937–1953²⁶. Nie odnotowano w niej jednak większego przekazu z 1939 roku, a dopiero mniejsze dary po kolekcjonerze złożone przez Trenklerównę partiami w maju 1939 roku oraz w latach 1947–1950, obejmujące łącznie 51 pozycji²⁷. Sumu-

1997, s. 11; D. Kacprzak, W.M. Rudzińska, *Z kolekcji Henryka Grohmana... Zbiór grafiki obcej i polskiej 2 połowy XIX i początku XX w.*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana...*, s. 32; Rudzińska, *Henryk Grohman i jego kolekcja...*, s. 131.

²³ Berbelska, *O zbiorach artystycznych...*, s. 7. Nie do końca wiadomo, co dokładnie kryło się pod tym stwierdzeniem. Prawdopodobnie chodziło o meble do przechowywania i prezentacji zbiorów oraz właśnie księgozbiór.

²⁴ Nykel, *Dzieje Biblioteki...*, s. 264–265.

²⁵ Pragnę serdecznie podziękować zespołowi Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie, a szczególnie Paulinie Miś, za życzliwość i pomoc w przeprowadzeniu kwerendy.

²⁶ *Księga darów i wymiany 26.04.1937-09-11.1939*, Archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. XI/4286.

²⁷ Przekaz nastąpił na krótko przed wybuchem II wojny światowej, która na jakiś czas wstrzymała inwentaryzację. Niewykluczone, że w dwudziestoleciu międzywojennym pu-

jąc wszystkie publikacje wymienione w archiwaliach z tymi znanymi z literatury powojennej, otrzymujemy ponad 165 tytułów stanowiących fragment biblioteki Henryka Grohmana. W obliczu braku innych materiałów źródłowych (dawnych spisów, list przekazowych, korespondencji) nie sposób współcześnie ustalić, jaka była wielkość księgozbioru kolekcjonera w momencie jego śmierci. Nie dysponujemy również żadnymi przekazami na temat sposobu powiększania biblioteki i źródeł nabywanych pozycji.

Współcześnie nie udało się dotrzeć do wszystkich tytułów z księgozbioru Grohmana ustalonych w wyniku kwerendy. Tych odnalezionych w obu instytucjach jest obecnie 145. Niektóre zapisy w księgach inwentarzowych i akcesyjnych są na tyle enigmatyczne, że skutecznie uniemożliwiły identyfikację konkretnych publikacji. Należy także podkreślić, że wiele księgozbiorów prywatnych w zbiorach publicznych nie zachowało swej integralności. Dublety i książki niepasujące do profilu instytucji przekazywano dalej, a tomy zniszczone usuwano i zastępowano innymi. Wiele braków wynika ponadto ze strat poniesionych w czasie II wojny światowej. W Bibliotece Muzeum Narodowego przepało około 30% przedwojennego zasobu²⁸. W przypadku księgozbioru podręcznego Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej zniszczenia były dużo większe. W ramach reorganizacji zbiorów bibliotecznych po powołaniu przez okupanta Stadtbibliothek Warschau w 1940 roku, księgozbiór podręczny Gabinetu został wraz z większością zbioru graficznego przeniesiony do Biblioteki Ordynacji Krasieńskich na Okólniku. Po upadku powstania warszawskiego w październiku 1944 roku wycofujące się wojska niemieckie podpaliły złożone tam zbiory²⁹. Straty były doszczętne: „Niemcy w pierwszym rzędzie niszczyli katalogi, inwentarze i księgozbiory podręczne, zacierając w ten sposób ślady istnienia tych zabytków”³⁰.

Konsultacja każdego z odnalezionych woluminów pozwoliła na uchwycenie cech fizycznych i struktury księgozbioru Grohmana. Zauważamy od razu, że kolekcjoner w żaden sposób nie znakował posiadanych książek. Nie odnajdziemy w nich wklejonych ekslibrisów, podpisów czy pieczętek. Widniejące w niektórych tomach adnotacje ołówkiem *HG*, *dar Grohmanów* czy *Zbiór Grohmanów* zostały naniesione już po przekazaniu księgozbioru do

blikacje zasilające księgozbiór podręczny Gabinetu Rycin w ogóle nie były ujmowane w inwentarzu ogólnym Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

²⁸ Książki niszczone z premedytacją, używano w niewłaściwym celu, cenniejsze wywożono do Rzeszy lub rabowano. Nykel, *Dzieje Biblioteki...*, s. 269–272.

²⁹ S. Sawicka, *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, 11(3/4), s. 392–393.

³⁰ *Nieznane zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej. Ryciny króla St. Augusta*, „Słowo Powszechnie” 1949, 28 lutego, III(55), s. 3.

instytucji państwowych. Większość odnalezionych woluminów zachowała swe pierwotne, wydawnicze oprawy. Pojedyncze zostały oprawione wtórnie w dwudziestoleciu międzywojennym lub wcześniej³¹. Tylko w jednym przypadku oprawę można było połączyć z konkretnym introligatorem, Ignacym Emlerem³². Można stąd wnioskować, że kolekcjoner nie przywiązywał wagi do ujednoliconych opraw woluminów, co wskazuje raczej na użytkowy, a nie reprezentacyjny charakter jego biblioteki³³. Niemałe rozczarowanie przynosi wnętrze zgromadzonych tomów pozbawione jakichkolwiek marginaliów. W niektórych woluminach znajdujemy wprawdzie zaznaczenia ołówkiem, nie ma jednak pewności, że to Grohman był ich autorem. Wyjątek stanowi kilka podkreśleń niebieską kredką w książce *The Violin* George'a Harta, z których jedno podpisane było charakterystyczną parafką HG³⁴. Dotyczą one jednak pasji muzycznej kolekcjonera, a nie jego zbiorów graficznych.

Większość publikacji z biblioteki Grohmana została wydana od ostatniej ćwierci XIX wieku do 1914 roku. Dwadzieścia dwie opublikowano w międzywojniu, a trzy, nienależące już do łodzianina, w latach 40. XX wieku. Z kolekcjonerem wiązany jest także jeden stary druk z XVIII wieku³⁵. Z takiego rozkładu chronologicznego zgromadzonych książek można wywnioskować,

³¹ Nieliczne z racji na zły stan zachowania zostały wtórnie oprawione już po II wojnie światowej.

³² Przywołując tomy z księgozbioru Grohmana w nawiasach podano skrót nazwy instytucji, w której są obecnie przechowywane (BUW dla Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie lub MNW dla Muzeum Narodowego w Warszawie) oraz sygnatury zachowanych woluminów. Brak sygnatury oznacza, że w zbiorach instytucji nie udało się odnaleźć egzemplarza z biblioteki kolekcjonera, choć jest on odnotowany w księgach akcesyjnych lub inwentarzowych. M. Guérin, *J.L. Forain lithographe. Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de l'artiste*, Paris 1910 (BUW, 66975); idem, *J.L. Forain aquafortiste. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de l'artiste*, Paris 1912 (BUW, 66976). Na wewnętrznej stronie okładek obu woluminów znajdują się pieczętki wskazujące na warsztat Emlera, działający w latach 1910–1939 przy ul. Tłomackie 3 w Warszawie. Por. E. Pokorzyńska, *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, dysertacja doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Edwarda Różyckiego, Katowice 2009, s. 488, dostępna w internecie: <<https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1471/Pokorzyńska,%20Z%20dziejów.pdf?sequence=1>> [dostęp: 3 kwietnia 2023].

³³ Luksusowe oprawy posiadała część księgozbioru żony Henryka Grohmana, Matyldy, 1° v. Trenkler (?–1939), który został przekazany po jej śmierci do Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi. *Księgozbiór ś.p. Matyldy Grohmanowej ofiarowany Miejskiej Bibliotece Publicznej w Łodzi*, „Kurier Łódzki” 1939, 23 kwietnia, s. 5.

³⁴ G. Hart, *The Violin its Famous Makers and their Imitators*, Boston 1884, s. 36–39, 48, 50 (MNW, Szt.zb.III. 1982).

³⁵ M. Kromer, *Beschreibung des Königreich Polen*, Leipzig 1741 (MNW, SD 5027).

że biblioteka powstawała na bieżąco, a jej twórca śledził nowości wydawnicze. Były to publikacje z zakresu sztuk plastycznych: najliczniejsze dotyczyły orientalnego i europejskiego rzemiosła artystycznego, następnie grafiki, rysunku, malarstwa i rzeźby, pojedyncze – muzyki i architektury. Większość stanowiły opracowania monograficzne twórczości poszczególnych artystów lub szerszych zagadnień (69), dużą grupę tworzyły katalogi wystaw (28), kolekcji prywatnych i zbiorów publicznych (27) oraz aukcyjne (11). Grohman gromadził także bogato ilustrowane publikacje o charakterze albumowym (10) oraz numery czasopism (5 tytułów). W księgozbiornie znalazły się pojedyncze słowniki, przewodniki muzealne i sprawozdania instytucji kultury. Przeważały publikacje niemiecko- i francuskojęzyczne, mniej liczne były angielskie, polskie i rosyjskie.

Z punktu widzenia prowadzonych rozważań, najbardziej interesujące jest około 60 tytułów, związanych tematycznie z kolekcją graficzną Grohmana. Są to głównie publikacje zagraniczne, a niewielka reprezentacja tych polskich wynika ze znikomej liczby krajowych opracowań wydawanych do I wojny światowej³⁶. Z publikacji słownikowych Grohman posiadał pięciotomowy *Allgemeines Künstler-Lexicon* wydawany w latach 1895–1901³⁷. Z opracowań ogólnych w jego posiadaniu były *La gravure Léona Rosenthala*, trzeci tom *Die Radierung der Gegenwart* dotyczący XIX i XX wieku oraz *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle* Loysa Delteila³⁸. W księgozbiornie kolekcjonera znalazły się także opracowania monograficzne przybliżające twórczość dawnych i nowoczesnych twórców rycin. Wśród nich bogato ilustrowane albumy prac Albrechta Dürera (1471–1528), Adriaena van Ostade (1610–1685) i kilka opracowań na temat Rembrandta (1606–1669), oraz książki o twórczości grafików nowoczesnych: Édouarda Maneta (1832–1883), Jean-Louisa Foraina (1852–1931), Jamesa McNeila Whistlera (1834–1903), Franka Brangwyna (1867–1956) i Käthe Kollwitz (1867–1945)³⁹. Ważnym uzupełnieniem

³⁶ O trudnych początkach sztuk graficznych na ziemiach polskich por. I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 35–70.

³⁷ *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 1–5, Frankfurt a. M. 1895–1901 (BUW).

³⁸ L. Rosenthal, *La gravure*, Paris 1909 (BUW, 75045); *Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika*, Bd. III, red. R. Gaul, Wien 1892 (BUW, 69198); L. Delteil, *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle*, Paris 1910 (MNW, Dział Grafiki Obcej, księgozbiór podręczny).

³⁹ *Oeuvre de Albert Dürer reproduit et publié par Armand-Durand*, texte par G. Duplessis, Paris 1876 (BUW, 69306); *Polnoe sobranie gravûr Adriana Van-Ostade / L'oeuvre gravé d'Adrien Van Ostade*, sobral: D.A. Rovinskij, S-Peterburg 1912 (BUW, 69199); *Oeuvre de Rembrandt reproduit et publié par Armand-Durand*, Paris 1880 (BUW, Inw.Alb. 181); D. Rovinski, *L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût*,

tej drugiej grupy były tomy *Le peintre-graveur illustré* autorstwa Delteila⁴⁰. Twórczości rysunkowej Maxa Klingera (1857–1920), Maxa Liebermanna (1847–1935), Franza von Stucka (1863–1928), Otto Greinera (1869–1916) i Alberta Besnarda (1849–1934) poświęcona była seria *Meister der Zeichnung* z wprowadzeniami Hansa W. Singera⁴¹. Publikacji dotyczących sztuki polskiej Grohman posiadał niewiele, w tym tylko pojedyncze monografie tematycznie pokrywały się z zakresem jego kolekcji graficznej; były one poświęcone twórczości Jana Piotra Norblina (1745–1830), Jana Matejki (1838–1893) i Jana Rembowskiego (1879–1923)⁴². Odrębną grupę stanowiły opracowania dotyczące historii drzeworytu japońskiego⁴³. Uwagę zwracają katalogi wystaw zbiorowych z lat 1906–1912 towarzyszące pokazom Société des aquarellistes français, salonom paryskiego Société nationale des beaux-arts oraz ekspozycjom berlińskiej Secesji⁴⁴. Katalogi wystaw indywidualnych dotyczyły twórczości artystów, których prace Grohman posiadał w swoim zbiorze: Louisa Legranda (1863–1951), Ernesta Meissoniera (1815–1891) i Constantina

vol. 1–3, Saint-Pétersbourg 1894 (BUW, 23983); R. Hamann, *Rembrandts Radierungen*, Berlin 1906 (BUW, 23983); É. Moreau-Nélaton, *Manet graveur et lithographe*, Paris 1906 (BUW, 94776); Guérin, J.L. *Forain litographe*; idem, J.L. *Forain aquafortiste*; E.G. Kennedy, *The Etched Work of Whistler*, New York 1910 (BUW, 991598); F. Newbolt, *The Etched Work of Frank Brangwyn*, London 1908 (BUW, 69694); J. Sievers, *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912*, Dresden 1913 (BUW, 68948).

⁴⁰ L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. I–XXXI, Paris 1906–1926. Tomy z księgozbioru Grohmana nie zostały odnalezione, najprawdopodobniej spłonęły w Bibliotece na Okólniku.

⁴¹ *Zeichnungen von Max Klinger*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Max Liebermann*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Franz von Stuck*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Otto Greiner*, Leipzig 1912; *Zeichnungen von Albert Besnard*, Leipzig 1913 (BUW, 03292 [1–5]).

⁴² Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911 (BUW, strata wojenna); S. Witkiewicz, *Matejko*, Lwów 1908 (BUW, 48338); J. Mycielski, *Jan Rembowski*, Warszawa 1924 (BUW, 82366).

⁴³ M.in.: E.F. Fenollosa, *An Outline of the History of Ukiyo-ye*, Tokyo 1901 (MNW, Orient V 1); F. Perzyński, *Der japanische Farbenholzschnitt seine Geschichte, sein Einfluss*, Berlin 1904 (MNW, Orient I 2); J. Kurth, *Utamaro*, Leipzig 1907 (MNW, MM III 1962); idem, *Der japanische Holzschnitt ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911 (MNW, Orient II 19).

⁴⁴ *Société des aquarellistes français. 28e année*, [S.l.], 1906 (MNW, 01630); *Catalogue illustré du Salon de 1912*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1912 (MNW, Sal. 127); *Catalogue illustré du Salon de 1913*, Société nationale des beaux-arts, Paris 1913 (MNW); *Katalog der... Ausstellung der Berliner Secession*, nr 11, 13, 15, 20, 24 i 25, Berlin 1906–1912 (BUW, 91558 [11, 13, 15, 25], MNW).

Meuniera (1831–1905)⁴⁵. Nie wiadomo natomiast, które ze specjalnych numerów „The Studio”, wzmiankowanych w powojennej literaturze, Grohman mógł posiadać⁴⁶. Nie zachowały się także żadne inne czasopisma, katalogi aukcyjne i antykwarskie oraz kolekcje prywatnych dotyczące sztuk graficznych.

*

Spośród wymienionych tytułów do przeprowadzenia szczegółowej analizy wytypowane zostały trzy: seria *Le peintre-graveur illustré* Loysa Delteila, katalog litografii i akwafort Jean-Louisa Foraina autorstwa Marcela Guérina oraz bibliofilski album poświęcony rycinom Franka Brangwyna przygotowany przez Franka Newbolta. Są to publikacje odzwierciedlające prężną działalność środowiska miłośników grafiki na przełomie XIX i XX wieku. Wszystkie miały znaczący wpływ na upowszechnianie wiedzy na temat sztuk graficznych i ukazały się w latach najbardziej intensywnej działalności kolekcjonerskiej Henryka Grohmana.

Jak już wspomniano, Henryk Grohman nie należał do czytelników pozostawiających w książkach zbyt wiele śladów swojej lektury. Zatem dotarcie do konkretnego woluminu z biblioteki kolekcjonera nie przyniesie zapewne więcej korzyści niż konsultacja innego egzemplarza. Niezachowane tomy *Le peintre-graveur illustré* były jedną z ważniejszych publikacji z zakresu grafiki nowoczesnej w epoce. Autor serii, Loys Delteil (1869–1927), działał na francuskim rynku sztuki od lat 90. XIX wieku. Samodzielnie przygotował blisko 500 aukcji graficznych, dzięki czemu zyskał olbrzymie doświadczenie i wiedzę, zasługując na miano niekwestionowanego eksperta⁴⁷. Wydając *Le peintre-graveur illustré*, Delteil wpisał się w poczet znamienitych autorów katalogów *oeuvre* twórców rycin minionych stuleci, jak Adam von Bartsch (1757–1821), Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil (1778–1864), czy

⁴⁵ *Exposition des oeuvres de Louis Legrand de la Société Nationale des Beaux-Arts*, Galerie Georges Petit, Paris 1904 (MNW, 2798); *Exposition Meissonier*, Paris 1893 (BUW); *Constantin Meunier. Gedächtnis-Ausstellung*, Berlin 1906 (MNW, 02036).

⁴⁶ Ukazywały się tomy monograficzne i przekrojowe, m.in.: G. Geffroy, A. Alexandre, *Corot and Millet*, London–Paris–New York 1902; *The Genius of J.M.W. Turner*, ed. by C. Holme, London–Paris–New York 1903; M.C. Salaman, *Old English Colour-Prints*, London–Paris–New York 1909.

⁴⁷ E. Bouvy, *Loys Delteil 1869–1927*, w: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. XXXII, *Appendix and Glossary*, red. H.J. Wechsler, New York 1970, s. 5–10; *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Ph. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009, dostępne w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/resources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html>> [dostęp: 20 kwietnia 2023].

Henri Béraudi (1849–1931). Lata pracy umożliwiły mu także zbudowanie własnej kolekcji grafiki nowoczesnej. Stworzył zbiór niewielki, liczący ledwo ponad 400 prac, ale wysmakowany i cenny z racji na dobór odbitek⁴⁸. Były one doskonałej jakości, określane jako *très belle, superbe* czy *magnifique*, rzadkie, często stanowe, z dedykacjami i dobrą proveniencją. Kolekcjonując prace grafików, o twórczości których pisał m.in. w tomach serii, nie dążył do pozyskania pełnej reprezentacji ich *oeuvre*, a zadowalał się kilkoma wybitnymi przykładami. Bezpośredni wpływ na zawartość zbioru Delteila miała jego pozycja na francuskim rynku sztuki, gwarantująca dostęp do najlepszych odbitek graficznych⁴⁹. Ekspert zbudował także pokaźny księgozbiór podręczny, służący mu w codziennej pracy oraz pomocny w tworzeniu własnej kolekcji⁵⁰.

Działalność Delteila na wielu polach przyczyniła się do zintegrowania społeczności skupionej wokół grafiki nowoczesnej w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku. Jako ekspert miał bezpośredni wpływ na francuski rynek sztuki. Jego publikacje z zakresu krytyki artystycznej, niezwykle szczegółowe opracowania monograficzne oraz katalogi dostarczały rzetelnej wiedzy badaczom i miłośnikom. Jako wydawca rycin współczesnych i wreszcie ich kolekcjoner autoryzował niejako swoją pozycją twórczość konkretnych grafików i współtworzył ich kanon. Prywatna kolekcja Delteila, niczym pokazowy, wzorowy zbiór *belles épreuves*, chętnie udostępniany miłośnikom i artystom, była integralnym elementem zakrojonych na szeroką skalę działań wspierających rozwój grafiki nowoczesnej. W trakcie cyklicznych spotkań można było podziwiać najlepsze odbitki, korzystając z olbrzymiej wiedzy i otwartości ich właściciela⁵¹.

Dobór nazwisk objętych serią *Le peintre-graveur illustré* nie był przypadkowy. Autor w pierwszej kolejności zajął się twórcami, na temat których nie

⁴⁸ Henryk Grohman w krótszym czasie zgromadził blisko 1300 prac graficznych. Zdecydowanym „rekordzistą”, jeśli chodzi o objętość kolekcji graficznej, był w omawianym okresie Alfred Beurdeley II (1847–1919), właściciel ponad 28 000 odbitek. F. Lugt, *Les Marques des collections de dessins et d'estampes*, nr 421, dostępny w internecie: <<http://www.marques-decollections.fr/detail.cfm/marque/5969/total/1>> [dostęp: 21 kwietnia 2023].

⁴⁹ B. Salisbury, *Loys Delteil (1869–1927): Community and Contemporary Print Collecting in Fin-de-Siècle Paris*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salisbury, New York–London 2020, s. 44–60; *Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil artiste-graveur expert*, Hotel Drouot, Paris 1928.

⁵⁰ Bouvy, *Loys Delteil...*, s. 8; *Bibliothèque de Loys Delteil. Catalogue de livres relatifs aux beaux-arts. Gravure – peinture provenant de la bibliothèque de feu M. Loys Delteil*, Paris 1931.

⁵¹ Salisbury, *Loys Delteil...*, s. 55–56.

ukazały się do tej pory inne katalogi, a którzy należeli do klasyków francuskiej akwaforty i litografii XIX–XX wieku. Kilka tomów poświęcił artystom belgijskim, hiszpańskim i skandynawskim, którzy zyskali popularność w jego kraju. W oddzielnych omówił prace współczesnych grafików, z którymi pozostawał w bliskiej przyjaźni, przyczyniając się do umocnienia ich pozycji na rynku sztuki. O wyjątkowości serii świadczy fakt, że autor, wykorzystując szerokie kontakty w środowisku artystów, kolekcjonerów i kuratorów zbiorów, dążył do poznania niemal każdej opisywanej ryciny z autopsji⁵². Publikacja, skierowana przede wszystkim do badaczy i miłośników grafiki, zawierała więc komplet niezbędnych danych pozwalających na identyfikację odbitki: tytuł, wymiary, datę powstania, opisy poszczególnych stanów i edycji, wielkość nakładu, rodzaj zastosowanego papieru. Noty uzupełnione były informacjami o odbitkach autorskich i próbnym, kopiach i falsyfikatach oraz kolekcjach prywatnych i zbiorach publicznych, do których trafiły. W katalogu odnotowano także rzadkość odbitek (*rare, très rare, de toute rareté*), wymieniono aukcje, na których były dostępne z podaniem kwoty sprzedaży, oraz opisano losy matrycy⁵³. Niektóre opisy uzupełnione były cytataми z prasy artystycznej czy prywatnej korespondencji, zawierającymi dodatkowe ustalenia na temat powstawania kompozycji, zleceń czy kontaktów z wydawcami. *Novum* wprowadzonym przez Delteila było zamieszczenie reprodukcji wszystkich opisanych w tomach prac oraz dodanie rozszerzonej biografii ich autorów.

Nie udało się ustalić, czy Henryk Grohman posiadał komplet serii, czy tylko wybrane katalogi. Pierwszy tom ukazał się w 1906 roku, wkrótce po rozpoczęciu jego działalności kolekcjonerskiej. Kolejne wydawane były równolegle do rozbudowywania zbioru. W latach najbardziej intensywnego powiększania kolekcji, do 1914 roku, opublikowanych zostało ich w sumie osiem. Przybliżały one twórczość graficzną artystów, których prace znalazły się w posiadaniu Grohmana: Jean-François Milleta (1814–1875), Johana Bartholda Jongkinda (1819–1891), Charlesa Méryona (1821–1868), Jeana Dominique’a Ingesa (1780–1867), Andresa Zorna (1860–1920), Camille’a Corota (1796–1875), Auguste’a Rodina (1840–1917) i Eugène’a Carrière’a (1849–1906). Należy przyjąć, że kolekcjoner dbający o aktualność swojego księgozbioru znał przedwojenne tomy. Seria wznowiona została w 1919 roku katalogiem twórczości Edgara Degasa (1834–1917). Z artystów omówionych w kolejnych tomach,

⁵² Tak było m.in. w czasie pracy nad 10 tomami poświęconymi dziełom Honoré Daumiera. Ibidem, s. 53.

⁵³ Zniszczenie matrycy i niewielka ilość odbitek podnosiły wartość każdej z nich. Z zachowanej matrycy drukowano późniejsze wydania, często pozostające poza artystyczną kontrolą autora, z których odbitki były już mniej cenne.

zainteresowanie Grohmana wzbudzili: Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Gustave Leheutre (1861–1932), Charles-François Daubigny (1817–1878), Francisco de Goya (1746–1818), Jean-François Raffaëlli (1850–1924), Camille Pissarro (1830–1903), James Ensor (1860–1949) i Albert Besnard (1849–1936). Warto jednak doprecyzować, że odbitki graficzne owych twórców powstały i zostały nabyte do łódzkiej kolekcji jeszcze przed I wojną światową⁵⁴. Prace około połowy grafików omówionych przez Delteila nie trafiły do zbioru przemysłowca.

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy seria *Le peintre-graveur illustré* miała bezpośrednie przełożenie na zakupy kolekcjonera. Prace wielu artystów pojawiły się w zbiorze przemysłowca jeszcze zanim ukazały się tomy serii poświęcone ich twórczości. Przykładowo akwafortę *La couseuse* Milleta, którego twórczość została ujęta w pierwszym tomie z 1906 roku, Grohman nabył zapewne w 1905 roku⁵⁵. Z kolei odbitka *Ville d'Arvey: l'étange au batelier* Corota (il. 1), opisana przez Delteila w tomie piątym wydanym w 1910 roku,



1. Camille Corot, *Ville d'Arvey: l'étange au batelier (effet du soir)*, 1862, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

⁵⁴ Ustalenie przybliżonych, a niekiedy dość precyzyjnych dat akcesji prac do kolekcji Grohmana jest możliwe dzięki prowadzonej rekonstrukcji inwentarza zbioru, badaniom proveniencyjnym i archiwalnym. Dragońska, *Kolekcja Henryka Grohmana...*, s. 68–71.

⁵⁵ Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. I, poz. 9; Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (dalej: GR BUW), Inw.Dep. 4085.

trafiła do kolekcji łodzianina najprawdopodobniej trzy lata wcześniej⁵⁶. Tym bardziej jednak należałoby docenić smak i wyczucie Henryka Grohmana oraz jego orientację na europejskim rynku sztuk graficznych, która pozwalała mu na dobór prac artystów na tyle istotnych, że stali się oni wkrótce przedmiotem opracowania Loysa Delteila.

Nawet jeśli brak dowodów, że lektura katalogów paryskiego eksperta była bezpośrednią przyczyną zakupów, to z pewnością w wielu przypadkach potwierdziła ich słuszność. Wskazywała także, czego warto szukać na rynku i czym uzupełniać zbiór. Zgromadzone przez Grohmana dzieła to często odbitki rzadkie, stanowe, mające ciekawą proveniencję czy w inny sposób wyjątkowe. Do takich należała m.in. wczesna i bardzo dobrej jakości sucha igła stanu III/VII portretu *Victoria Hugo* autorstwa Rodina, wspomniana kaszerowana odbitka stanu II/III *Ville d'Arvey* Corota, czy rzadki stan II/VI *Lever de lune* Daubigny'ego⁵⁷. Przykładem niezwykle cennej pracy na pergaminie o doskonałej proveniencji jest *La couseuse* Milleta (il. 2). Pochodziła ona ze zbiorów Jean-Louis-Henri'ego Le Secq Destournelles (1818–1882), paryskiego malarza, grafika i fotografa, o czym świadczy niebieska pieczętka z inicjałami *HSL* widniejąca *verso* odbitki. Kolekcja nowoczesnej grafiki tego artysty przez ponad 20 lat pozostawała w rękach spadkobierców nieświadomych jej wartości. Zainteresował się nią dopiero Delteil i przygotował aukcję w 1905 roku. Obok około 200 rycin autorstwa Rembrandta ozdobę kolekcji stanowiły rzadkie i szczególnie cenne odbitki prac nowoczesnych, np. *Autoportret* Whistlera na papierze japońskim, czy stan II *Abside Notre-Dame Méryona*⁵⁸. Sam Delteil nabył z niej do swojego zbioru cztery doskonałej jakości akwaforty Jongkinga i jedną Milleta⁵⁹.

Z serii Delteila Henryk Grohman mógł czerpać wiedzę o kompozycjach graficznych wydawanych w niewielkich nakładach. Te bardzo rzadkie odbitki szybko znajdowały nabywców, którzy mogli mieć poczucie przynależności do elitarnego kręgu posiadaczy wyjątkowego dzieła cenionego artysty. Przykłado-

⁵⁶ Ibidem, t. V, poz. 3; GR BUW, Inw.Dep. 4016.

⁵⁷ Ibidem, t. VI, poz. 7 i t. XIV, poz. 98; GR BUW, Inw.Dep. 4105, 4020.

⁵⁸ P. Juhel, *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues (1870–1940)*, Paris 2016, poz. 1390, 1391; Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 1336, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7563/total/1>> [dostęp: 14 kwietnia 2023].

⁵⁹ Odbitki stanu I *Les Maisons au bord du canal*, *La Nourrice*, *Les Deux barques à Voile* oraz *Vie de la ville de Maaslins* autorstwa Jongkinga (ta ostatnia opatrzona była dedykacją artysty dla kolekcjonera); również stan I *Le Paysan rentrant du fumier* Milleta. Wszystkie opisane jako *superbe*, *rare* lub *très rare*. *Catalogue des estampes...*, poz. 256–257, 260–261, 320.



2. Jean-François Millet, *La couseuse*, 1855, akwaforta, fot. BUW

wo Grohman był jednym z nielicznych właścicieli odbitki stanu III/VII wspomnianego już portretu Victora Hugo (il. 3). Znalazł się tym samym wśród tak wybitnych kolekcjonerów jak Félix Bracquemond (1833–1914) – artysta-grafik, który w znaczny sposób przyczynił się do odnowy sztuki rytowniczej we Francji, Jacques Doucet (1853–1929) – paryski projektant mody i mecenas, Roger Marx (1859–1913) – krytyk sztuki i redaktor francuskich czasopism, oraz Etienne Moreau-Nélaton (1859–1927) – malarz, twórca ceramiki i pisarz, który swoje zbiory przekazał na rzecz państwa⁶⁰.

⁶⁰ Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. VI, poz. 7; Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 351, 1823a, 2229, 6059, dostępne w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/>>



3. Auguste Rodin, *Victor Hugo, de face*, 1886, sucha igła, fot. BUW

O tym, w jaki sposób lektura serii Delteila mogła pośrednio wpływać na wiedzę i świadomość kolekcjonerską Henryka Grohmana, świadczy kolejność nabywania przez niego prac Gustave'a Leheutra. Było to siedem akwafort powstających równoległe do budowanej kolekcji, kupowanych na bieżąco, pojedynczo lub w niewielkich grupach. Około 1905 roku Grohman nabył *Le Bassin Neuf à La Rochelle* (stan II/II, 1904); po 1907 roku *Rue Corne-de-Cerf à Troyes* (stan IV/IV, 1907); zapewne w 1910 roku *La Maison Roy*

[dostęp: 26 kwietnia 2023]; *Catalogue des oeuvres des collections de Jacques Doucet*, Institut national d'histoire de l'art à Paris, dostępny w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-agorha/catalogue-des-uvres-des-collections-de-jacques-doucet.html>> [dostęp: 21 kwietnia 2023].

à Troyes (stan II/III, 1908) i *Le Chemin de halage à Troyers* (stan VIII, 1909) (il. 4); a rok później trzy ostatnie kompozycje: *La ruelle à Venise* (stan II/II, 1909) odbitą na dawnym papierze, rzadki *Ekslibris Charlesa Sauniera* (stan I/II, 1910) także na dawnym, szaroniebieskim papierze z filigranem, oraz *La Grande Maison à Vité* (stan II/V, 1911)⁶¹. Wszystkie wydane były w Paryżu przez Edmonda Sagota (1857–1917) i to z jego przedsiębiorstwem należałoby wiązać ich pochodzenie⁶². Należy podkreślić, że nabywane kolejno ryciny pochodziły z początku nakładu i były doskonałej jakości. Przykład ilustruje, jak zainteresowanie twórczością Leheutra ewoluowało w świadomości Grohmana. W miarę kolejnych zakupów kolekcjoner zaczął zwracać coraz większą uwagę na materialną stronę prac graficznych artysty. Wykształcił potrzebę posiadania odbitek stanowych, dobrej jakości oraz rzadkich, drukowanych na dawnych papierach – prawdziwych *belles épreuves* stanowiących ozdobę



4. Gustave Leheutre, *Le Chemin de halage à Troyers*, 1909, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

⁶¹ Delteil, *Le peintre-graveur...*, t. 12, poz. 5, 79, 83, 88, 90, 91, 102. GR BUW, Inw. Dep. 4052, 4049, 4050, 4054, 4048, 4053, 4051.

⁶² Kwerenda w archiwum wydawcy przyniosłaby z pewnością dalsze ustalenia w tej kwestii (Institut national d'histoire de l'art w Paryżu, Fonds Sagot-Le Garrec, Archives 86).

jego zbioru. Kolejne wybory są dowodem rosnącej wiedzy i znanstwa, budowanych również na podstawie najnowszej literatury przedmiotu. Wszystko to, co składało się na pojęcie rzadkości i jakości odbitki, znajdowało następnie odzwierciedlenie nie tylko w prozaicznej cenie, jaką można było uzyskać za posiadany egzemplarz, ale także w prestiżu w elitarnym środowisku miłośników prac graficznych.

Drugą publikacją poddaną analizie jest monograficzny katalog litografii i akwafort Jean-Louisa Foraina przygotowany przez Marcela Guérina (1873–1948). Autor był paryskim przemysłowcem, który zaczął budowę od podstaw kolekcji grafiki nowoczesnej w tym samym czasie co Henryk Grohman. W zbiorze blisko 500 odbitek wyróżniały się trzy nazwiska: Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec i Forain. Szczególne zainteresowanie ich twórczością miało bezpośrednie przełożenie na publikacje o charakterze naukowym przygotowane przez kolekcjonera z dużym znanstwem. Pierwsze w kolejności były dwa tomy dotyczące prac graficznych Foraina, wydane kolejno w 1910 i 1912 roku w niewielkim nakładzie 125 i 300 egzemplarzy. Guérin opracował także katalogi *L'oeuvre gravé de Gauguin* (Paris 1927) i *L'oeuvre gravé de Manet* (Paris 1944). Ponadto brał udział w przygotowaniach do dwóch paryskich wystaw Degasa (1928, 1942), pisząc wstępy do towarzyszących im publikacji. Poza podobną drogą zawodową i zamiłowaniem do grafiki nowoczesnej z Grohmanem łączyła go także fascynacja sztuką orientalną⁶³.

Katalogi dzieł Foraina są w swej konstrukcji podobne do opracowań Delteila. W notach Guérin zawarł analogiczny zakres informacji, zamieścił także reprodukcje. Wstępy poprzedzające oba tomy wskazują na bliską znajomość autora z artystą, mającą z pewnością wpływ na rzetelność zamieszczonych w nich informacji. W przeciwieństwie do opracowań Delteila nie są one jednak biograficzne, a zawierają wiele cennych uwag na temat warsztatu graficznego Foraina, przybliżając czytelnikowi zagadnienia techniczne istotne dla oceny jakości i wartości odbitek. W pierwszym tomie Guérin objaśnia, że artysta preferował rysowanie bezpośrednio na kamieniach i cynkowych płytach. Przypadki zastosowania papieru transferowego, cenione nieco niżej, skrupulatnie odnotował w katalogu. Po zakończeniu współpracy z paryską Imprimerie Belfond et Cie, Forain samodzielnie drukował większość litografii. Ich nakład był niewielki, liczył od kilkunastu do 50 egzemplarzy. Po jego wykonaniu większość matryc została starta, co wykluczało pojawienie się odbitek poza kontrolą grafika. Gwarancją oryginalności i jakości autorskich odbitek Foraina był również papier welinowy z filigranem artysty zamówio-

⁶³ Lugt, *Les Marques des collections...*, nr 1872b, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8501/total/1>> [dostęp: 14 kwietnia 2023].

ny w wytwórni Arches. Guérin pokusił się o ocenę dorobku Foraina, uznając m.in. serię *Cabinets particuliers*, której wersję piątą posiadał Grohman, za jedno z arcydzieł współczesnej grafiki. Pod względem umiejętności technicznych zrównał artystę z niekwestionowanym mistrzem litografii, Henri de Toulouse-Lautrekiem. Uczciwie odnotował również niefortunne próby stosowania trudnej techniki litografii lawowanej, wskazując konkretne przykłady.

Niezwykle wartościowy jest passus dotyczący funkcjonowania prac graficznych Foraina na ówczesnym rynku sztuki. Początkowo litografie artysty nie były doceniane przez kolekcjonerów. Ich niewielkie nakłady zalegały w atelier do momentu, gdy zainteresował się nimi Ambroise Vollard (1866–1939). Paryski marszand odkupił od Foraina znaczny zbiór prac malarskich i rysunkowych oraz wspomniane litografie. Z nabytych planszy stworzył dwa niemal kompletne zespoły odbitek, które następnie odsprzedał Etienne'owi Moreau-Nélatonowi oraz Alfredowi Beurdeley'owi. Prace Foraina kupili także inni francuscy kolekcjonerzy, m.in.: Eugène Mutiaux (1846–1925), Albert Pra (Prat, ?–1938), Alfred Ragault (1862–1964) i sam Guérin. W 1909 roku zbiory Vollarda były już na wyczerpaniu, a pojedyncze odbitki posiadał jeszcze sam Forain. Jednak większość z tych z założenia nielicznych prac pozostawała w rękach prywatnych i niezwykle rzadko pojawiała się na aukcjach. Trudno dostępne litografie znacznie zyskały na wartości i stały się obiektami kolekcjonerskich poszukiwań⁶⁴.

Henryk Grohman posiadał w swojej kolekcji 13 prac graficznych Foraina, w tym dziewięć litografii. Twórczością grafika zainteresował się na początkowym etapie budowania zbioru. Wczesne litografie *Au théâtre* i *Le cabinet particulier (5^e planche)* (il. 5) zakupił zapewne już w 1905 roku. Posiadał także *Une saisie, Rue Laffitte* i *Femme à sa toilette avec sa femme de chambre (1^{re} planche en largeur)*⁶⁵; nie wiadomo, kiedy dokładnie zostały one pozyskane. Ich dostępność była w tym czasie bardzo niewielka. Na blisko 2000 katalogów aukcyjnych z lat 1870–1914, które Pierre Juhel cytuje w kompendium dotyczącym francuskiego rynku grafiki, zaledwie 21 oferowało prace Foraina (po raz pierwszy w 1887 roku). W latach 1904–1914, kiedy kolekcjonował Grohman, było ich raptem 14. Warto odnotować, że w tym czasie wróciły do obiegu litografie nabyte uprzednio do kilku ważnych kolekcji prywatnych, m.in. wspomnianego Alfreda Ragault i Guillaume'a de Gontaut-Birona (1859–1939) w 1910, Georgeseta Petitdidiera (1868–1944) i Adolphe'a Taverniera (ur. 1853–1945) w 1913 oraz Alberta Pra i Rogera Marxa w 1914 roku⁶⁶.

⁶⁴ Guérin, *J.L. Forain lithographe*, s. 6–14.

⁶⁵ Ibidem, poz. 8, 14, 4, 6, 30; GR BUW, Inw.Dep. 4610, 4611, 4608, 4609, 4613.

⁶⁶ Juhel, *Les ventes publiques...*, poz. 1652, 1665, 1867, 1890, 1930, 1943.



5. Jean-Louis Forain, *Le cabinet particulier (5^e planche)*, litografia, fot. BUW

Przeprowadzona wnikliwa analiza odbitek z kolekcji Grohmana i zbadanie ich proveniencji w zestawieniu z katalogami aukcyjnymi tych konkretnych zbiorów, nie pozwoliły na tym etapie na jednoznaczne wskazanie źródeł zakupów łódzkiego przemysłowca.

Tom poświęcony akwafortom Foraina ukazał w 1912 roku, gdyż Guérinowi zależało na zamieszczeniu wszystkich najnowszych prac artysty. Podzielony był na dwie części: pierwsza obejmowała wczesne akwaforty z lat 1873 do ok. 1886, które w momencie opublikowania katalogu były już prawdziwą rzadkością⁶⁷; druga prezentowała 95 prac współczesnych, powstałych od końca 1908 do połowy 1910 roku oraz nieliczne monotypy. Nowe akwaforty Foraina ukazywały się niemal co tydzień, budząc żywe zainteresowanie w środowisku kolekcjonerów. Również Henryk Grohman uzupełnił swój zbiór czterema odbitkami, nabytymi zapewne w 1910 roku; były to: *Après l'apparition (2^e planche)*, *Le repos du Modèle (4^e planche)* i *À la table de jeu (1^{re} planche)* (il. 6) z 1909 oraz *Le Christ*

⁶⁷ Egzemplarz z księgozbioru Grohmana pozbawiony jest tej części.



6. Jean-Louis Forain, *À la table de jeu (1^{re} planche)*, 1909, akwaforta, sucha igła, fot. BUW

portant sa croix (2^e planche) z 1910 roku⁶⁸. Można przypuszczać, że były to zakupy poczynione bezpośrednio od artysty, który osobiście zajmował się dystrybucją akwafort.

We wstępie do drugiego tomu Guérin informuje, że nakłady akwafort Foraina były niewielkie, w skrajnych przypadkach liczące dosłownie kilka odbitek drukowanych samodzielnie przez artystę. Nieliczne kompozycje wykonane przez profesjonalną drukarnię, cenione były niżej i nie trafiły do zbioru Grohmana. Forain, stosujący chętnie technikę suchej igły, pozwalającą na uzyskanie delikatnych, pierzastych linii, które jednak szybko ulegały degradacji w procesie drukowania, zrezygnował z pokrywania matrycy stalą. Brak tej warstwy ochronnej sprawiał, że dobrych odbitek można było uzyskać niewiele. Przykładem takiej *belle épreuve* jest wspomniana *À la table de jeu* ze zbioru przemysłowca. Artysta był bardzo sprawnym rysownikiem, umiejętnie szkicującym

⁶⁸ Guérin, *J.L. Forain lithographe*, poz. 82, 84, 71, 108; GR BUW, Inw.Dep. 4618, 4619, 4617, 4620.

kompozycję za pierwszym razem. Nie potrzebował więc wykonywać odbitek stanowych, które były prawdziwą rzadkością. Powstawały najwyżej trzy, niekiedy retuszowane, i szybko trafiały do prywatnych kolekcjonerów z najbliższego otoczenia artysty⁶⁹. Grohmanowi nie udało się pozyskać żadnej z nich.

Ponownie należy podkreślić, że zarówno litografie, jak i akwaforty Foraina Grohman zakupił zanim ukazały się omawiane katalogi. Publikacje Guérina nie mogły więc mieć bezpośredniego wpływu na decyzje kolekcjonera. Potwierdzają natomiast słuszność jego wyborów, zarówno jeśli chodzi o niezwykle rzadkie i trudno dostępne odbitki litograficzne, jak i selekcję bieżącej twórczości akwafortowej. Zwłaszcza przy poszukiwaniu i pozyskaniu tych pierwszych Grohman musiał wykazać się determinacją, orientacją na ówczesnym rynku sztuki i świadomością wartości nabywanych dzieł. Przed rokiem 1914 kwoty, które ryciny Foraina osiągały na francuskich aukcjach, często dochodziły do kilkuset franków⁷⁰. Juhel odnotował pięć litografii, których cena przekroczyła zawrotną na te czasy kwotę 1000 franków, w tym *Au théâtre* obecną w kolekcji Grohmana. Dla porównania sprzedanych tak drogo litografii Henri'ego de Toulouse-Lautreca wskazał tylko sześć⁷¹. Fakt, że Grohman posiadał w swoim księgozbiórze oba katalogi, świadczy o żywym zainteresowaniu twórczością artysty i najnowszymi publikacjami na jego temat. Opracowanie Guérina, napisane przez kolekcjonera dla kolekcjonerów, należy do tych najbardziej wnikliwych, odsłaniających całe spektrum niuansów związanych ze sztukami graficznymi, pozwalających na uzyskanie lepszej orientacji i ułatwiających budowanie zbioru graficznego.

Podsumowując rozważania na temat serii opracowań Delteila i katalogu Guérina, warto podkreślić pewną kwestię. W obu przywołanych publikacjach jakość i rzadkość omawianych prac graficznych jest kluczowa i wartościująca. Na owe kryteria składał się szereg cech fizycznych odbitek: od sposobu opracowania matrycy, dokładności druku, wyboru odpowiedniego podłoża, wielkości nakładu, po wszelkie aspekty czyniące z niej obiekt unikalny (odbitki próbne, stanowe, autorskie, poza nakładem, dedykowane, o ciekawej proveniencji, retuszowane itd.). Na przełomie XIX i XX wieku kryteria te nabierały coraz większego znaczenia w środowisku miłośników sztuk graficznych. Funkcjonowały w specjalistycznej literaturze, pojawiały się w katalogach sprzedaży, wpływały na decyzję o kolekcjonerskich zakupach. Analiza zbioru grafiki nowoczesnej Henryka Grohmana pozwala stwierdzić, że jakość i rzadkość odbitek graficznych były równie istotne dla jego wyborów. Owe właściwości,

⁶⁹ Ibidem, s. I–XVI.

⁷⁰ L. Monod, *Le Prix des estampes anciennes et modernes*, t. 2, Paris 1921, s. 178–188.

⁷¹ Juhel, *Les ventes publiques...*, s. 573, 580.

wyczuwane przez przemysłowca intuicyjnie, poznawane w miarę zdobywanej praktyki i gruntowane za sprawą wydawanej równolegle literatury specjalistycznej, po którą, jak już wiemy, sięgał, były kluczowe dla jego artystycznych zakupów. Fakt ten pozwala nam dostrzec w Grohmanie nie tyle kolekcjonera aspirującego, co przynależącego do kręgu najbardziej wytrawnych zbieraczy dzieł graficznych ówczesnej Europy.

Inny charakter miał bibliofilski tom *The Etched Work of Frank Brangwyn* autorstwa angielskiego prawnika i grafika Franka Newbolta (1863–1940), wydany przez londyńskie The Fine Art Society w 1908 roku. Album ukazał się na fali błyskotliwej kariery Brangwyna, który z twórcy praktycznie nieznanego w ciągu kilku lat stał się artystą popularnym wśród kolekcjonerów w całej Europie. Zastosowany w publikacji format folio i luksusowy papier żeberkowy, elegancki układ typograficzny i liczne reprodukcje dobrej jakości przywodzą na myśl albumy poświęcone największym rytownikom pokroju Rembrandta i Whistlera. O szczególnym charakterze publikacji świadczyły także dołączone do niej oryginalne odbitki graficzne Brangwyna. Zamieszczone w tomie eseje Henry'ego Marcela (1854–1926), wieloletniego dyrektora Bibliothèque nationale i Beaux-Arts w Paryżu, oraz Hansa W. Singera (1867–1957), kuratora Kupferstichkabinett w Dreźnie, dodatkowo potwierdzały rangę artysty. Marcel dostrzegł podobieństwo prac Brangwyna do największych mistrzów minionych czasów, Rembrandta i Giovanniego Battisty Piranesiego (1720–1778). Singer zamieścił kilka uwag na temat postrzegania twórczości Anglika przez niemieckich miłośników i badaczy. Zauważył, że upatrywano w niej wyraz graficznej doskonałości, do osiągnięcia której w jego kraju dopiero dążono. Przy tej okazji zwrócił również uwagę na brak przygotowania do odbioru sztuki czarno-białej wśród miejscowej publiczności, która w galerii chętniej oglądała olejne płótno, a dom dekorowała kolorową reprodukcją⁷².

Egzemplarz albumu z księgozbioru Grohmana jest jedynym odnalezionym tomem noszącym znak własnościowy kolekcjonera. Parafka ołówkiem *HG 254/260* znajduje się w prawym, dolnym narożniku karty tytułowej. Takim samym numerem opatrzone zostały cztery akwaforty Brangwyna ze zbioru łodzianina: *Santa Maria della Salute, Venice, The Hay-Cart, The Meat-Market, Bruges* oraz *A Cornfield, Montreuil*⁷³. Odbitki z matryc opracowanych w latach 1906–1907, zmontowane w jednakowe passe-partout z grubego, kremowego papieru o wyraźnej fakturze i wsunięte w kieszonkę w przedniej okładce albumu, były, w zamyśle wydawnictwa, integralną częścią publikacji. W kolekcji

⁷² Newbolt, *The Etched Work...*

⁷³ Ibidem, s. 34, 36–37, poz. 73, 101, 110, 117; GR BUW, Inw.Dep. 4383, 4381, 4387, 4384.

Grohmana zostały oddzielone od woluminu, który trafił do biblioteki, a następnie umieszczone w pudle z innymi rycinami angielskimi. Dopiero ponowne powiązanie rycin z albumem umożliwiło doprecyzowanie ich proveniencji. Należy bowiem przyjąć, że wolumin wraz z rycinami został nabyty jako całość w roku jego wydania lub wkrótce po nim. Przykład ten najdobitniej ilustruje, jak istotna dla poszerzenia współczesnej wiedzy o budowaniu zbioru może być analiza księgozbioru kolekcjonera. Nie tylko pozwala ona dokonać konkretnych ustaleń proveniencyjnych, ale również wskazuje kierunki dalszych poszukiwań⁷⁴.

Zarówno Newbolt, jak i Singer zwrócili uwagę na nieprzeciętne rozmiary oraz dekoracyjność akwafort Brangwyna. Obaj zgodnie stwierdzili, że tracą one na tradycyjnym sposobie przechowywania (zmontowane w passe-partout i złożone w pudle), a odpowiednio oprawione, mogą stanowić prawdziwą ozdobę wnętrza⁷⁵. Ich opinie są znaczące w kontekście dwóch innych akwafort Brangwyna z 1908 roku nabytych przez Grohmana w 1913 roku: *Old Hammersmith* i *The Black Mill*⁷⁶. Obie znacznych rozmiarów (kolejno 55,3 x 70,5 i 68,6 x 93 cm) oprawione były w proste drewniane ramy malowane na kolor czarny, co dowodzi, że w łódzkiej kolekcji miały przeznaczenie dekoracyjne. Proveniencję rycin przybliży nalepka *THE FINE ART SOCIETY* z datą *March 1913* zamieszczona *verso* jednej z ram⁷⁷. Robotnicza tematyka akwafort mogłaby sugerować, że były one ozdobą wnętrza bardziej oficjalnego, związanego z życiem zawodowym kolekcjonera. Kwestia ta, pozostająca jedynie w sferze przypuszczeń, nie powinna przysłonić narzucającej się sugestii, że opinie Newbolta i Singera zawarte w albumie należącym do kolekcjonera, mogły mieć bezpośredni wpływ na decyzję Grohmana nie tylko o samym zakupie akwafort Brangwyna do kolekcji, ale także o ich dekoracyjnym przeznaczeniu i sposobie prezentacji.

*

Wprawdzie współcześnie znany jest zaledwie fragment pierwotnego zasobu dzieł poświęconych sztukom graficznym z biblioteki Henryka Grohmana, to jest to materiał niezwykle ważny dla przeprowadzenia rzetelnych badań

⁷⁴ Wskazane byłoby zapoznanie się z archiwaliami The Fine Art Society gromadzonymi od 1876 roku. The National Archives, dostęp w internecie: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/N13872163>> [dostęp: 24 kwietnia 2023].

⁷⁵ Newbolt, *The Etched Work...*, 10–11, 21.

⁷⁶ Ibidem, s. 39, poz. 131–132; GR BUW, Inw.Dep. 4814, 4815.

⁷⁷ Ramy zostały zdemontowane ok. 2000 roku, a do dziś w GR BUW zachowała się jedna z nich.

nad jego zbiorem rycin i rysunków. Księgozbiór Grohmana można zaliczyć do tych specjalistycznych o charakterze podręcznym i użytkowym. Był to zbiór komplementarny i powstający równoległe do kolekcji graficznej. Nie przedstawiał on szczególnej wartości bibliofilskiej i próżno w nim szukać woluminów wyjątkowo cennych. Biblioteka stanowiła element warsztatu pracy kolekcjonera, poszerzający jego wiedzę, dający podbudowę naukową dla tworzonego zbioru, umożliwiającą śledzenie najnowszych tendencji obowiązujących w środowisku miłośników rycin i rysunków oraz ich przełożenie na własne potrzeby. Zgromadzone publikacje poszerzały kompetencje Grohmana i pomagały w podejmowaniu coraz lepszych i bardziej świadomych decyzji zakupowych (seria Delteila i katalog Guérina), niekiedy będąc z nimi bezpośrednio związane (album o Brangwynie).

Wydaje się, że kolekcjonerstwo grafiki nowoczesnej na przełomie XIX i XX wieku wiązało się z koniecznością stworzenia specjalistycznej biblioteki. Takie księgozbiory obok Henryka Grohmana posiadali wspomniani już Loys Delteil, Feliks „Manggha” Jasiński czy Dominik Witke-Jeżewski. Ten współcześnie niewystarczająco wykorzystywany obszar może być niezwykle pomocny w badaniu zbiorów graficznych, wprowadzając je na bardziej interdyscyplinarne tory, na co starałam się zwrócić uwagę, analizując księgozbiór Grohmana. Przegląd zawartych w nim publikacji, znacząco poszerza naszą wiedzę na temat kolekcji grafiki nowoczesnej stworzonej przez łodzianina. Pomaga ustalić wiele szczegółów dotyczących proveniencji konkretnych odbitek oraz ich funkcjonowania na ówczesnym rynku sztuki. Daje także pewne wyobrażenie o świadomości kolekcjonera i jego postawie, zakresie jego wiedzy i jej możliwych źródłach oraz pozwala umieścić jego działalność kolekcjonerską w szerszym międzynarodowym kontekście.

BIBLIOGRAFIA

- Berbelska D., *O zbiorach artystycznych i mecenacie Henryka Grohmana*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź 1997, s. 7–18
- Bibliothèque de Loys Delteil. Catalogue de livres relatifs aux beaux-arts. Gravure – peinture provenant de la bibliothèque de feu M. Loys Delteil*, Paris 1931
- Bieńkowska B., *Kilka uwag i propozycji w sprawie badań księgozbiorów historycznych*, „*Studia o Książce*” 1986, 16, s. 3–17
- Bouvy E., *Loys Delteil 1869–1927*, w: L. Delteil, *Le peintre-graveur illustré*, t. XXXII, *Appendix and Glossary*, red. H.J. Wechsler, New York 1970, s. 5–10
- Burty P., *Belle épreuve*, w: *L'eau-forte en 1875 : quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*, Paris 1875, s. 7–13

- Catalogue des estampes modernes composant la collection Loys Delteil artiste-graveur expert*, Hotel Drouot, Paris 1928
- Catalogue des oeuvres des collections de Jacques Doucet*, Institut national d'histoire de l'art à Paris, dostępny w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/ou-tils-documentaires/acces-global-et-organise-aux-ressources-en-histoire-de-l-art-atorha/catalogue-des-uvres-des-collections-de-jacques-doucet.html>> [dostęp: 21 kwietnia 2023]
- Czyż P.P., *Dominik Witke-Jeżewski (1862–1944)*, w: *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Grochala, Warszawa 2006, s. 106–119
- Czyż P.P., *Muzeum romantyzmu polskiego Leopolda Méyeta*, w: *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013, s. 151–158
- Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dir. Ph. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009, dostępne w internecie: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html>> [dostęp: 20 kwietnia 2023]
- Dragońska U., *Kolekcja Henryka Grohmana z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie – nowe perspektywy badawcze / Henryk Grohman's Collection From the Print Room of the University of Warsaw Library – New Research Perspectives*, w: *Kolekcje. Kształtowanie, historia, dziedzictwo utracone / Collections. Development, History, Lost Heritage*, red. M. Mielnik, Gdańsk 2020, s. 61–75
- Grafika zachodnio-europejska drugiej połowy XIX i początku XX wieku ze zbioru Henryka Grohmana*, oprac. S. Sawicka, T. Sulerzyska, Warszawa 1962
- Grohman Henryk Karol (1862–1939)*, oprac. red., „Polski Słownik Biograficzny”, t. VIII, red. K. Lepszy, Warszawa 1959–1960, s. 625–627
- Gruchała I., *W oczekiwaniu na Niepodległą – kolekcjonerstwo Heleny Dąbczańskiej*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2019, tom specjalny, *Dla Niepodległej*, s. 207–233
- Gruchała I., *„W tym streszczało się niejako moje życie”. Lwowski księgozbiór Heleny Dąbczańskiej (1863–1956) jako wyraz kultury książki epoki*, Kraków 2016
- Juhel P., *Les ventes publiques d'estampes à Paris sous la Troisième République. Répertoire des catalogues (1870–1940)*, Paris 2016
- Kacprzak D., *Kolekcje ziemi obiecanej. Zbiory artystyczne łódzkiej burżuazji wielkoprzemysłowej w latach 1880–1939*, Warszawa 2015
- Kacprzak D., W.M. Rudzińska, *Z kolekcji Henryka Grohmana... Zbiór grafiki obcej i polskiej 2 połowy XIX i początku XX w.*, w: *Ze zbiorów Henryka Grohmana: grafika i rzemiosło artystyczne*, red. E. Fuchs, oprac. W.M. Rudzińska, Łódź 1997, s. 30–38
- Kamińska-Czubala B., *Analiza semiotyczna w badaniach nad księgozbiorami historycznymi*, w: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, red. M. Kocójowa, Kraków 1990, s. 109–122
- Kluczevska-Wójcik A., *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014

- Kłudkiewicz K., *Księgozbiór kolekcjonera dzieł sztuki: słów kilka o bibliotece Seweryna hr. Mielżyńskiego z Miłosławia*, „Biblioteka” 2015, 19(28), s. 81–116
- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000
- Księgozbiór ś.p. Matyldy Grohmanowej ofiarowany Miejskiej Bibliotece Publicznej w Łodzi*, „Kurier Łódzki” 1939, 23 kwietnia, s. 5
- Lugt F., *Les Marques des collections de dessins et d'estampes*, dostępny w internecie: <<http://www.marquesdecollections.fr/>> [dostęp: 21 kwietnia 2023]
- Maleczyńska K., *Książki i biblioteki w Polsce okresu zaborów*, Wrocław 1987
- Monod L., *Le Prix des estampes anciennes et modernes*, t. 2, Paris 1921
- The National Archives, dostępny w internecie: <<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/N13872163>> [dostęp: 24 kwietnia 2023]
- Nieznane zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej. Ryciny króla St. Augusta*, „Słowo Powszechne” 1949, 28 lutego, III(55), s. 3
- Nykel Z., *Dzieje Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie do roku 1945*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1981, XXV, s. 241–275
- Paszkiewicz U., *Bibliografia inwentarzy i katalogów księgozbiorów polskich i założonych w Polsce do 1939 roku*, Warszawa 1990
- Pokorzyńska E., *Z dziejów introligatorstwa warszawskiego XIX i 1. połowy XX wieku*, dysertacja doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Edwarda Różyckiego, Katowice 2009, dostępna w internecie: <<https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1471/Pokorzynska,%20Z%20dziejow.pdf?sequence=1>> [dostęp: 3 kwietnia 2023]
- Rudzińska W.M., *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195
- Rudzińska W.M., *Henryk Grohman i jego kolekcja grafiki europejskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 128–137
- Salsbury B., *Collecting Modern and Contemporary Prints*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 9–26
- Salsbury B., *Loys Delteil (1869–1927): Community and Contemporary Print Collecting in Fin-de-Siècle Paris*, w: *Collecting Prints, Posters, and Ephemera. Perspectives in a Global World*, ed. R.E. Iskin, B. Salsbury, New York–London 2020, s. 44–60
- Sawicka S., *Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w latach 1939–1949*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, 11(3/4), s. 392–393
- Schnayderowa B., A. Treiderowa, *Księgozbiór i kolekcja rycin Macieja Wodzińskiego*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1966, 12, s. 101–125
- Skierkowska E., *Warsztat pracy Stanisława Kostki Potockiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, (34)2, s. 178–192
- Teichert M., *Kolekcja Dominika Witke-Jeżewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr R. Hancko, Studium Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej dla Pracujących, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1987, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego

PUBLIKACJE Z KSIĘGOZBIORU HENRYKA GROHMANA WSPOMNIANE W TEKŚCIE

- Allgemeines Künstler-Lexicon*, t. 1–5, Frankfurt a. M. 1895–1901
Batowski Z., *Norblin*, Lwów 1911
Catalogue illustré du Salon de 1912, Société nationale des beaux-arts, Paris 1912
Catalogue illustré du Salon de 1913, Société nationale des beaux-arts, Paris 1913
Constantin Meunier. Gedächtnis-Ausstellung, Berlin 1906
Delteil L., *Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle*, Paris 1910
Delteil L., *Le peintre-graveur illustré*, t. I–XXXI, Paris 1906–1926
Exposition des oeuvres de Louis Legrand de la Société Nationale des Beaux-Arts, Galerie Georges Petit, Paris 1904
Exposition Meissonier, Paris 1893
Fenollosa E.F., *An Outline of the History of Ukiyo-ye*, Tokyo 1901
Guérin M., J.L. *Forain aquafortiste. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé de l'artiste*, Paris 1912
Guérin M., J.L. *Forain lithographe. Catalogue raisonné de l'oeuvre lithographié de l'artiste*, Paris 1910
Hamann R., *Rembrandts Radierungen*, Berlin 1906
Hart G., *The Violin its Famous Makers and their Imitators*, Boston 1884
Katalog der... Ausstellung der Berliner Secession, nr 11, 13, 15, 20, 24 i 25, Berlin 1906–1912
Kennedy E.G., *The Etched Work of Whistler*, New York 1910
Kromer M., *Beschreibung des Königsreich Polen*, Leipzig 1741
Kurth J., *Der japanische Holzschnitt ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911
Kurth J., *Utamaro*, Leipzig 1907
Moreau-Nélaton É., *Manet graveur et lithographe*, Paris 1906
Mycielski J., *Jan Rembowski*, Warszawa 1924
Newbolt F., *The Etched Work of Frank Brangwyn*, London 1908
Oeuvre de Albert Dürer reproduit et publié par Amand-Durand, texte par G. Duplessis, Paris 1876
Oeuvre de Rembrandt reproduit et publié par Amand-Durand, Paris 1880
Perzyński F., *Der japanische Farbenholzschnitt seine Geschichte, sein Einfluss*, Berlin 1904
Polnoe sobranie gravûr Adriana Van-Ostade / L'oeuvre gravé d'Adrien Van Ostade, sobral: D.A. Rovinskij, S-Peterburg 1912
Die Radierung der Gegenwart in Europa und Nordamerika, Bd. III, red. R. Graul, Wien 1892
Rosenthal L., *La gravure*, Paris 1909
Rovinski D., *L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût*, vol. 1–3, Saint-Pétersbourg 1894
Sievers J., *Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912*, Dresden 1913
Société des aquarellistes français. 28e année, [S.l.], 1906
Witkiewicz S., *Matejko*, Lwów 1908
Zeichnungen von Albert Besnard, Leipzig 1913

Zeichnungen von Franz von Stuck, Leipzig 1912

Zeichnungen von Max Klinger, Leipzig 1912

Zeichnungen von Max Liebermann, Leipzig 1912

Zeichnungen von Otto Greiner, Leipzig 1912

Urszula Dragońska

University of Warsaw

HENRYK GROHMAN'S (1862–1939) SPECIALIST LIBRARY AND HIS COLLECTION OF MODERN PRINTS

Summary

This article is the first study of the library belonging to the Łódź industrialist and art collector Henryk Grohman (1862–1939). It attempts to answer the question of the degree to which analysing these volumes, which are now housed in the collections of the University of Warsaw Library and the National Museum in Warsaw, can prove helpful in the study of art collections. The methodology for researching historical book collections was used to reconstruct and describe the library. These inquiries resulted in more than 165 titles being determined, which originally belonging to Grohman and covered oriental and European arts and crafts, as well as graphic and drawing arts (about 60). These included monographs, albums, and critical catalogues, exhibition and antiquarian nature, published mainly in Western Europe before 1914. The collector's specialized book collection, built up on an ongoing basis, overlapped with his artistic interests and had the character of a utilitarian library. From the point of view of the study of graphic collections of the late 19th and early 20th centuries, the reference libraries of their creators seem to be of particular importance. In times when taste no longer sufficed to create a valuable collection, and quality and rarity became the main criteria for selecting graphic works, specialized literature on the subject was of help. Created by art historians, collection curators, art market experts, and also private collectors, it introduced the nuanced world of graphic arts. It provided a tool to help identify a print, determine its state, edition and quality, and thus determine the value of a given work. The preserved publications from Grohman's library were therefore regarded as sources of specialized knowledge that the collector could not acquire either during his education or in his native environment. Three publications have been analysed in detail in the context of Grohman's graphic arts collection: the series *Le peintre-graveur illustré* by Loys Delteil (1906–1926), the two-volume catalogue of Jean-Louis Forain's lithographs and etchings by Marcel Guérin (1910, 1912), and the album devoted to the engravings of Fank Bangwyn prepared by Frank Newbolt (1908). These are publications reflecting the thriving activity of the circle of print enthusiasts of the late 19th and early 20th centuries, which had a significant impact on the dissemination of knowledge about this field of art. The series of relationships revealed between the collection of prints and drawings and the reference library significantly expanded the knowledge

on its creator and how the collection was formed. It made it possible to appreciate the collector's expertise and artistic taste, to observe how his awareness grew, influencing decisions on subsequent purchases, and also to detail the provenance of certain works. Thanks to the research field being expanded to include Grohman's library, the findings on his graphic collection have become more complete and reliable.

Keywords:

Henryk Grohman, Print Room of the University of Warsaw Library, modern prints, art collecting, historical libraries art market

CHARLOTTE CHRISTENSEN

THE PRINCE, THE NOBLEMEN AND THE PAINTER: COLLECTIONS OF WORKS OF ART IN COPENHAGEN BETWEEN 1800 AND 1848

The history of collecting in Denmark and Norway in the 19th century is intimately connected with the history of the painters and sculptors active during that period. Right until the early 20th century, copying from works of art formed an essential part of the curriculum of the academies. The art collections in the Danish capital, accessible to the general public, were a major source of inspiration and information about the history of European art in an age where art works could only be studied *in situ*. Whereas paintings showing the students at the Royal Academy copying plaster casts at the Academy are well-known, there are none showing the interiors of the Copenhagen collections of the time before 1848.¹

Unfortunately, at present the literature on the subject is only published in Danish, as are most of the books and articles on the history of Danish art between 1800 and 1848.² The present article will deal with three major collections of the time, each one a representative of a specific form of collecting.³

The national museum of the visual arts in Denmark, today *Statens Museum for Kunst* – at present abbreviated to *SMK* – grew out of the Royal

¹ For the connection between the collections and the artists in the early 19th century see: K. Monrad, R. Linnet & L. Bøgh Rønberg: *I lyset af Holland: mesterværker fra hollandsk og dansk guldalder*, Copenhagen 2001.

² See: J. Svenningsen, *Samlingssteder. Udenlandsk billedkunst i danske samlermiljøer 1690–1840*, Aarhus 2023. Also: J. Svenningsen, “Publicly Accessible Art Collections in Copenhagen during the Napoleonic Era”, *Journal of the History of Collections* 2015, 27(2), pp. 199–210. The Copenhagen collections seen in the context of the development of the Danish and Norwegian visual arts is a subject of Ch. Christensen, *Guldalderens Billedkunst*, Copenhagen 2019. The latest catalogue on Danish art of the period is: *Beyond the Light. Identity and Place in Nineteenth Century Danish Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2023.

³ For relevant literature on European collections of the age, see Bibliography.

Kunstkammer. Some of the works belonging to the Danish kings were collected as early as in the 16th century, but the *Museum Regium*, accessible to the public, did not open its doors until around 1650. It took considerable time, though, before the Danish capital was to get a proper museum of fine arts.⁴ Not until 1827, following years of research by Johan Conrad Spengler (1767–1839), who in 1807 had replaced his father Lorenz Spengler as keeper of the Kunstkammer, did the King's collection of works of art open in premises at the newly erected Christiansborg Palace.⁵ Danish artists were only included among the works exhibited at Christiansborg in 1836, while portraits belonging to the King were sent to Frederiksborg Castle and the regalia and items of historical importance were installed at Rosenborg, the summer residence of King Christian IV (1577–1648). Spengler, who was responsible for the catalogue of works of art published in 1827⁶, was himself one of the leading collectors, particularly of master drawings, in Denmark in the first half of the 19th century.

The most important collection formed in the first half of the 19th century in Denmark belonged to Prince Christian Frederik (1786–1848; reigned as King Christian VIII from 1839). Whereas the Moltke Collection focused on the Old Masters, Prince Christian Frederik, like some of his contemporaries such as Prince Ludwig I of Bavaria (1786–1868) and Ferdinand-Philippe, Duke of Orléans (1810–1842) took a lively interest in the works of painters and sculptors of his own day.⁷ Since Munich was an important stop on the road to Italy during the formative years of young Danish painters, the Bavarian King's many commissions from German artists was felt to contrast with poverty at home. On January 5, 1813, Denmark-Norway declared bankruptcy, and for the next 25 years the state of Denmark was indeed not affluent.

⁴ B. Gundestrup, *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 – The Royal Danish Kunstkammer 1737*, vols. I–II, Copenhagen 1991, has a comprehensive English translation. Ch. Christensen, "Irrecoverable – King Christian IV of Denmark as a collector and patron in terms of peace and war", in: *War and Peace in Europe*, ed. K. Bussmann and H. Schilling, Münster 1998, Essay Volume II, Art and Culture, pp. 191–199. German version: *Unwiederbringlich – König Christian IV. Von Dänemark als Sammler und Mäzen in Friedens- und Kriegszeiten*.

⁵ This second Christiansborg Palace was destroyed in a fire in 1884, the first having burnt down in 1794. The present Christiansborg Palace dates from the early 20th century.

⁶ J.C. Spengler, *Catalog over det kongelige Billedgalerie paa Christiansborg*, Copenhagen 1827.

⁷ See catalogues: *Ludwig I. Eine Darstellung seiner Sammeltätigkeit*, Neue Pinakothek München, 1986 and *Ferdinand-Philippe d'Orléans (1810–1842). Images d'un prince idéal*, Paris 2021.

Before 1827, when The Royal Picture Gallery opened at Christiansborg, the 19th-century public with an interest in the visual arts therefore had to visit the private collections in Copenhagen. Around the middle of the 18th century, several art collections were being established by members of the Danish nobility. Foremost among these collectors were the antiquarians Count Johan Ludvig Holstein (1694–1763), one of the founders of The Royal Danish Academy of Sciences and Letters and Count Otto Thott (1703–1785). Holstein crammed his country residence Ledreborg, located in a landscape which resonated with echoes of Danish pre-history, full of mainly Dutch paintings. Many of these were sold at various times in later years. Otto Thott filled his *hôtel particulier* in Copenhagen with an even greater number of art works, which were sold after his death. Another part of his collection was still to be found around 1900 at Gavnø, his manor house south of Copenhagen, but only a small number of the art works remain here today after sales at auction and private disposals by the Reedtz-Thott family.

In the first half of the 19th century there were a few noble or bourgeois collectors of both Old Masters and contemporary art, and the public were admitted to some of their houses. The foremost of these, belonging to the Counts of Moltke, was established in the 18th century, when Dutch and Flemish paintings of the previous centuries were most eagerly acquired by the connoisseurs in the Protestant countries of Northern Europe. Often the owners also lent their artworks to the annual exhibition at the Royal Academy of Fine Arts, where the visitor might occasionally get a glimpse of paintings owned by foreign collectors. Such was the case when Athanasius Raczyński (1788–1874) from Poznan was the Prussian ambassador to Denmark in the years 1830–1834.⁸

Finally, the artist, Christian Albrecht Jensen (1792–1870) had to rely on his own collection of paintings, drawings and prints as a source of inspiration and reference, as had been the case with the Danish painters of the previous generation such as Nicolai Abildgaard (1743–1809) and Jens Juel (1745–1802). Among the Danish artists, many sculptors and painters acquired antiquities and other works of art during their travels abroad or at auction. The most prominent of these collections belonged to a sculptor who enjoyed European fame in his day, Bertel Thorvaldsen (1770–1844), but The Thorvaldsen Museum was not inaugurated until 1848.⁹ In the present article, the portrait painter Christian Albrecht Jensen will serve as

⁸ Christensen, *Guldalderens Billedverden*, pp. 198–202.

⁹ L. Müller, *Description des Tableaux et Dessins au Musée-Thorvaldsen*, Copenhagen 1849.

an example of a widely travelled artist who copied and collected paintings abroad and at home. He was born in at Bredstedt in Schleswig and died in Copenhagen.

So each of the three collections treated in this paper had a particular emphasis: the Prince took an interest in the Danish and foreign artists at work in former and most recent times, the Moltke Collection consisted mainly of works by Dutch and Flemish painters, having been established by 18th-century connoisseurs, and Christian Albrecht Jensen was attracted to drawings and paintings which he found to be remarkable for their artistic value and their capacity to inspire his own imagination. To various degrees, these private collections could be visited by Danish and foreign art lovers, but none of them have survived until the present day. The only one to have a printed catalogue was the Moltke Collection, which will be dealt with later. Works of art belonging to King Christian VIII and to Christian Albrecht Jensen were dispersed after their deaths by the families of the King and of the painter, and they are known today only from contemporary inventories or auction catalogues. The Moltke Collection was put up for sale at auction in the 20th century.¹⁰ A certain number of the paintings and other works of art once belonging to the Prince, the Counts of Moltke and to Christian Albrecht Jensen can be traced today in museums or private collections, although there are no drawings or paintings showing them *in situ*.

It is often said that the victor defines history. In the world of art, the victors are not the artists but the museum curators, who work in the public collections and who decide which works belonging to their institutions may be seen by the general public. Even in cases where paintings bought by the Prince or the artist Christian Albrecht Jensen eventually entered a museum collection, many of them remain buried in the storerooms. The works of art which Bertel Thorvaldsen brought back from Rome or acquired in Denmark after his return in 1838 would undoubtedly have met with the same fate, had he not donated them to the City of Copenhagen with the intention of having them placed in a separate museum.

Knowledge of the three lost collections is essential to an understanding the history of early-19th-century Danish art, as well as for understanding the collectors, so they should be taken into consideration by all researchers in that field.

¹⁰ See list of Auction Catalogues in Bibliography: Frederik VII, 1864, Countess Daner, 1874, I and II, Caroline Amalie, 1882, Christian Albrecht Jensen, 1871, I and II, and Moltke, 1931.

THE COLLECTION OF PAINTINGS BELONGING TO PRINCE CHRISTIAN FREDERIK

The Prince shall take precedence, his collection being the most numerous – numbering 868 works of art, 719 of Danish origin, even though it was not in general accessible to the public.¹¹ If a visitor to Copenhagen in the year 1829 wanted to know where one could find collections of paintings in the Danish capital, he or she could turn to the “Veiviser” [Guide] for advice. The first three “Collections of Paintings” were the Royal Picture Collection, newly opened at Christiansborg Palace, the Collection of Prince Christian Frederik and the Moltke Collection.

Christian Frederik was born on September 18, 1786, to the Heir Presumptive to the throne, Prince Frederik (1753–1805) and Princess Sophie Frederikke of Mecklenburg-Schwerin (1758–1794). As the royal couple had realized that they were unable to have children capable of surviving, the biological father of Christian Frederik and his little sisters and only brother seems to have been *aide-de-camp* Frederik von Blücher. However, *pater est quem nuptiae demonstrant*, and as a collector and art lover Christian Frederik has much in common with Prince Frederik, in particular the fact that they were both Presidents of the Royal Academy of Fine Arts in Copenhagen. This all-important institution, which until 1944 was the only one of its kind in Denmark, was officially founded in 1754, during the reign of Prince Frederik’s father, King Frederik V.

At the time of Christian Frederik’s birth, the Royal family lived in the baroque palace of Christiansborg and it was here that his collections were housed. They consisted mainly of specimens of a scientific nature, but ancient coins were also included. The Heir Presumptive was an enlightened art lover, who also took an interest in agriculture and science, and the little prince was provided with very good teachers. He was taught to make his own herbariums and he took a special interest in mineralogy, a subject which he in adult years had the opportunity to discuss with leading European specialists. Vulcanology would become a particular interest of Christian Frederik’s and today specimens from his mineralogical collections are to be found in the Geological Museum in Copenhagen. What he had managed to collect while still a boy, however, was lost in the disastrous fire at Christiansborg in 1794,

¹¹ See Manuscripts in Bibliography: MS Christian Frederik 1837–1847: *Fortegnelse over Hans Kongelige Høihed Prinds Christian Frederiks Maleri Samling*. I–II. Royal Library, Copenhagen. Ny kgl. Samling 1811, I–11, fol. Also: D. Helsted, “Christian VIII: An Intelligent Amateur”, *Apollo* 1984, 120(247), pp. 418–425.

which forced his family to move into one of the four *hotels particuliers* on Amalienborg Square.

The architect and designer commissioned to rebuild the interior at the new home of the Heir Presumptive and his children was Nicolai Abildgaard (1743–1809), a neo-classical history painter and a professor at the Royal Academy. He decorated the interiors of the rooms where Christian Frederik lived, and he became his art teacher, presenting the Prince with the same type of drawings from the nude to copy from as those which were in use at the Academy. Today, life-drawings by Abildgaard and his royal pupil are to be found in Her Majesty the Queen's Reference Library.¹²

The most significant event in the life of Prince Christian Frederik was his election as King of Norway on May 17, 1814, when the Norwegians declared themselves independent and voted for their *Eidsvold-Constitution*. But already on October 10, 1814, he was forced to abdicate when Norway entered into a union with Sweden. Christian Frederik, however, managed to outrage his cousin, Denmark's King Frederik VI, to such an extent that for the rest of this ruler's life the Prince was kept away from all important matters of state. As a result, Christian Frederik could dedicate himself to the arts and sciences, which were to occupy a major part of his time until he became King of Denmark in 1839.

Succeeding his father as *praeses*, or president, of the Royal Academy in 1808, Christian Frederik became acquainted with all the students and professors who were trained or worked there in the first half of the 19th century, and he acquired works of art by a great many of them. The Academy held an annual exhibition of their works, and it is often noted in the catalogues that a particular painting or sculpture was in his possession. As King Frederik VI had no particular interest in the visual arts, Christian Frederik had an important say when it came to the purchases for the Royal Picture Collection. Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853), professor at the Academy and the leading portraitist of his age, notes in his diary entry of April 26, 1828, that the Prince and his consort arrived at Charlottenborg, the seat of the Royal Academy, where the annual exhibition was held [therefore often named 'the Charlottenburg Exhibition']. They spent two hours there and notes were made of several paintings for the King to acquire. On

¹² Ch. Christensen, "Reflections. Copy and Paraphrase in the work of Nicolai Abildgaard", in: *Nicolai Abildgaard – Revolution Embodies*, ed. by T. Lederballe, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2009, pp. 179–198.

the 8th of May, the King himself visited the show, presumably to evaluate these works.¹³

In the years 1818 to 1822 the Prince and his consort, Caroline Amalie of Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1796–1881), travelled widely in Europe, giving him the opportunity to study the major art collections wherever he went in Germany, Switzerland, Italy, France and England. He also visited the studios of important painters and sculptors of the epoch. A longer, significant stay was at the *villeggiatura* at the small palace of Quisisana near Naples which belonged to King Ferdinand I of the Two Sicilies. He was joined there by the Norwegian-born landscape artist Johan Christian Dahl (1788–1857), a friend of Caspar David Friedrich's, who painted several views of the surroundings, among them depictions of an eruption of Mount Vesuvius.

After the death of King Christian VIII, the 1849 Danish constitution made the Royal Picture Collection state property. No effort, though, was made at the time to include the works of art which had belonged to the late King into the nation's picture gallery, and they were eventually dispersed at three auctions, the first of which was held on October 7, 1864, after the death of his son and successor, King Frederik VII. The apparent lack of interest indicates a change of tastes and a politically based emphasis on the paintings done by artists belonging to the so-called National Liberal party, as well as a bias against the many painters born in Schleswig or Holstein who had formerly studied at the Royal Academy. The remainder of Christian Frederik's collection was sold at auctions, the first held on June 19, 1874, after the death of Louise, Countess Danner, and on August 24, 1882, following the death of the Queen Dowager, Caroline Amalie. Only the Royal Family portraits which had been collected by Christian Frederik were not put up for sale, and today the greater part of them belong to the King's Collection at Rosenborg.¹⁴

That an art collection should be educational was a major concern of Christian Frederik's in his younger years. The Royal Kunstkammer and its successor, the Picture Gallery located at the Neo-Classical Christiansborg, were rich in works by 17th-century Flemish and Dutch painters, but quite insubstantial when it came to works by Italian Renaissance and Baroque masters. It boasted works by Raphael, Leonardo da Vinci and also Michelangelo, but today these paintings have been stripped of their illustrious names and been reattributed to other artists. However, the *Saint Catherine of Alexandria*, which was once

¹³ V. Villadsen, ed., *C.W. Eckersbergs dagbøger*. Vol. I, Copenhagen 2009: 1810–1837, p. 298 and p. 300.

¹⁴ A series of paintings from the collection of Christian Frederik, bought at auction, is to be found in the Museum of Östergötland at Linköping.

known and revered as a Leonardo and had a major impact on the Danish artists of the 19th century, and is hanging today at the Statens Museum for Kunst as a Bernardino Luini, remains a very beautiful painting.¹⁵

Prince Christian Frederik believed that copies after the Renaissance masters would serve the Danish artists as valuable models, and the young painter Christian Albrecht Jensen was commissioned to copy Raphael's *Sistine Madonna* in Dresden and, later, his *Madonna di Foligno* in the Vatican. At Dresden, Jensen made copies of the *Venus* then given to Tiziano, today known to be mainly a work by Giorgione¹⁶, as well as after the dramatic *Danaë* by Van Dyck, which was destroyed in the Second World War. The *Madonna di San Sisto* and the Dresden *Venus* were both displayed at the Charlottenborg Exhibition in 1819, catalogued as belonging to Prince Christian Frederik. In 1823 Jensen exhibited six copies after Raphael, one after Titian and a "self-portrait by Giorgione" from the Poniatowski Palace in Rome. The copy of the *Madonna della Sedia* from the Palazzo Pitti is listed in 1823 as the property of Christian Frederik, who also had his portrait painted by Jensen on several occasions over the years.¹⁷

Apart from his vivid interest in these copies from Italian and Flemish masters, Christian Frederik was mostly attracted to landscapes when choosing works by contemporary Danish painters for himself. A favorite was Jens Peter Møller (1783–1854), who gained prominence as the artist with the largest number of paintings in the Prince's collection (22 in total.) Christian Frederik took an interest in Møller's career, and he facilitated the artist's studies in Brussels and in Paris as a picture restorer. Even though many of Møller's landscapes were also bought for the Picture Gallery, almost all of them are absent today from the walls of the Statens Museum for Kunst. In his own time, Møller was also favored by Count Adam Wilhelm Moltke (1785–1864), the second most important collector of contemporary Danish art during the first half of the 19th century. The painter was even invited to stay at the count's manor of Bregentved, which boasted a special "Møller Room". His paintings are vivid, colourful and highly finished, and they often depict a particular time of day or a specific season. The Prince and Count Moltke were also patrons of the portrait painter Louis Aumont (1805–1879) during the 1820s, when they helped him to study in Paris (ill. 1). For a time, Aumont worked in the atelier of Antoine-Jean Gros.

¹⁵ Statens Museum for Kunst, Inv. No. KMSSp37.

¹⁶ Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Inv. No. 185.

¹⁷ On Jensen's copies, most of which remain untraced, see: S. Schultz: *C.A. Jensen: Hans Liv og hans Værker*, vols. I-II, Copenhagen 1932.



1. Louis Aumont, *Portrait of Prince Christian Frederik, later King Christian VIII of Denmark*, The Royal Danish Collection, Rosenborg. From the collection of Prince Christian Frederik (King Christian VIII of Denmark)

At the Christiansborg Palace, which succeeded the first one that had burned down in 1794, the professors at the Academy, Eckersberg, Johann Ludwig Gebhard Lund (1777–1867) and Møller were given major commissions. In 1811 Lund was chosen to paint a portrait of Christian Frederik's son, later to reign ineptly as King Frederik VII. The Prince does not seem to have found the paintings by Eckersberg particularly collectable, but when in later years Eckersberg had come to be seen as outdated by the Danish art lovers, the Prince, realizing that the artist was in dire financial straits, saw to it that works of his were bought for the Picture Gallery. In spite of all, Eckersberg

is represented in Christian Frederik's collection with 14 paintings, though not surpassing Fritz Thomsen (1819–1891), who portrayed King Christian's horses in the years 1844–47. Seventeen of these are today housed in the store-rooms at the Statens Museum for Kunst (Inv. Nos. KMS1039 to 1055).

Among Christian Frederik's favorites were Christian Holm (1804–1846), who specialized in animal paintings, and the aforementioned Johan Christian Clausen Dahl, the Norwegian landscape painter – also a favorite of Thorvaldsen's – and the virtuoso Louis Gurlitt, born at Altona in 1812, then a part of Denmark. Athanasius Raczyński also bought a landscape by Gurlitt during his term as the envoy of Prussia at the Danish court.¹⁸ But the omissions from Prince Christian Frederik's collection are even more telling, as they include most of the painters who have been held in the highest esteem by the art historians over the last 150 years: Christen Købke, Constantin Hansen, Jørgen Roed and Johan Thomas Lundbye.

There are hardly any genre paintings in the collection, and Prince Christian Frederik also did not choose for himself any of the many portraits by the young artists showing themselves or their Academy friends at work in their humble studios. It may be that Christian Frederik's stay in Norway, as well as his interest in geology, disposed him favorably to mountain views, of which one can find quite a lot in the inventories. In 1832 his painting of Gat-Klettur in Iceland by Christian Ezdorf (born in 1801 in the Duchy of Saxe-Meiningen, died in Munich in 1851) was to be seen at Charlottenborg, and as late as 1846 Christian Frederik bought a picture of an eruption of Vesuvius by Hermann Carmiencke (born in Hamburg 1810, died in Brooklyn, U.S.A. in 1867). The largest sums paid for works of art for the collection were obtained by Louis Gurlitt, who in 1844 received 1000 Rix-dollars for a view of the Golf of Salerno and in 1847 was paid the same amount of money for a townscape from Civitella in the Sabine Mountains. One of the few paintings from Christian Frederik's collection which is well known today and on constant display at ARoS (Aarhus Kunstmuseum) is *The Fountain at Constantinople* by Martinus Rørbye (1803–1848), dated 1846, which the artist sold for 800 Rix-dollars (ill. 2). Rørbye was also famous for his paintings from his native Norway, one of which was bought in 1833 by the Prince. In June 1832, he had made a short trip to his home country as the companion of Count Raczyński.

The importance of Christian Frederik as a collector lies in his willingness to support the young artists who studied at the Royal Academy,

¹⁸ M. Łukasiewicz, M. Mencfel, "Patronage, collecting and critique. Athanasius Raczyński's encounter with the artistic circles of Copenhagen", *Konsthistorisk tidskrift* 2023, 92(1), pp. 18–35.



2. Martinus Rørbye, *The Fountain at Constantinople*, 1846. Aarhus Kunstmuseum. From the collection of Prince Christian Frederik (King Christian VIII of Denmark)

irrespective of their native origin. One may note commissions to Emilius Bærentzen (1799–1838) and to Mathias Heinrich Eddelien (1802–1852), born in Greifswald, who painted in the highly finished way which the Prince appreciated so much. Some of the few genre scenes acquired by the Prince were bought from Edvard Lehmann (1815–1892) but they are distinctive in that they show a fire in central Copenhagen and another scene in a street lit by torches. Georg Emil Libert (1820–1908) sold a view of one of the city's bridges in moonlight as well as a painting of the Frederik church seen in the early morning. At the exhibitions of the Royal Academy in 1843 and 1847, the King acquired two landscapes by Frederik Kraft (1823–1854), which is remarkable for the fact that this young pupil of the Academy was his natural son, born to Sophie Frederikke Tronier.¹⁹

¹⁹ It is believed that Christian Frederik fathered ten natural children. See: H. Dehn-Nielsen: *Christian 8.: Konge af Danmark, Konge af Norge*, Copenhagen 1999, p. 38, quoted in: M.Ch. Hansen, ed., *Emilius Bærentzen – en portrætkunstner i Guldalderens Danmark*. Copenhagen 2014, p. 163.

The promising landscape painter Julie Lütken (1788–1816), who died quite unexpectedly in a road accident in Hamburg, gave Christian Frederik a copy after Jacob Ruisdael and two landscapes. He was sufficiently fond of her memory to acquire two further works by her at the auction after Johan Bülow in 1829 and at the sale in 1837 of the collection belonging to Frederik Conrad Jens Bugge (ca. 1755–1842). In 1843 and 1844, he bought two further landscapes by a female artist, Eleonore Christine Lützow (1817–1890). At Court, special interest was given to female painters, who due to their not being allowed to train at the Royal Academy, mostly specialized in flower paintings, and both the Prince and Caroline Amalie bought paintings from Hanne Hellesen (1804–1844). His collection includes five paintings by her and also includes *nature mortes* by Christine Løvmand (1803–1872), as well as by Johan Laurentz Jensen (1800–1856), best known as “Flower-Jensen”, from 1835 a very conservative professor at the Royal Academy. Christian Frederik saw to it that Jensen should study at Sèvres when he was in Paris between 1822 and 1823, and the almost metallic precision of his flower paintings made them ideal for lighting up the rather dark and austere interiors of his time.

The last of the Danish artists to become a favorite of Christian Frederik’s was marine painter Anton Melbye (1818–1875), who in those early years of a European career was also much appreciated by Bertel Thorvaldsen. One of the latest among the Prince’s acquisitions was a view from Corsica, commissioned from Melbye, who was at that time a resident of Paris. Before Melbye became so highly sought after, Christian Frederik had commissioned seascapes from Friedrich Theodor Kloss (1802–1876), born in Braunschweig, Germany, who was chosen to accompany Christian Frederik’s unruly son, the later King Frederik VIII, on a voyage to the Faroes and Iceland. Kloss had been a friend of Count Raczyński, who had bought his *View of the Port of Copenhagen* in 1831.

The Prince was attracted to views which he considered “finished”, not to the lively sketches favored by the art historians since the 1890s. For instance, he notes in his diary from London that on July 2, 1822 he had paid a visit to the studio of Joseph Mallord William Turner “who imitates Claude and paints seascapes in the style of Coyp [Albert Cuyp, 1620–1691], but who also does not finish his work.” He had levelled the same criticism at the portraits by Sir Thomas Lawrence, which he saw at the exhibition of the Royal Academy on the 18th of May, “which are attractive through the resemblance and expression but also cannot be judged to be finished works ...”. When Lawrence, the President of the Royal Academy, guided the Prince on a second visit to Somerset House around the 1049 exhibits, Christian Frederik warmed to

his works and admired anew George Jones' depiction of the Battle of Waterloo, today in the Royal Collection in London.²⁰

Even though most art critics after 1800 had dismissed the paintings and sculptures of the 18th century as both morally and artistically objectionable, the Prince continued to enjoy the works of artists he had taken a liking to in his youth. Jens Juel had produced several portraits of him as a boy and a young man, and King Christian's interest in the works of Nicolai Abildgaard never waned. At the auction following the death of Johan Bülow (1751–1828), once a prominent courtier, the Prince bought several paintings by Abildgaard. 13 paintings of his are listed in the hand-written catalogue and 11 by Jens Juel.

We have a 'snapshot' of the Prince at the preview at an auction of the estate of Court Surgeon Frederik Christian Winsløw (1752–1811). The archaeologist and fellow collector Christian Jürgensen Thomsen (1788–1865) witnessed the arrival of Christian Frederik in the company of the art historian Niels Heinrich Weinwich (1755–1829) – more of whom later – and a few other courtiers. Thomsen looked on as the Prince pointed to certain pictures with his cane, signaling that those were the ones which were to his taste, then ordering one of the gentlemen to make a note of them in the catalogue, adding one or two crosses according to how important he found them.²¹

Christian Frederik was not wealthy enough to acquire an art collection of European masters from the first half of the 19th century. Moreover, had he had such an opportunity, his acquisitions might have been similar to those of his Royal contemporaries, such as Louis-Philippe, Duke of Orléans, whom the Prince met in Paris in 1822, or Queen Victoria and Prince Albert. In the 19th century, European royalty no longer placed their commissions with the *avantgarde*.

The favorite French painter of the age among Danish art lovers was Horace Vernet, who painted a portrait of Bertel Thorvaldsen and received a commission, never to be executed, from the Danish Art Society.²² Most of the foreign artists exhibited at the Royal Academy as on loan from the Prince were Germans. Among the painters shown at Charlottenborg from his collection were Albrecht Adam (1786–1862), General Carl Wilhelm von Heideck (1788–1861, "*A Street in Athens*"), Johann Christian Klengel (1751–1824), Christian Morgenstern (1805–1867, "*A view of the River Haug in Norway*"), the broth-

²⁰ A. Fabricius, F. Friis and E. Kornerup, eds. *Kong Christian VIII.s Dagbøger og Optegnelser*. II. 1. Halvbind 1815–1821, Copenhagen 1973. [Diaries and Records of King Christian VIII], p. 466 and p. 469.

²¹ The quotation is taken from Svenningsen, *Samlingssteder*, p. 153 and p. 156.

²² Christensen, *Guldalderens Billedverden*.

ers Franz and Johan Riepenhausen (1786–1831 and 1787–1860), by whom the Prince owned two drawings. Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1874) was also represented by two drawings, known like the rest of the above mentioned works only from the catalogues. More than anything else, one would like to know what happened to the two moonlit landscapes by Caspar David Friedrich lent to the Charlottenborg exhibition in 1821 (Cat. No. 53 and Cat. No. 54) and sold at auction in 1864.²³

DANISH NOBLEMEN AS COLLECTORS – COUNTS ADAM GOTTLÖB MOLTKE AND ADAM WILHELM MOLTKE

The most important private collection of old master paintings to have been established in Denmark before 1800 belonged to Count Adam Gottlob Moltke (1710–1792), a major politician and aesthete in Denmark during the reign of King Frederik V, which lasted from 1746 to 1766. Moltke's first advisor when it came to acquiring works of art was the Swedish-born court painter Carl Gustaf Pilo (1711–1793), although he also bought 18 paintings from the German-born court painter Johann Salomon Wahl (born in Chemnitz 1689, died in Copenhagen 1765). Among these was a work by Paulus Potter and a "Rembrandt", now considered to be a work by Karel van Mander III (*Aron as High Priest*, SMK; Inv. No. KMS7985, ill. 3) and a "Lievens", today given to Jan Victors (SMK, Inv. No. KMSSp464), but most of the paintings were bought for Moltke by Gerhard Morell (ca. 1710–1771), a painter turned art dealer. Not only did Morell plan an encyclopedic picture collection of European art to be established by the Danish king, which should include the earliest Italian and Dutch schools, he also found the many Dutch paintings that constituted the Moltke Collection, a major source of information about Old Master pictures for the Danish artists and art lovers outside of the Royal Collection in the 19th century. Through Morell, Count Moltke acquired a series of important works by Hobbema, Ruisdael and Teniers, in accordance with the taste for Dutch paintings, which originated in France in the early 18th century, but later spread to the rest of Europe. Many of the genre scenes and landscapes by the painters of the so-called Golden Age in Denmark were inspired by works of art in the Moltke Collection.

²³ At the auction Frederik VII 1864 they are described as: Cat. No. 430: *Moonlit landscape. Two Fishingboats at the Mooring Post* and Cat. No. 431: *Moonlit landscape. A Wood near a Lake. In the Foreground some Fishing Nets can be seen.*



3. Karel van Mander III, *Aron as High Priest*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen (Inv. No. KMS7985). From the Moltke Collection, at one time ascribed to Rembrandt

By the time of Adam Gottlob Moltke's death in 1792, the period when Danish noblemen were the prime collectors of Old Masters was on the decline. Moltke's heirs wanted to dispose of his art works, medals and shells. Eventually, one of Moltke's sons, Joachim Godske Moltke (1746–1818) bought the art collection from the estate in 1794. Niels Henrich Weinwich, a self-taught art historian who gave lectures on the *beaux-arts* in Copenhagen, was appointed curator of the Moltke collection. He wrote the catalogue of this collection, published in 1828, based on a manuscript inventory written by the keeper of the *Kunstammer*, Lorenz Spengler, while not always agreeing with Spengler's attributions.²⁴

²⁴ See Bibliography, Catalogues of Collections: Weinwich 1818.

The Moltke Collection was opened to the general public in 1804, in rooms near the Thott town house in Copenhagen, between noon and 2 p.m. on Wednesdays. As the curator of the collection, Weinwich who became Librarian to the King in 1808, puts an emphasis on its value to society in general. In his dedication to Joachim Godske Moltke, he writes that the Count has now for 14 years "permitted the cultivators of the arts and the art lovers the pleasures thereof. The results have been huge regarding the production of works in this trade, taste has been ennobled, the desire to see them augmented, and the sons of the visual arts have seen ways to make a living in an honorable way, even during the times when the Fatherland suffered under heavy circumstances." The public access to the works of art has "augmented culture and even helped us to acquire esteem both locally and abroad." In fact, a private collection with public access was quite a European novelty: on February 10, 1804, Thomas Hope opened his new galleries, where Bertel Thorvaldsen's statue of *Jason with the Golden Fleece* was to be seen.

Weinwich gave twelve lectures on the Moltke Collection in 1815, and he mentions that Prince Christian Frederik was occasionally to be found among the audience. His catalogue is full of very personal observations, and he does not shrink from comments like the following on Petrus Paulus Rubens: "Not a few are fond of this fresh and decided manner, where the application of the colors do not betray any timidity or hovering, they would like to master the same audacity, and ape his rapid and bold manner, but they must proceed with caution ..." Like most Danish art lovers of his age, Weinwich had not had the opportunity to travel across Europe in order to gain first-hand knowledge of the different "schools" of painting, as they were then known. But he gathered a great deal of information from catalogues and prints, and studied each picture in the collection thoroughly. His interest in the technical conditions of the pictures is remarkable, and his idiosyncrasies amusing.

Concerning the Dutch genre painting *The Homecoming of a Fowling Party* (today at SMK, Inv. No. KMS3886), Weinwich writes that it has been attributed to Frans Hals, but that visitors "who were connoisseurs and had seen other galleries, have always made objections when I have given his name as the master of this picture."²⁵ And he adds, engagingly: "It may have been painted by whomsoever, but it is a capital painting, which never fails to attract the attention of the connoisseurs." Today this "capital" work of art is given to Simon Kick (1603–1652) and despite its qualities, rarely attracts the attention of the art lovers where it presently hangs in the Statens Museum for Kunst

²⁵ Weinwich 1818, p. 45ff. L. Spengler had also doubted the attribution to Hals, but instead considered Hendrick Sorgh as the author.

(Inv. No. KMS3886). It has left its mark on one of the many 19th-century artists who frequented the Moltke Collection, though, and Constantin Hansen probably based his genre painting of a huntsman, showing a bird he has shot to a little girl on the "Frans Hals".²⁶

When Weinwich writes about the most famous painting in the Moltke Collection, Poussin's *The Testament of Eudamidas* (today at SMK, Inv. No. KMS3889), he is not afraid to find faults with the painter: "His colouring, though, must not become an article of faith ... [Poussin] having missed acquiring a practice concerning the chemical substance of the colours, many particulars have been lost, are evaporated, most of them darkened or become swarthy or brushed away by clumsy cleaning and tyrannical treatment ...".

Weinwich supplies information not only on the provenance, different attributions, state of conservation of the work of art and the artistic and the commercial value, but also lists eventual prints after the painting in question. Thus, his is truly a *catalogue raisonné*, and it runs to 152 pages, containing information on 150 works, while omitting others which the author finds distinctly inferior. It can be seen from the auction of the estate of Weinwich that he had brought together quite an extensive reference library of catalogues of the important European art collections, as well as some of the major auctions held during his lifetime. Due to his research Weinwich manages, for instance, to rightly attribute the aforementioned painting of *Aron as High Priest* to Karel van Mander III.²⁷

A new trend in collecting was to appear among the mainly bourgeois connoisseurs in Copenhagen shortly after 1800, who began to make acquisitions of contemporary art works. But the most important member of the Moltke family in the 19th century, Count Adam Wilhelm Moltke (1785–1864), the son of Joachim Godske Moltke, also concentrated his efforts on buying from living Danish artists, most of them members of the Royal Academy. Like Prince Christian Frederik, Adam Wilhelm Moltke was fond of picturesque landscapes and Count Moltke also lent his acquisitions to the exhibitions at

²⁶ Hansen's painting is today at the Ny Carlsberg Glyptotek. When it was exhibited at the Coronation exhibition in 1840, it belonged to the architect Jørgen Hansen Koch (1787–1860), a collector with great taste. It has been suggested that a copy of Simon Kick's painting, located at Helsingborg in Sweden in February 1952 with Mr. Gustav Cimbritz, may have been painted by Christian Albrecht Jensen. Information supplied by SMK regarding Inv. No. KMS3886.

²⁷ L. Spengler already considered the painting not to be by Rembrandt, but attributed it to Govert Flinck.

the Royal Academy. In 1840, the Academy arranged a show of Danish art to celebrate the accession to the throne of the Prince, now King Christian VIII. It was an exhibition of the artists favoured by the new King, and the members of the Academy as well as private collectors brought out 217 works altogether, including paintings by the two 'forerunners', Nicolai Abildgaard and Jens Juel. Count Moltke lent seven pictures to the exhibition, much in the taste of his King: a Norwegian landscape by Johan Christian Dahl, a basket with roses by the much-admired female artist Hanne Hellesen, two Italian landscapes by Just Jerndorff (1806–1847) as well as a landscape in Jutland with a water-mill seen "at the setting of the sun" by Kiærshou (1805–1891). Finally, the Count lent "Morning" and "Evening", compositions "in a Southern character" by the ubiquitous Møller. As one can see, both the Count and the King liked a landscape to tell a story.

Whereas parts of the acquisitions made by Adam Wilhelm Moltke still remain *in situ* at the Moltke mansion of Bregentved in southern Sealand, the Moltke Collection of Old Masters unfortunately went up for sale in June 1931. 152 paintings were sold here, and even though some of the better items were bought for the Statens Museum for Kunst, it is a major loss to the Danish cultural heritage that it was not possible to keep the Moltke Collection together.²⁸ Among the notable paintings today at the Statens Museum for Kunst are Peter Paul Rubens' *Portrait of a Dominican Friar*, a gloomy landscape by Meindert Hobbema, and the aforementioned 'capital' painting by Simon Kick.²⁹ In Denmark there has never been a sufficiently strong desire to save the most important privately owned collections for the nation.

²⁸ Among the not previously mentioned pictures at Statens Museum for Kunst from the Moltke Collection may be noted: Meindert Hobbema, KMS3888, Gabriel Metsu, KMS3887, Rubens, KMS3884. Among the pictures which passed to Statens Museum for Kunst in 1931 was also a "Rembrandt" of *An Old Woman*, which had been bought from the collection of the French painter Charles Coypel in 1753, listed by Gerhard Morell as an Aert de Gelder (Inv. No. KMS3885, today catalogued as "Unknown"). Svenningsen, *Samlingssteder*, p. 285 gives a list of the paintings from the Moltke Collection which can be found in public collections today in Europe and in the U.S. Furthermore, The Nivaagaard Collection recently acquired a still life by Pieter Claesz, once in the Moltke Collection.

²⁹ For the Moltke Collection and illustrations of works in private and public collections today, see: Svenningsen, *Samlingssteder*, pp. 72–86. The dismantling of the Moltke collection was followed by the dispersal of the better part of the Thott Collection at Gavnbø – to say nothing of the other 20th-century sales of the Wilhelm Hansen and the Christian Tetz-Lund collections of modern art.

THE ARTIST AS A COLLECTOR – CHRISTIAN ALBRECHT JENSEN³⁰

It is quite common for an artist to become a collector of works of art, guided by his or her particular taste and the pleasure taken in the imagination of a fellow painter or sculptor. In the 17th to the 19th centuries, many artists attached to the European courts were also artistic advisors to their sovereigns, as well as art dealers, who attended auctions to provide them with valuable and historically interesting masterpieces.

Karel van Mander III (born in Delft ca. 1609, died in Copenhagen 1670), court painter to the Kings Christian IV and Frederik III left behind at his death a veritable museum of weapons and artifacts, paintings and specimens of natural history. Karel van Mander's collections were sold at auction on July 15, 1670.³¹ The printed catalogue lists a large number of *naturalia* in what is here termed the *Kunstkammer*, such as flying fish, an East-Indian cow's tail with a silver handle, a stuffed badger and two tails from birds of paradise. Among the paintings (112 in all) portraits, landscapes, still lifes and historical paintings can be found, as well as ethnographical subjects such as "a black man" and a peasant couple from Amager, an island next to Copenhagen, where Dutch farmers had been invited to settle in order to boost the conditions of Danish agriculture.

A later court painter, Johann Salomon Wahl, served the Danish kings Frederik IV, Christian VI and Frederik V, and besides painting portraits of members of the Royal families, he was a very active and knowledgeable keeper of the *Kunstkammer*. Together with Gerhard Morell (1710–1771), who was to become his successor as curator of the Royal Collection, Wahl bought a great number of the paintings which form the core of the Statens Museum for Kunst today. The printed catalogue of his estate, which was sold at auction in 1766, runs to 88 pages. The title page gives the specification "A catalogue of several rare paintings, drawings and prints by the best and most famous masters in Europe, as well as pretiosa, artificialia, naturalia, minerals, shells, medals, old coins and books and other items".³² The paintings are listed following a sequence of the rooms in which they were left at Wahl's death and they amount to 362 lots, succeeded by the drawings, which number 260 lots and the 525 lots covering the prints, almost all of the latter comprising several engravings or etchings.

³⁰ Ch. Christensen, "C.A. Jensen", in: *Biographisches Lexicon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, Neumünster 1994.

³¹ See Bibliography: Auction Catalogues, Karel van Mander III 1670.

³² See Bibliography: Auction Catalogues, Johann Salomon Wahl 1766.

The first court painters to have been born and raised in Denmark, Royal Academy professors Nicolai Abildgaard and Jens Juel, both collected paintings and drawings.³³ In the 18th century, a special form of entertainment consisted in artists getting together in their studios to study works of art. One interesting example is a drawing by the Swedish sculptor Johan Tobias Sergel (1740–1814), made during a visit in Copenhagen in the 1790s, which shows Abildgaard at home (KKSgb8163, ill. 4). In the background one sees shelves containing a part of the Danish painter's impressive library and he is shown leaning on a convenient piece of furniture, made to contain his collection of drawings and prints. While the art works and library belonging to Jens Juel were sold at auction after his death in 1802, the prints and drawings which Abildgaard had bought in Italy and in Copenhagen, as well as his important library, were acquired for the Royal Academy thanks to the intervention of its president, Prince Christian Frederik. Both Juel and Abildgaard found inspiration in their personal collections, as Danish art historians have been able to establish.³⁴



4. Johan Tobias Sergel, *The Danish Painter Nicolai Abildgaard in his Study*, Statens Museum for Kunst, Department of Prints and Drawings, Copenhagen (Inv. No. KKSgb8163)

³³ The auction catalogue of the estate of Jens Juel is published in Charlotte Christensen: "Jens Juel som Kunstsamler", in: *Hvis engle kunne male ... Jens Juels portrætkunst*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, 1996.

³⁴ C. Fischer and J. Svenningsen, "Nicolai Abildgaards Tegningssamling", *Konsthistorisk tidsskrift* 2014, 83(4), pp. 271–289.

In every collection formed by an artist up to around 1900, the attributions of works to old European masters will be found to be over-optimistic. Many of them include works attributed to Leonardo da Vinci and Raphael, to Rubens and Rembrandt, as well as to Dürer and Cranach. When these paintings can no longer be traced, it is not possible to judge how near the target the attribution came, but the artist-connoisseurs may sometimes have acquired real gems in spite of their limited means. Raphael or Rembrandt may not have been the creators of a particular work of art, but the painting or the drawing could be of great artistic merit, nevertheless. An example might be the Danish collection acquired in the first half of the 20th century by the painter and sculptor Jens Ferdinand Willumsen (1863–1958), which can be studied in detail, as it is part of his museum in the city of Frederikssund. Willumsen's own attributions have mostly not stood the test of time. But on the other hand, Willumsen's artistic sensibility was acute enough for him to buy a painting, which was eventually proven to be an early work by El Greco (Willumsens Museum, Inv. No. GS 345).³⁵

As a protégé of Prince Christian Frederik, Jensen made his entry at the exhibitions of the Royal Academy with copies from the Old Masters, part of them catalogued as belonging to his patron. In this way Jensen was able to gain sound knowledge of the painters of the Italian Renaissance, and he thus found the opportunity to travel to the major European museums and spend a considerable amount of time in the picture galleries in Dresden, Florence and the Vatican. As an artist in his own right, Jensen specialized in portrait painting, and Christian Frederik procured for him an appointment as copyist of the portraits of prominent Danes at Frederiksborg Castle. Later he was able to contribute portraits of most eminent Danes among his contemporaries to the Frederiksborg collection, but his success was not to last and his painterly approach, indicative of an admiration for artists like Frans Hals and Velasquez, did not appeal to the arbiter of taste Niels Laurits Høyen (1798–1870). As the leading Danish art critic and art historian, Høyen held important posts at the Royal Academy and the Royal Picture Collection. Høyen did not value the works by Jensen, who is the most enchanting among the Danish portrait painters of his day, at all. He obstructed Jensen to the best of his abilities, and in 1858 no fewer than 15 of the works done for Frederiksborg stood around the painter's studio, uncollected – a dreary, daily reminder of how little Jensen's work was appreciated.

³⁵ Ch. Fischer, *Italian Drawings in the J.F. Willumsen Collection*, vols. I-II, Frederikssund 1984 and 1988.

Even though King Christian VIII continued to make his influence felt as Jensen's patron, the painter met with ridicule in the press and active opposition from Høyen. Finally, he gave up painting altogether, and at the same time, he probably had to begin selling off works from his art collection. Being a widely travelled artist, who had worked in St. Petersburg and London, as well as in Germany and Italy, Jensen had acquired Old Master paintings and drawings abroad, as well as at auctions in Denmark.

We do not have a catalogue of his collection dating from the time when Jensen was still alive. A large part thereof was probably disposed of in England, so it is probably not fair to judge Jensen's worth as a collector just by the paintings listed in the catalogues of the auctions which followed his death. In 1871 his collections were sold over two sessions, and all in all 194 paintings came under the hammer, as well as around 1400 master drawings and 1900 prints.

We can see that the auctioneers were very cautious in their assessment of the collection, since it was emphasized in the catalogues that most artists' names are given according to "inscriptions on the back of the paintings". These indications of authorship may have been Jensen's, but they could also occasionally have been the notations of previous owners. Whoever was responsible, they seem to be rather fanciful: Giorgione, Tiziano, Veronese, Rubens, Rembrandt and Dürer are among the painters on the lists.

A painting in the Nivaagaard Collection, a delicate portrait one of King Christian IV's sons by Jacob van Doordt, has been traced to Jensen's collection by Jesper Svenningsen (ill. 5). On the back of the image of the young boy, three suggestions for an authorship are to be found. Crossed out at the bottom stretcher one reads "Velazquez", on another stretcher is found the inscription "no. 41 v. Dijck" (first written in pencil, later written in black paint), also crossed out and replaced by "Daniel Mytens". But Jensen never arrived at the name Jacob van Doordt.³⁶

A few works of art from Jensen's collection can be traced in museum collections such as those of the Statens Museum for Kunst and the Nationalmuseum in Norway. These include a painting formerly attributed to Rembrandt, *An Ox Standing* (SMK, Inv. No. KMS3220), now reattributed to Rembrandt's School. The most famous of Jensen's paintings was known as being by Anthony van Dyck, a *Study Head of a Young Man Looking Upwards. St. Sebastian*

³⁶ The inscription, most likely to be by Jensen, further reads (in an English translation) – after the name "Daniel Mytens": born in the Hague. He lived in England during [the reigns of] James I and Charles I, he painted as a court painter together with Van Dyck. He painted mainly portraits some of which were so masterly executed that they were taken to be works by Van Dyck himself. I am grateful to Jesper Svenningsen for information on the inscriptions and to chief restorer Jørgen Wadum for sending me the exact wording.



5. Jacob van Doordt, *Portrait of a Son of King Christian IV of Denmark*, Nivaagaard Collection, Nivaa (Inv. No. 0019NMK). From the collection of Christian Albrecht Jensen

(SMK, Inv. No. KMS3222), but it has now also been downgraded to a position as “attributed to” this great painter. A questionable work, which seemingly has not attracted attention in recent years, still figures as by Van Dyck, a *Sketch for the Supper at Emaus*, which was bought by Captain Grünwaldt at the first of the Jensen auctions for the risible sum of 3 Rix-dollars (ill. 6). It is easy to understand the fascination that the vivid and theatrical painting held for Christian Albrecht Jensen with his taste for the eloquent brushstroke. (SMK, Inv. No. KMS3223).

The most interesting painting among the works from Jensen’s collection which are at the Statens Museum for Kunst today is Inv. No. KMS3217 by an unknown artist. It is reckoned to be the copy of a lost original by Giorgione or Tizian, based partly on a quotation from Carlo Ridolfi’s *Le Maraviglie dell’arte*, Venice 1648. The collector Sophus Larpent (1838–1911) bought it from the Jensen children in 1870 for as many as 600 Rix-dollars. It is said to have been acquired in Holstein by Christian Albrecht Jensen in his younger years and to originate from the noble family of Rantzau.

It is unfortunate that it is no longer possible to establish a proper catalogue of the collection of Christian Albrecht Jensen in its entirety, but it is certain



6. Anthony van Dyck, ascribed, *Sketch for the Supper at Emmaus*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen (Inv. No. KMS3223). From the collection of Christian Albrecht Jensen

that its dispersal, together with the sales at auction of the art works belonging to Prince Christian Frederik and of the Moltke Collection, constitutes a regrettable loss to Danish cultural heritage. Only the paintings bought for the Danish national collection at the Statens Museum for Kunst give an indication of the lost glories.

COLLECTIONS IN COPENHAGEN IN THE 19TH CENTURY

As has been shown, the collections which were accessible to the Danish general public in the first half of the 19th century were of a character comparable to those found in any major European city at the time. The Royal Collection and the Moltke Collection, to a great deal formed in the 18th Century, may be compared to the collections at Schwerin or Braunschweig. Prince Christian Frederik collected works by young and established artists of his

own day to the best of his abilities, as did Ludwig I in Munich, and finally, Christian Albrecht Jensen, within his limited budget, assembled a collection of works he felt an affinity with, sprinkled with a few spectacular paintings by the Old Masters. His collection may be compared, on a lesser scale, to those of Sir Joshua Reynolds in London or the Danish sculptor, Thorvaldsen. At the latter's museum in Copenhagen, it is still possible to get an idea of the 19th-century Danish collector's tastes.

BIBLIOGRAPHY

CATALOGUES OF COLLECTIONS

- Gundestrup B., *Det kongelige danske Kunstkammer 1737 – The Royal Danish Kunstkammer 1737*, I–II, Copenhagen 1991, has a comprehensive English translation
 Spengler J.C., *Catalog over det kongelige Billedgalerie paa Christiansborg*, Copenhagen 1827
 Weinwich N.H., 1818: *Udførlig raisoneret Fortegnelse over en Samling Malerier i Kiøbenhavn, tilhørende Hs. Excellence Geheime-Conferentsraad Greve J.G. Moltke, af N.H. Weinwich*, Copenhagen 1818. [Detailed Catalogue Raisonné of a Collection of Pictures in Copenhagen, belonging to His Excellency Councillor of State, Count J.G. Moltke, by N. H. Weinwich]

AUCTION CATALOGUES

- K. van Mander III, 1670: *Fortegnelse paa Sl: Carl von Manders Bøger / Teigne-Bøger / Kaabberstycker / Kaaber-Plader / Trævare / Gevær / Seyervercker / Skilderier og gandske Konst-Cammer / som paa Mandag den 15. Julij udi den Sl. Mands Gaard paa Østergade skal Auctioneris oc selgis. Kbh. (1670)*. [Catalogue of the Books, Drawings, Engravings, Copper Plates, Objects made of Wood, Guns, Clocks, Paintings and entire *Kunstkammer* belonging to the late Carl von Mander, which will be auctioned off and sold on Monday July 15th, at the late gentleman's house at Østergade], Copenhagen 1670
 J. S. Wahl, 1766: *Fortegnelse paa Endeel rare Malerier, Teigninger og Kaaberstykker af de beste og berömteste Mestere i Europa, samt Prætiosa, Kunststykker, Naturalier, Mineralier, Comchyllier [sic], Medallier, gamle Mynter og Böger med meere, forrige Kunstkammer Forvalter afgangne JOHAN SALOMON WAHLS Stervboe tilhørende, som ved offentlig Auction (der tager sin Begyndelse Mandagen den 10 Martii förstkommende, om Morgenen Klokken 8 slet) skal bortsælges ... Kiøbenhavn 1766*. [Catalogue of Several Rare Paintings, Drawings and Engravings by the best and most famous Masters in Europe, besides Pretiosa, Artificialia, Naturalia, Mineralia, Shells, Medals, old Coins and Books etc., belonging to the Late Keeper of the [Royal] *Kunstkammer* Johan Salomon Wahl to be sold at Auction which will start on Monday March 17th... Copenhagen 1766]

- Frederik VII, 1864: *Fortegnelse over en betydelig Samling Oliemalerier, Vandfarve-Pastel- og andre Tegninger, Boet efter Høiselig Konge Frederik VII. tilhørende, der bortsælges ved Auction, som, i Continuation af den Fredagen den 7de October 1864, Formiddag Kl. 9, begyndende Løsøre-Auction, afholdes paa Christiansborg Slot.* [Catalogue of an important Collection of Paintings, Watercolours, Pastels and other Drawings belonging to the estate of the Late King Frederik VII which will be sold at auction on October 7, 1864, and consecutive days ... at Christiansborg Palace.]
- Ch. A. Jensen, I, 1871: *Fortegnelse over en stor Samling gode Oliemalerier, Raderinger og Kobberstik efter bekjendte ældre Mestres ... der have tilhørt afdøde Professor C.A. Jensen ...* [Catalogue of a large Collection of good Paintings in Oil, Etchings and Engravings after famous Old Masters ... having belonged to the late Professor Christian Albrecht Jensen. Auction held on February 14, 1871, and the following days.]
- Ch. A. Jensen, II, 1871: *Fortegnelse over en stor Samling Kobberstik, Raderinger og Haandtegninger samt nogle Malerier efter de bekjendteste ældre Mestere, der have tilhørt afdøde Professor C.A. Jensen ...* [Catalogue of a large Collection of Engravings, Etchings and Drawings as well as some Paintings after the most Famous Old Masters, having belonged to the Late Professor Christian Albrecht Jensen ... Auction held on February 24, 1871, and the following days.]
- Countess Danner, I, 1874: *Fortegnelse over endeel Fru Lehnsgravinde Danners Dødsbo tilhørende Kunstsager, bestaaende af Oliemalerier, Haandtegninger, Kobberstik og Lithografier i Glas og Ramme, Marmorgrupper og Statuer, Gibssager m.m., hvilket Alt bortsælges ved Auction, der afholdes i Industriudstillings-Bygningen ved Vesterbro-Passagen, Fredagen den 19.de Juni 1874.* [Catalogue of part of Countess Danner's Estate, consisting of paintings, master drawings, framed engravings and lithographies, marble groups and statues, works in plaster etc. which will be sold at auction at The Industri Building ... on Friday, June 19, 1874.]
- Countess Danner, II, 1874: *Fortegnelse over endeel Fru Lehnsgravinde Danners Dødsbo tilhørende Kunstsager, bestaaende af Oliemalerier af danske og fremmede Kunstnere, Kobberstik og Lithografier i Glas og Ramme, Marmorgrupper og Statuer, Miniatur-Portraiter, Kunstsager m.m., hvilket Alt bortsælges ved Auction, der afholdes i Industriudstillings-Bygningen ved Vesterbro-Passagen, Tirsdagen den 22. September 1874.* [Catalogue of part of Countess Danner's estate, consisting of paintings by Danish and foreign artists, framed engravings and lithographies, marble groups and statues, miniature portraits, varia etc. which will be sold at auction at The Industri Building ... on Tuesday, September 22, 1874.]
- Caroline Amalie, 1882: *Fortegnelse over den i Enkedronningens Palais paa Amalienborg værende Samling af Kunstsager, bestaaende af Oliemalerier, Haandtegninger, Kobberstik og Lithografier i Glas og Ramme, Marmorbuster m.m., der bortsælges ved Auktion, som afholdes i Enkedronningens Palais paa Amalienborg Mandagen den 24de April 1882 og følgende Dage*
- Moltke, 1931: *Fortegnelse over en Samling gamle Hollandske Malerier tilhørende Lensgreve F.C. Moltke, Bregentved* [Catalogue of a Collection of Old Dutch Paintings belonging to Count F.C. Moltke, Bregentved], V. Winkel & Magnussen, June 1 and 2, 1931

MANUSCRIPTS

MS Christian Frederik 1837–1847:

Fortegnelse over Hans Kongelige Høihed Prinds Christian Frederiks Maleri Samling.
I–II

Royal Library, Copenhagen

Ny kgl. Samling 1811, I–II, fol.

Første Deel: Arbejder af danske Kunstnere og Kunst-Academies Elever, samt af Fremmede som have lært eller øvet Kunsten i Danmark; Anden Deel: Arbejder af fremmede Kunstnere

[Catalogue of the Collection of Paintings belonging to His Royal Highness Prince Christian Frederik. I–II. First Part: Works by Danish Artists and students of the Royal Academy of Fine Arts, as well as by Foreigners who have studied or practiced in Denmark; Second Part: Works by Foreign Artists.]

ART HISTORY IN GENERAL AND DANISH COLLECTIONS

Christensen Ch., "C.A. Jensen", in: *Biographisches Lexicon für Schleswig-Holstein und Lübeck*, Neumünster 1994

Christensen Ch., *Guldalderens Billedverden*, Copenhagen 2019

Christensen Ch., "Irrecoverable – King Christian IV of Denmark as a collector and patron in terms of peace and war", in: *War and Peace in Europe*, ed. by K. Bussmann and H. Schilling, Münster 1998, Essay Volume II, Art and Culture, pp. 191–199. German version: *Unwiederbringlich – König Christian IV. Von Dänemark als Sammler und Mäzen in Friedens- und Kriegszeiten*

Christensen Ch., *Jens Juell som kunstsamler*, in exh. catalogue: *Hvis engle kunne male ... Jens Juells portrætkunst*, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg 1996, pp. 113–126

Christensen Ch., "Reflections. Copy and Paraphrase in the work of Nicolai Abildgaard", in: *Nicolai Abildgaard – Revolution Embodies*, ed. by T. Lederballe, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2009, pp. 179–198

Fabricius A., F. Friis and E. Kornerup, eds., *Kong Christian VIII.s Dagbøger og Optegnelser*. II. 1. Halvbind 1815–1821, Copenhagen 1973. [Diaries and Records of King Christian VIII]

Feldborg A. Andersen, *Denmark Delineated, or Sketches of the Present State of that Country*, Edinburgh 1824

Fischer C., *Italian Drawings in the J.F. Willumsen Collection*, vols. I–II, Frederikssund 1984 and 1988

Fischer C. and J. Svenningsen, "Nicolai Abildgaards Tegningssamling", *Konsthistorisk tidskrift* 2014, 83(4), pp. 271–289

Gundestrup B., *Det kongelige danske Kunstkammer 1737, The Royal Danish Kunstkammer 1737*, vols. I–II, Copenhagen 1991, has an over-all English translation

Helsted D., "Christian VIII: An Intelligent Amateur", *Apollo* 1984, 120(247), pp. 418–425

Monrad K., R. Linnet and L. Bøgh Rønberg, *I lyset af Holland: mesterværker fra hollandsk og dansk guldalder*, Copenhagen 2001

- Müller L., *Description des Tableaux et Dessins au Musée-Thorvaldsen*, Copenhagen 1849
- Schultz S., *Christian Albrecht Jensen: Hans Liv og hans Værker*, vols. I–II, Copenhagen 1932
- Svenningsen J., “Publicly Accessible Art Collections in Copenhagen during the Napoleonic Era”, *Journal of the History of Collections* 2016, 27(2), pp. 199–210
- Svenningsen J., *Samlingssteder – Udenlandsk billedkunst i danske samlermiljøer 1690–1840*, Aarhus 2023
- Villadsen V., ed., *C.W. Eckersbergs dagbøger*. vol. I, Copenhagen 2009

EUROPEAN COLLECTIONS

- Alsop J., *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, Princeton 1982
- Bindman D., “The Orléans Collection and Its Impact on British Art”, in: *La circulation des oeuvres d’art. The Circulation of Works of Art in the Revolutionary Era 1789–1848*, Rennes 2007, pp. 57–66
- Börsch-Supan H., “Friedrich der Grosse als Sammler von Gemälden”, in: *Friedrich der Grosse, Sammler und Mäzen*, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München 1992, pp. 96–103
- Brown J., *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth Century Europe*, New Haven & London 1995
- Hermann F., *The English as Collectors. A Documentary Sourcebook*, London 1972
- Holst N. von, *Creators, Collector and Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present*, London 1967
- Łukasiewicz M., M. Mencfel, “Patronage, collecting and critique. Athanasius Raczyński’s encounter with the artistic circles of Copenhagen”, *Konsthistorisk tidskrift* 2023, 92(1), pp. 18–35
- Lyna D., F. Vermeylen and H. Vlieghe, eds., *Art Auctions and Dealers. The Dissemination of Netherlandish Paintings during the Ancien Régime*, Turnhout 2009
- MacGregor A., *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven 2007
- North M., *Gerhard Morell und die Entstehung einer Sammlungskultur im Ostseeraum des 18. Jahrhunderts*, Greifswald 2012
- Pomian K., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988
- Stourton J. and C. Sebag-Montefiore, *The British as Art Collectors. From the Tudors to the Present*, London 2012

Charlotte Christensen

Museum of National History at Frederiksborg

THE PRINCE, THE NOBLEMEN AND THE PAINTER:
COLLECTIONS OF WORKS OF ART IN COPENHAGEN BETWEEN 1800
AND 1848

Summary

The history of collecting in Denmark and Norway in the 19th century is intimately connected with the history of the painters and sculptors active during that period. Only in Copenhagen were the Royal and private collections accessible to the artists, for whom copying paintings by Old Masters formed an important part of their curriculum. Major collectors of the Age were Prince Christian Frederik (later King Christian VIII of Denmark), who mainly acquired paintings and sculptures by contemporary artists, and the portrait painter Christian Albrecht Jensen, whose preference was to buy and sell the works of Old Masters. In Copenhagen, the collections of the Counts Moltke, which mainly consisted of works by Dutch painters, was open to the public, while the Royal Collection (today a part of Statens Museum for Kunst) could only be visited from 1827 onwards. None of the three collections dealt with in the present article have survived until today, while the works of art and the antiques belonging to the sculptor Bertel Thorvaldsen are at present housed in the museum bearing his name.

Keywords:

Copenhagen, collections in the first half of the 19th century, Kunstkammer, king Christian VIII, Dutch paintings in Denmark, artists' art collections, Christian Albrecht Jensen, J.F. Willumsen

YLVA HAIDENTHALLER

COLLECTING COINS AND MEDALS IN 18TH-CENTURY SWEDEN

“Mr. de Carstens is a doctor of medicine in Lübeck, and I recommend him to you, since he has come to see and study your remarkable and extensive collection of coins.”¹ Here, the Danish numismatist and scholar Otto Sperling (1634–1715) endorses his friend who will come and visit the Swedish poetess and salon hostess Sophia Elisabeth Brenner (1659–1730)² and her husband, the numismatist and miniature painter Elias Brenner (1647–1717), to study their collection of coins. In the 18th century, numismatics was a strategic and self-fashioning practice that demonstrated the owner’s economic means, intellectual disposition, and sense of style.³ However, what could, and what would, Mr. de Carstens expect upon his arrival in Stockholm?

This article aims to draw attention to the practice of collecting coins and medals in 18th-century Sweden.⁴ The study is built on the cases of medallist Arvid Karlsteen (1647–1718), politician Carl Didrik Ehrenpreus (1692–1760), scholars Carl Reinhold Berch (1706–1777) and Evald Ziervogel (1728–1765), and Sperling and Sophia Elisabeth Brenner. Based on letters, inventories, auction catalogues, newspaper announcements, and numismatic publications, the following question will be asked: How were these collections put together,

¹ E. Göransson, *Letters of a learned lady: Sophia Elisabeth Brenner’s correspondence, with an edition of her letters to and from Otto Sperling the Younger*, Stockholm 2006, p. 205, Letter XV, Sperling to Brenner 30 March 1705.

² For further reading on S.E. Brenner, see: V. Lindgärde, A. Jönsson, W. Haas & B. Andersson, eds., *Sophia Elisabeth Brenner (1659–1730) Eine gelehrte und berühmte Schwedin*, Hildesheim 2021.

³ On numismatics as showing strategy, see e.g. A. Flaten, “Identity and the display of medaglie in Renaissance and Baroque Europe”, *Word & Image* 2003, 19, January 1, pp. 59–79.

⁴ In addition to new sources, the following article is based on chapter 4 of my doctoral thesis: Y. Haidenthaler, *The Medal in Early Modern Sweden: Significances and Practices*, Lund 2021.

displayed, handled, and studied? The material will shed light on how collections were bought, sold, and organised, as well as how collectors interacted and communicated about coins and medals. Finally, the article will add to the understanding of the values and ideas attached to the practice of numismatics in early modern Europe.

SELLING AND BUYING COINS AND MEDALS

The first step in building a collection of coins and medals would be to obtain said collectables, and there were many avenues of doing so. A collector could buy coins and medals one at a time, in a set, privately, at an auction, in shops, from coin dealers, from markets abroad, procure a coin hoard, purchase coins directly from the mint or from a medal artist, or exchange them with friends. Especially, trading collectables among fellow numismatists was a common way of updating one's collection. Trading could be executed in person or from afar, and here Sperling's and Sophia Elisabeth Brenner's correspondence might serve as an example.

Speaking of coins, I remember that I have heard my husband say that he would like to trade the coins for which he has duplicates, namely those minted by the kings of Denmark who once reigned in Sweden, too, e.g., those minted in Stockholm and Västerås by Eric of Pomerania, those minted in Stockholm by Christian I, and those minted in Västerås and Malmö by John II, for coins of those same kings minted in Denmark or for some bracteate coins marked with the names of the kings.⁵

Sophia Elisabeth Brenner's husband, Elias, was an eager collector, and apparently asked his wife to inquire her numismatic friend about coins to trade. Sperling answered in his next letter.

On behalf of your husband, you wished to trade Danish coins for Swedish ones. I will see if I can find something to trade in my poor collection. [...] And since your husband expresses a wish to exchange some of his Swedish coins for our Danish, I have collected sixteen coins from my boxes that I can spare [...] In exchange for these I would like to have the Swedish coins of Eric of Pomerania, Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, and the coin from Västerås in the middle (in table 7)⁶, of Christopher I,

⁵ Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 203; Letter XIV, Brenner to Sperling 16 October 1704.

⁶ The number of tables refers to illustrations in Elias Brenner's *Thesaurus*, which will be discussed later in this article.

II and III, Karl Knutsson, the first, second, fourth and fifth one, and of Christian I, Nos. 1, 2, 3 (table 5). Copenhagen, March 30, 1705.⁷

Their reasoning for trading coins is outlined in the letters. Elias Brenner owns duplicates of Swedish coins and wants to exchange them for coins on Swedish history that he does not yet have. Sperling is willing to trade, and lists sixteen coins which he can spare, but only in return for specific editions, which he listed in detail.⁸ Trading meant exchanging items of similar value. The value was not necessarily determined by the object's material value, but by the value that the collector ascribed to each item. Sixteen coins could easily measure up to half of the number in return if those items were the ones the collector needed and wanted. A coin missing in one's collection could be priceless; at least to the collector.

Exchanging coins via letters entailed trusting the other party to be sincere and provide the requested items, not to mention accepting the risks of collectables disappearing in the post. Both Sperling and the Brenners used couriers and messengers to deliver their packages and often inquired if they had arrived.⁹ A safer way to obtain such objects was to go directly to the source. In 1709, the royal mint printed a product catalogue of items that were for sale (ill. 1). It advertised sixty-six different medal editions and seventy-nine jetons related to Swedish royalty from the 16th to the 18th century.¹⁰ The medal editions pertaining to kings from the 16th century were made with new dies mostly engraved by the court medallist Arvid Karlsteen, but based on old editions, whereas the medals pertaining to royals beginning with the reign of Queen Christina (1626–1698) were minted with the original dies.¹¹ The advertised medals were struck on demand and were not commodities that were produced in stock; a customer could go to the mint and choose the editions one wished to acquire. The product catalogue does not indicate any prices, but rather the items' weight in *lod* (1 *lod* equalled 13.16g of silver). One *lod* could be translated directly into currency or have a set price. For instance, in 1683, the medal artist Anton Meybusch (1645–1702), who worked briefly

⁷ Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 207ff, Letter XV, Sperling to Brenner 30 March 1705.

⁸ *Ibidem*, p. 209, Letter XV, Sperling to Brenner 30 March 1705.

⁹ E.g. Brenner mentions the messenger Mr. Grönner. Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 195, Letter X, Brenner to Sperling, 11 July 1703.

¹⁰ Uppsala University Library [UUB]: Sv. Rar. 10:311 (3) *SPECIFICATION, På de Medaillier och begärlige Skådepenningar som finnas på Kongl. Myntet i Stockholm, 1709.*

¹¹ UUB: Sv. Rar. 10:311 (3) *SPECIFICATION, 1709, Haidenthaller, The Medal in Early Modern Sweden*, p. 214ff.

SPECIFICATION,

På de Medailler och begärlige Skådepenning-
gar som finnas på Kongl. Myntet i Stockholm
Membt.

GUSTAVUS. I.

- R**önung Gustaf den Förstes Contersey å ena: och på
andra sidan en Triumph:Port / med denne öfverskrift:
Ob Patriam fidemque strenue vindicatas. 4. Lod.
En dito mindre 2. Lod.
Konung Gustafs den Förstes Contersey på ena sidan / på den andra 2
Bilder med öfverskrift:
Nunc fortunata resurges 2. Lod.

ERICUS. XIV.

- Konung Erich den Fiortondes Contersey. På andra sidan ett Bord /
derpå en afflagen Wäria: med denne öfverskrift:
Rigore suo dissoluit nimio 4. Lod.
En dito mindre 2. Lod.
Konung Erich den Fiortondes Contersey. På andra sidan en Pelare
med en afbruten Wäria der på liggjande / med öfverskrift:
Nimis durus minus durat. 2. Lod.

JOHANNES. III.

- Konung Johan den Tredies Contersey på ena sidan / på andra sidan
en Kongl. Crona med öfverskrift:
Injusti carceris justum prantium. 4. Lod.
Konung Johan den Tredies Contersey och Medaille / på andra sidan
en Bild med öfverskrift:
Providente Deo improvisa obtigit. 2. Lod.

SIGISMUNDUS.

- Konung Sigismundi Contersey. På andra sidan en Skildt med Pols-
niste Wapnet / och öfverskrift:
Hoc tectus nudatur aristo. 4. Lod.

1. "Specification På de Medailler och begärlige Skådepenningar som finnas på Kongl. Myntet i Stockholm" printed by J.H. Werner, 1709, in Evald Ziervogel *Utkast till offentlig historiska föreläsningar öfwer Svenska Myntkunskapen*, Stockholm 1753, UUB

in Stockholm, sold his medals for five *daler* per *lod*.¹² Consequently, a medal weighing four *lod* – which was the most common weight advertised in the catalogue – could cost about twenty *daler*, equalling one month's wages for a bookkeeper.¹³ Needless to say, this was a huge amount of money.

A cheaper way to procure coins and medals was to buy them second-hand. Newspaper announcements are particularly illuminating on how numismatic objects were advertised and spread. For instance, on January 25, 1781, *Dagligt Allehanda* advertised that Lundberg's shop at Riddarhustorget, a public square in the old town of Stockholm, was selling complete sets of token money [emergency currency that was issued between 1715 and 1719, consisting of ten different editions] at sixteen *skillings* each, and one medal of Karl XI (1655–1697) in the Falu mine for one *daler*. These were announced next to listings for an assortment of books, English shoe buckles for one *daler*, brown hair five *kvarter* long (1 *kvarter* equalled 14.85 cm.) for one *daler* and eight *skillings*, and so forth.¹⁴ Another announcement advertised prunes next to portrait medals.¹⁵ Coins and medals being sold alongside other rarities and random items appears to have been a common occurrence. Medals were a commodity like any other. They could be rare and expensive or common and affordable.

Other types of notices announced small auctions, like the estate sale of the departed brewer's wife, Rosina Elisabeth Roos, where buyers could bid on "medals and old coins".¹⁶ Other auctions praised greater collections, like that of Karlsteen. The sale of his collection warranted its own printed catalogue.¹⁷ The catalogue praised Karlsteen as "an absolute *curieus* connoisseur, and therefore everything that he collected is artistic and exquisite", assured-

¹² Swedish National Archive [RA]: RBA Bankprotokoll, 21 November 1683; Stenström, *Arvid Karlsteen*, p. 63; Haidenthaler, *The Medal in Early Modern Sweden*, p. 220.

¹³ L.O. Lagerqvist & E. Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2002, p. 74.

¹⁴ *Dagligt Allehanda*, 25 January 1781, p. 3, available online: <<https://tidningar.kb.se/2631189/1781-01-25/edition/144030/part/1/page/3/?q=%20medaille&sort=&from=1781-01-01&to=1781-12-31>> [accessed: May 24, 2023].

¹⁵ *Dagligt Allehanda*, 18 June 1790, p. 5, available online: <<https://tidningar.kb.se/2631189/1790-06-18/edition/144030/part/2/page/1/?q=%20medaille&sort=&from=1790-01-01&to=1790-12-31>> [accessed: May 24, 2023].

¹⁶ *Posttidningar*, 26 August 1756, p. 4, available online: <<https://tidningar.kb.se/2979645/1756-08-26/edition/145134/part/1/page/1/?q=%20posttidningar&sort=&from=1756-01-01&to=1756-12-31>> [accessed: June 11, 2023].

¹⁷ UUB. Sv. Rar.: *Kort berättelse om det lotteri, som efter höga wederbörandes tilstånd uti framledne medailleurens wälb:ne Hr Arvid von Karlstens på Norremalm wid St. Claræ södra kyrckiogata belägne huus nästkommande d. 24 maj kommer at anställas på: berörde medailleurs kostbare medaille cabinet och rara konst-cammare*, 1719.

ly to convince possible bidders of the quality of the objects.¹⁸ His collection contained: "Swedish and foreign silver medals of great weight and value, as well as others made of outstanding European artists [...] beautiful miniature portraits with silver cases and real crystal-glass of which some are enamelled. Also, there are sculptured portraits, engraved mirrors made of steel, engravings, gemstones, fossils, insects in amber, corals and shells, Italian and French paintings in golden frames."¹⁹ The auction was organised as a lottery, and 2000 tickets were sold for one ducat a piece, of which 400 were wins and the others blanks.²⁰ The catalogue listed the 400 potential wins, and one lot could contain one object, like a walnut medal cabinet with 48 drawers (lot 234), or several items, like the first lot consisting of 17 medals depicting the Swedish king Karl XI.²¹ Besides advertising the collector and listing the items, the catalogue also provided the opportunity to send a proxy to the lottery in case one was indisposed and could not attend themselves. The previous owner Karlsteen, famous all over Europe as a medallist, gave each object a stellar provenance.²² In total, 200 lots contained objects of his trade, which made this lottery particularly interesting for numismatists.

Numismatic collections, although certainly cherished, frequently changed owners. For instance, the collection of Elias Brenner was also sold after his death, but in contrast to Karlsteen's belongings, Brenner's 687 coins and medals were purchased in a single lot by Walter Grainger (died 1729), an English merchant living in Stockholm.²³ After Grainger's death in 1729, they were purchased by a Russian nobleman named Demidov, and today pieces of the collection can be found in the Pushkin Museum in Moscow.²⁴ In general, the ownership of numismatic items fluctuated greatly, and auctions were a common way to dis-

¹⁸ Ibidem, p. 1.

¹⁹ Ibidem, p. 1.

²⁰ Ibidem, p. 2.

²¹ Ibidem, p. 11; 3.

²² On Karlsteen, read, for instance, A. Renqvist, *Arvid Karlsteen: En Medaljgravör och konstnär från Karlarnes tid*, Helsingfors 1931; S. Stenström, *Arvid Karlsteen: hans liv och verk*, Göteborg 1944; Svenskt biografiskt lexikon [SBL]: Arvid Karlsteen, available online: <<https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12390>; <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-339024>> [accessed: June 11, 2023].

²³ UUB, Uka, Cr. 5:30 (6)1; alvin-record: 206240; J. Hagander, L. O. Lagerqvist & I. Wiséhn, "Elias Brenners myntsamling finns i Moskva", *Svensk Numismatisk Tidskrift* 2002(8), pp. 172–177. J. Krasnobaeva, *Sveonum monumenta vetusta: the numismatic collection of Elias Brenner and Pavel Grigorievich Demidov*, Stockholm 2018.

²⁴ Cf. J. Krasnobaeva, *Sveonum Monumenta Vetusta*.

pense of any kind of property during this period.²⁵ Coins and medals could be sold separately if the collection's size merited individualised handling, but most often, they were sold with the rest of the previous owner's possessions.²⁶

Whereas Karlsteen's and Brenner's collections were auctioned off after their deaths, presumably at the behest of their widows, others sold their collections while they were still alive. In January 1752, Carl Didrik Ehrenpreus, a Swedish count, politician, and chancellor of Uppsala University, offered his collection to the university. The head librarian and keeper of coins, Evald Ziervogel, estimated the collection to be worth 36000 *daler* (equalling more than six years' wages for a sailor)²⁷, of which 3300 *daler* concerned the walnut cabinet.²⁸ The university (aided by Ehrenpreus himself) paid 12000 *daler*, less than half of the estimated price, and the collection became an important stepping stone in the building of the university coin cabinet.²⁹ While numismatic collectors could sell their coins and medals if they were in financial distress, Ehrenpreus gained little money from the affair. Instead, he received a reputation as a generous university chancellor, who, through this donation, promoted education and carved his name into the historical records of the university.

Institutions like Uppsala University or the Royal Coin Cabinet were frequently offered the acquisition of collections, as they strived to own both coins and medals, ideally, featuring both contemporary and ancient objects as well as a wide geographical range.³⁰ The inventories of the Royal Coin Cabinet list several additions originating from coin finds to private collections. In 1693, the Royal Coin Cabinet acquired Jacob Gyldenclou's (1636–1692) collection of ancient coins, alongside three numismatic books and two coin cases.³¹ Oth-

²⁵ An example of a catalogue: *Ansehnliches Münz- und Medaillen-Cabinet Zweiter Theil, welches den 2ten October dieses 1780sten Jahrs auf dem Eimbeckischen Hause in öffentlicher Auction verkauft werden soll durch die Mackler Peter Texier und von Horn, Hamburg, gedruckt mit Harmsens Schriften, 1780.*

²⁶ For instance, Erik Gyllengrip's collection was sold with books and manuscripts. Cf. Antikvariskt topografiska arkivet [ATA]: ARK 1_1-1, Antikvitetskollegiet och Antikvitetsarkivet 1629–1790, D 1:1 Förteckning över erbjudna böcker och handskrifter från överste Erik Gyllengrips sterbhus 1737.

²⁷ Lagerqvist & Nathorst-Böös, *Vad kostade det?*, p. 82.

²⁸ UUA: Donationsbrev av Carl Didrik Ehrenpreus; alvin-record: 80089.

²⁹ SBL: Carl Didric Ehrenpreus, available online: <<https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/16691>> [accessed: June 11, 2023].

³⁰ N.L. Rasmusson, "Det Bromelius-v. Bromellska myntkabinetet och dess bestånd av "myntskatter", *Fornvännen* 1931, pp. 377–384.

³¹ ATA: ARK 1_1-1, Antikvitetskollegiet och Antikvitetsarkivet 1629–1790, D1:3. Förteckningar och inventarielistor 1724–1766, Förteckning över J. Gyldenclous medaljsamling 16. Oktober 1693.

er acquisitions include the collection of Sten Arvidsson Sture Natt och Dag (1681–1730), which was purchased in 1730, and that of Carl Reinhold Berch, who needed to sell his belongings before travelling to Paris.³² According to Berch, he had amassed his medals for 27 years and stressed that the series is “not complete, but the best that one has seen”.³³ With acquisitions like these, the Royal Coin Cabinet expanded and elevated its status to become the most formidable numismatic collection in the country.

Although coins and medals could be purchased separately, the value and purpose of each object also ought to be understood as a part of a future collection. Paula Findlen discusses the practice of collecting, and states that “every object takes its place in a system of use and meaning in which value is constantly being negotiated.”³⁴ Thus, by acquiring a new object, a new collection, the existing relationship between the coins and medals would be rearranged, and new associations would be instigated. All these collections which joined the Royal Coin Cabinet would together create a *new* collection.

The prices and the names visible in the sources reveal information about the type of persons that primarily engaged with numismatics and numismatic society. Collectors mostly belonged to the Swedish upper class. They were attached to a social field that held both economic and cultural capital. However, the aforementioned collectors, Karlsteen, Brenner, Gyldenclou, Berch, Ehrenpreis, and Natt och Dag, are just a few of the people that occupied themselves with numismatics. About 250 numismatic collectors are known from the 17th and 18th centuries, but many remain invisible in available sources, like unknown small-town vicars who put together collections to use in their lectures, and, most of all, women.³⁵ In the list of noteworthy collectors, only Anna Johanna Grill (1720–1778) and Emerentia von Düben (1669–1743) have been noted as female collectors from this time (outside the royal family).³⁶ While Grill and von Düben could be exceptions, probate inventories or auctions like that of Rosina Elisabeth Roos demonstrated that females indeed

³² ATA: ARK 1_1–1, Antikvitetskollegiet och Antikvitetsarkivet 1629–1790, D1:3. Förteckningar och inventarielistor 1724–1766, Inventarium över “Sahl. Herr Generalns” myntkabinett 1730; Handlingar ang. C.R. Berchs medaljsamling.

³³ ATA: ARK 1_1–1, Antikvitetskollegiet och Antikvitetsarkivet 1629–1790, D1:3. Förteckningar och inventarielistor 1724–1766, Inventarium över “Sahl. Herr Generalns” myntkabinett 1730; Handlingar ang. C.R. Berchs medaljsamling.

³⁴ P. Findlen, *Early Modern Things: Objects and Their Histories, 1500–1800*, New York 2012, p. 7.

³⁵ E. Nathorst-Böös & I. Wiséhn, *Numismatiska forskare och myntsamlare i Sverige fram till 1830-talet*, Stockholm 1987.

³⁶ Nathorst-Böös & Wiséhn, *Numismatiska forskare och myntsamlare*, p. 33, 47.

owned and collected numismatic objects, and Sophia Elisabeth Brenner actively conversed about them. Female numismatists might not be as visible in the sources as their male counterparts, but this does not mean that they were absent, even though the list of noteworthy collectors suggests that collecting coins and medals was predominately a male practice or was largely directed at a male audience. The lack of known female collectors mirrors the male-oriented norms of society.³⁷

THE WORLD IN A CABINET

While procuring objects was one aspect of collecting numismatics, the second step would concern the questions of where to put, store, and display said collectables. Here, the cabinet is a vital component. Ehrenpreus's rococo cabinet might serve as an example of how coins and medals could be stored and displayed (ill. 2).³⁸ The cabinet was made by the cabinet maker Lorentz Nordin (1708–1786) and measures almost two metres in height and over one metre in width.³⁹ The cabinet is made of walnut and consists of an upper and lower part. Ornamental brass fittings decorate the doors of the cabinet. The fittings on the upper part display seven portrait medallions in a vertical line within the brass frame of each door (ill. 3). The portrait medallions resemble Renaissance illustrations of historical figures, such as Charlemagne (742–814) or Emperor Augustus (63 BC – 14 AD), but their likenesses are fantastical and provide little resemblance to any known representation depicted on coins or statues.⁴⁰ Nonetheless, the portraits allude to the insides of the cabinet, namely, that of history manifested.

The upper part of the cabinet holds three lines of forty-one drawers each, and the lower cabinet contains twelve drawers for bigger objects, like plaster medallions, and four shelves for copper plates or banknotes. The upper drawers

³⁷ J. Germann & H. Strobel, *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate 2016, p. 8. "the formation of gender – whether masculinity or femininity – was a process rather than a fixed definition; these conceptions were embraced and resisted in complex ways throughout the eighteenth century". For an overview of early modern gender research with a focus on material culture studies, read the introduction, pp. 1–13.

³⁸ The cabinet is today located at the Uppsala University Coin Cabinet; available online: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-104505>> [accessed: June 11, 2023].

³⁹ B. Waern, "Uppsala Universitets Myntkabinett", *Myntkontakt* 1978(3), p. 69.

⁴⁰ On historical portraits and numismatics, see e.g., F. Haskel, *History and its images*, New Haven–London 1995, pp. 26–79.



2. Cabinet of the Chancellor of Uppsala University Count Carl Didrik Ehrenpreus (1692–1760), Uppsala University Coin Cabinet [UUC], Photo: Stephen Quigley



3. Detail of the upper cabinet door, UGCC

had carved-out holes to hold coins and medals. The holes would prevent the objects from scraping against each other and rattling around while the drawer was being opened or closed. Another reason was to organise the cabinet's contents. The insides of each drawer could be arranged in whatever way suited the collector; by regents, chronological, geographical, by type of currency, or even by metal. Susan Pearce notes that objects in a collection are entwined in relationships with each other.⁴¹ Each coin or medal could be appraised individually, each had a value and physical characteristic of its own, but it also held a purpose within the collection. It was or would be part of a group. Simply put, by organising the

⁴¹ S. Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London 1995, p. 20.

content of the cabinet, one would establish relationships between the objects. According to the inventory, Ehrenpreus collected Swedish coins and medals and arranged them in chronological order, and by regent. The first upper drawer held coins associated with Olof Skötkonung (reigned 995–1122), the first Swedish king to mint coins, and the last drawer ended with Fredrik I (1676–1751).⁴² The size of the coins and medals made them convenient to accumulate and store, and the cabinet, with its thin drawers, helped to clearly structure the objects. Each ruler received their assigned drawer, and Ehrenpreus' 2699 items easily fit into this one cabinet.⁴³

Ehrenpreus's cabinet was very grand and required a designated space. Coin cabinets could also come in smaller, more convenient sizes, like the one gifted to the Duke of Oldenburg, Peter I (1719–1829), by his cousin, the



4. Georg Haupt, medal cabinet, 1780, birch, amaranth, boxwood and gilded brass, 30.5 x 28.5 x 18.5 cm, Lot. 800, 90001, Bukowskis

⁴² Uppsala University Archive [UUA]: Uppsala universitets myntkabinett, Inventarieförteckningar, F IX 1, Local-Inventarium öfver Ehrenpreußiska Cabinettet af Svenska Mynt och Medailler; alvin-record:110885.

⁴³ UUA: Kansliarkivet E I c, Donationsbrev av Carl Didrik Ehrenpreus till Uppsala universitet för hans mynt- och medaljsamling (Numophylacium Ehrenpreusianum); alvin-record:80089.

Swedish king Gustav III (1746–1792) (ill. 4).⁴⁴ It measures 30.5cm in length, 28.5cm in width, and 18.5cm in height, and is made of birch and boxwood and adorned with gilded brass. On the top, a portrait fashioned like a medal is worked into the wood veneer. Like Ehrenpreis' cabinet, the visual exterior alludes to the purpose of the box. On the sides, it has two brass circular-shaped handles. Further, it holds six drawers that could be covered by a flap and locked with a key. It was originally gifted in 1780, containing 65 gold medals depicting the Swedish royal family.⁴⁵ For its time, it was a fashionable and portable coin cabinet. The recipient, Peter I, could use it to store this specific assortment of Swedish medals, but he could also change the contents and store another collection, perhaps as a complement to a larger cabinet. Compared to Ehrenpreis' lavish cupboard, this compact cabinet presents a different material complement to collecting coins and medals. It is smaller and can contain fewer objects, but in its essence, its purpose is the same as that of its bigger counterpart. Both are designed to store a numismatic collection and allow their owners to organise and display their belongings.

STUDYING AND WRITING ABOUT COINS AND MEDALS

To foster one's collection, and buy, trade, sell, and update, a collector needed to gain knowledge of the objects he or she possessed, as well as the politics and people they depicted. For this, numismatic literature filled a vital role.⁴⁶ The most common type of numismatic publication was the catalogue. A catalogue listed all the items of a collection and would therefore aid the numismatic community, as it revealed the contents of a collection that perhaps could not be visited by everyone. Also, it benefited the status of the collection's owner, since it highlighted his or her belongings. Another important genre recorded and described coins and medals, with a focus on geographical or chronological aspects. For instance, Brenner's *Thesaurus nummorum Sveo-Gothicorum* (1691/1731) presented Swedish numismatic production from its start with Olof Skötkonung until Brenner's own time, including illustrations in true-to-life size (ill. 5). As a miniaturist painter, Brenner was

⁴⁴ B. Hemmingsson, "Haupts medaljskrin till den kungliga gåvan", *Svensk Numismatisk Tidskrift* 2010(7), pp. 149–150.

⁴⁵ Haidenthaler, *The Medal in Early Modern Sweden*, p. 299.

⁴⁶ For a comprehensive introduction to early numismatic scholarship; cf. Haskell, *History and its images*, pp. 13–25; on early modern numismatic literature, cf. F. Bassoli, *Antiquarian books on coins and medals: from the fifteenth to the nineteenth century*, London 2001.



5. Erich Reitz, Willem Swidde (?), Elias Brenner, *Thesaurus nummorum sueo-gothicorum* [...] 1731, tab X, engraving, alvin:record: 175815, UUB

well educated in drawing techniques and had prepared the images himself, which he then commissioned to be transferred onto copper plates. The book was written in Latin, and combined with the images, it provided a comprehensive introduction to Sweden's numismatic history and currency.⁴⁷

Berch followed in Brenner's footsteps and published a volume on Swedish coins and medals – *Beskrifning öfwer swenska mynt och kongl. skåde-penningar [...] (1773)*. He refrained from images but included detailed descriptions of each coin and medal edition, providing information about their visual executions, inscriptions, material, references for additional reading, and where he had seen the objects. For instance, he frequently mentioned Anna Johanna Grill's collection, where he also studied her replicas of rare items.⁴⁸ Replicas would often be used as stand-ins for medals or coins that were unique or missing in one's collection. A replica transmitted the material characteristics of the object such as size and relief, which were essential for the epistemological process of identifying a coin or medal. They were tactile and visual objects and one needed both sight and touch to properly grasp their physical characteristics. Although unillustrated, Berch's book included a scale consisting of twenty-six circular lines set within each other, which helped the reader determine the object's size (ill. 6). Reading Berch's description of a numismatic object, replica, or original, and comparing its size with the information gained from the book, would aid the collector in identifying his or her item and consequently assign it a fitting place in their cabinet. Similarly, Brenner's *Thesaurus* allowed numismatists such as Sperling, who frequently referred to the book in his letters,⁴⁹ to study Swedish coins without owning them or comparing them with the ones depicted in the book. The publications aided in understanding the object, and the coin or medal materialised the written narrative.

Next to catalogues and treatises on coins and medals, numismatic topics also drifted to the universities in Uppsala, Lund, and Åbo (Turku). The most crucial tasks of these academic writings were to create an understanding of economic circulation and to cast a light on the country's former currency and

⁴⁷ For an introduction to Brenner's book, see: e.g. T. Sundquist, "En skatt av svenska mynt. Elias Brenners Numismatiska Mästerverk", in *Wår lärda skalde-Fru: Sophia Elisabet Brenner och hennes tid*, eds. V. Lindgärde, A. Jönsson & E. Göransson, Lund 2011, pp. 374–389.

⁴⁸ C.R. Berch, *Beskrifning [...]*, Stockholm 1773, p. 175, nr. 56; p. 243, nr. 194; S.E. Bring, "Anna Johanna Grill och Numismatiken", *Lychnos Lärdomshistoriska Samfundets Årsbok 1957–1958 (1958)*, pp. 251–263, here 260.

⁴⁹ E.g. Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 207ff, Letter XV, Sperling to Brenner 30 March 1705.



6. Measurements in Carl Reinhold Berch, *Beskrifning öfwer swenska mynt och skådepenningar* [...] 1773, p. 16, alvin-record: 113152, UUB

economic history⁵⁰. The reasoning was grounded on close studies, and data collection through which one could hypothesise on combinations of dies. But mostly, scholars analysed the style and typology of coins to establish a chronology. For example, in his dissertation, *Nummis Arabicis in patria repertis* (1755), Martin Lundbeck examines the origin of a Swedish treasure find of Arabic coins from the Viking Age.⁵¹ Thereby Lundbeck and his professor, Carl Abraham Clewberg, showed that the North had been in contact with the Arabic world long before early modern times.

Another more mundane type of publication was the weekly numismatic journals. One of many of these journals was Johan Hieronymus Lochner's *Sammlung merkwürdiger Medaillen [...]*, published from 1737 to 1744.⁵² Each week it presented a coin or a medal, old or new, that addressed European politics. Next to an image, the author described the depicted object in a few sentences, outlining the motif and inscription, and sketched the circumstance that resulted in its production. Perhaps inspired by Lochner, Ehrenpreus – who subscribed to these weekly numismatic journals – urged the keeper of the Uppsala University coin cabinet, Ziervogel, to produce a similar publication.⁵³ In 1755, Ziervogel published *Trettio historiska afhandlingar om svenska mynt och medaljer* [Thirty historical treatises on Swedish coins and medals]. The publication followed a well-known standard, as it illustrated a coin or medal, described the image and inscription, and outlined the events that led to its execution (ill. 7). Like Lochner, Ziervogel's texts were also disseminated as a weekly journal and could, among others, be purchased from the printer Lorentz Grefing (died 1769) in Stockholm, as announced in *Posttidningar*, on the 27th of February in 1755: "At L.L. Grefing's from the print arrived: The second and the third paper sheet of librarian Ziervogel's Historical Weekly Journal on coins and medals; The second is about the medal on the Castle of Stockholm; the third on a rare medal on Karl X Gustav's coronation. The paper sheet costs 12 öre kopparmynt."⁵⁴

⁵⁰ Cf. dissertations supervised by Kilian Stobaeus, available online: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-104129> ; <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-104128>> [accessed: June 11, 2023].

⁵¹ Carl Abraham Clewberg and Martin Lundbeck, *Dissertatio Academica de Nummis Arabicis in Patria Repertis, [...]*, Turku 1755; available online: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-102834>> [accessed: June 11, 2023].

⁵² Another was Johan David Köhlers (1684–1755) *Historische Münz-Belustigung*, published between 1729 and 1742.

⁵³ UUB: Uka Numismatik, Tidskr. e.g. alvin-record:339020; alvin-record:339055; alvin-record:339024; alvin-record:339067.

⁵⁴ *Posttidningar* 27 februari 1755, p. 4, available online: <<https://tidningar.kb.se/2979645/1755-02-27/edition/145134/part/1/page/4/?q=%20medaille&sort=&from=1755-01-01&to=1755-12-31>> [accessed: June 11, 2023]. 12 km equalled roughly 200g of lamb meat, see: Lagerqvist & Nathorst-Böös, *Vad kostade det?*, p. 82.

Historisk Svecfo-Skrift
 Öfver
Synt och Medailler.
 Fierde Arket.

En öfvermåttan sällsint Begräfnings Medaille. öfver
 Drottning ULRICA ELEONORA den äldre.



ULRICA ELEONORA REGINA SVECIAE SUBDITORUM
 AMOR AC DELICIVM. ULRICA ELEONORA,
 Sveriges Drottning, älskad och högt hällen af sina
 Underåtare. Drottningens bild.

SOLIO MELIORE RECEPTA. Uptagen på en bättre
 Thron. Drottningen, med palmqvist i handen, föres på
 en sky up til himmelen. Hon har lämnat, Kronan, Spiran
 och Äplet, nedre på jordklotet. Underskriften är: NATA,
 1656. CORONATA, 1680. DENATA, 1693. Född,
 1656. Krönt, 1680. Död, 1693.

Konung CARL XI:s Drottning, ULRICA ELEONORA,
 var Konung FRIEDERIC III:s dotter, med
 Des Gemål, SOPHIA AMALIA af Braunsvig. Hon blef född
 i Köpenhamn, d. 11 September, 1656. En sorgfällig upfostran,
 jäm

These journals were ideal literature for both amateurs and connoisseurs. The source of their popularity was the comprehensive overview of the often very complex circumstances that had inspired the medal or coin, including images, and suggestions for further reading. In comparison, numismatic catalogues or treatises seldom offered more detailed facts than the issuer, a description of the visual execution, date, and mint master or medal artist of an edition. Any other information would have to be gathered from the collector's own library. Therefore, numismatics and literature were co-dependent.

TALKING ABOUT COINS

While buying, trading, and studying coins and medals was one aspect, another concerned the display of these collections. Certainly, numismatic objects could be enjoyed by oneself, but, in its essence, a collection was not meant to remain unseen but to be visited and praised. But who would use these collections apart from the owners and how would one know where to find them? Here travel books could aid in the quest, like *Die vornehmsten Europaeischen Reisen*, which recommended noteworthy collectors, such as Brenner and Karlsteen in Stockholm and the university coin cabinet in Uppsala.⁵⁵ Tourists were welcome to visit, but guests could also be commended by fellow friends, like de Carstens, mentioned in the beginning, whom Sperling endorsed to the Brenners.

In the 18th century, collecting numismatics held an aura of learnedness and wit. This was largely due to the fact that studying and collecting coins and medals entailed an extensive amount of historical, political, literary, and artistic knowledge. To read the Latin inscriptions and perhaps identify the source as a famous ancient author – quotes from Ovid or Vergil were frequently reused on medals⁵⁶ – would inspire awe among others. Likewise, the knowledge of a ruler's politics based on one glance at a coin could earn respect from fellow collectors.

If one did not have the possibility to discuss the precious objects face-to-face, such conversations could be transferred to paper.

[...] I would also like to ask you whether Queen Christina ever had Finnish words minted with Greek letters on her coins, as some learned men told me. For I know that this Queen had the Swedish word Makelos engraved on some coin with Greek letters, MAKEΛΩΣ, which the Italians, Greeks, Spaniards, and Germans failed to

⁵⁵ Peter Ambrosius Lehmann, *Die vornehmsten Europaeischen Reisen*, Hamburg 1736, p. 453.

⁵⁶ Y. Haidenthaller, "Adapting Antiquity: References to Classical Literature on Early Modern Swedish Medals", *Afterlife of Antiquity, IKON* 2020(13), pp. 303–314.

understand and started to mock in peculiar ways and invent explanations at which Saturn himself, who never smiles, would grin. But I have not yet learned anything else about a Finnish inscription hidden under Greek letters, other than what they recently told me.⁵⁷

The peculiar medal that Sperling enquires about is one that Queen Christina had issued during her time in Rome. The obverse portrays the Queen in profile, wearing a laurel crown atop an antique-inspired helmet, with the inscription REGINA CHRISTINA (ill. 8). The reverse depicts a crowned Phoenix with outstretched wings rising from the pyre of flames. Above reads the curious inscription MAKEΛΩΣ, which invited various interpretations. It combines Latin and Greek letters and refers to the Swedish word *makelös* or *makalös*, denoting that Christina is both without flaw and without a husband. It is a clever game of words which, deprived of a proper explanation, would be impossible to decode. In his letter, Sperling now ponders whether a coin with a similar inscription hiding a Finnish word was ever minted. Thanks to the unusual inscription, Sophia Elisabeth Brenner immediately identifies which edition Sperling asks about and replies that such a coin never existed.⁵⁸



8. Alberto Hamerani, *Christina as Phoenix*, 1659, cast bronze, \varnothing 41.98 mm, 32.11 g, Hd. 103, inv. 201657, alvin-record: 76490, UUCC

⁵⁷ Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 201, Letter XIII, Sperling to Brenner, 12 July 1704.

⁵⁸ Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 203, Letter XIV, Brenner to Sperling 16 October 1704; the makalos-medal was also reengraved in Sweden in the late 17th century, see: Haidenthaler, *The Medal in Early Modern Sweden*, p. 216.

The MAKEΛΩΣ medal was only one of many discussions that the pen pals exchanged on numismatic issues. However, a collector of coins and medals would preferably appreciate them in the company of other like-minded individuals. William Stenhouse writes about the display and reception of collections in Renaissance Rome and how a collector “welcomed Boissard’s group into his collection, and happily showed them his coins and gems.”⁵⁹ Similarly, collectors like Ehrenpreus could entertain their guests by showing them a lavish cabinet that displayed coins and medals in the best possible way. It would invite visitors to admire the collection and wonder about which unknown treasures the cabinet held; much like numismatic collections had been presented since the Renaissance.

The frontispiece of Louis Jobert’s *La Science des Medailles* (1692) might help us visualise how coins and medals were handled (ill. 9). Although a generic illustration, the image provides a convincing representation of a numismatic cabinet and peoples’ interaction with the objects. It shows two gentlemen seated beside a cabinet with open doors, and three drawers are placed on the table in front of them. One gentleman lifts an object from its tray and the other holds his choice close to his face while examining it with a magnifying glass. Coins and medals were objects that required close interaction, not least due to their size. The beholder would be forced to hold the object close to his or her eye, perhaps even use a looking aid, and keep near to a source of light. One would flip the object and turn it in one’s hand to watch the light reflect on the surface and study the relief and the image engraved on each side. Furthermore, a striking feature that this illustration presents is one, the cabinet, and another, the communication between the two men. Scrutinising the coins could be a social experience.

In a similar manner, Ehrenpreus could pull out a drawer, set it on a table, take a seat, pick up an item, and present it to others. For instance, drawer nineteen in his cabinet held coins and medals pertaining to Sigismund of Vasa (1566–1632), son of the Swedish king Johan III (1537–1592) and the Polish princess Katarzyna Jagiellonka (1526–1583). The inventory lists under Sigismund one gold coin, one gilded silver medal, three silver medals, one bronze medal, ten Swedish silver coins, and six Polish silver coins, for a total of twenty-two objects.⁶⁰ The golden coin, a ducat, might gain attention. In contrast to silver, which might blacken over time and gain a patina, or copper which might turn green, a golden coin would keep its sheen. The coin

⁵⁹ W. Stenhouse, “Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome”, *Renaissance Quarterly* 2005, 58(2), p. 404.

⁶⁰ UUA: Local-Inventarium öfver Ehrenpreußiska Cabinettet, p. 3; alvin-record: 110885.



9. Franz Ertinger, Louis Jobert *La Science des medailles*, Paris: de Bure 1739, engraving [1710], Bayrische Staatsbibliothek, München

was minted shortly before Sigismund III, who in addition to being King of Poland, also was crowned King of Sweden. The coin measures about 22 mm in diameter, a size which would require the beholder to lay it in their palm or secure it with thumb and index finger to turn it and scrutinise its surface and identify the image stamped into the metal. The obverse depicts the king seen from the right (ill. 10).⁶¹ He wears a crown, a ruff, and a cuirass adorned with a lion's head on his shoulder. His portrait is encircled by the inscription SIGISMVND.III.D:G:REX.POL.D:PRVS. [Sigismund III, by God's grace king of Poland and Prussia]. The reverse shows the coat of arms of the city of Gdańsk, a crown above two crosses supported by two lions. Between the lions' heads, one can spot the chi rho symbol χ . The legend reads MONE.NO.AVR. CIVI:GEDANENSIS93. [new gold coin minted by the city of Gdańsk]. The coin and Sigismund III, who once minted it, might spark a conversation about long-gone political affairs and fierce conflicts, and perhaps even inspire discussions about religion, as Sigismund III's Catholic confession was used as a main argument by Karl IX to undermine his nephews' suitability to rule Lutheran Sweden.⁶² It is, of course, impossible to know how Ehrenpreus handled his collection and conversed about it with his guests, but it remains without a doubt that the rich context surrounding the numismatic objects invited social interaction.



10. Sigismund III of Vasa, 1 ducat 1593, gold, 22 mm, 3,50 g, ID:2567, alvin-record: 353484, UUC

⁶¹ Uppsala University Coin cabinet, ID: 2567; alvin-record: 343484.

⁶² E. Petersson, *Karl IX Kampen om kronan*, Lund 2021.

Returning to Mr. de Carsten's visit to Stockholm, Sophia Elisabeth Brenner assured Sperling it went wonderfully. "When he stayed here, we quite often enjoyed his learned conversation that was both very useful and delightful."⁶³ She does not specify what they talked about, but since de Carstens wished to study Brenner's collection, it is safe to assume that they conversed about coins. Coins and medals were looked at, touched, talked about, handed around, and functioned as conversation starters to discuss current or foregone history and politics.

CONCLUSIONS

This article presents material components like precious objects, literature, and cabinets, and likewise immaterial aspects such as social displays and communication. The cases discussed here shed light on the versatile fortune of a numismatic collection destined to outlive its owner and how coins and medals could be sold and bought, thereby finding their place in a new setting. Examples like Ehrenpreus's cabinet highlight the material aspects of numismatics, such as the medals themselves and the cabinet used to store them, and Karlsteen's collection reveals that medals were often one of many object categories within the sphere of collecting. The abundance of publications indicates a dialogue and a formation of theories regarding the study of numismatic objects and the development of numismatic science. Publications were a means to elevate the author in the numismatic community, but they also benefited other collectors who could use these books as references while studying their coins and medals.⁶⁴ One could collect coins and medals only because it was fashionable, without a connoisseur's expertise, yet it would still elicit only limited understanding about the object in one's hand. For that reason, numismatic literature was necessary. Furthermore, the numismatic community – not least shown through Brenner and Sperling's letters and literature – exhibit international communication. The letters exchanged also reveal that the pleasure taken in coins and medals was experienced in the company of knowledgeable visitors, either in person or from afar.

Overall, the sources reveal that the collecting practices in Sweden did not differ from other northern countries but rather followed similar pat-

⁶³ Göransson, *Letters of a learned lady*, p. 213, Letter XVI, Brenner to Sperling, 7 August 1705.

⁶⁴ Similar strategies are discussed in P. Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Los Angeles and London 1994, chapter 8, "Patron, brokers and strategies".

terns. The collectors were people with economic and cultural capital, and objects were traded and exchanged from near and far. The collections could be based on a particular fondness for antiquity or a scholarly quest to highlight the country's history. The images displayed in the literature exhibited the latest visualisation techniques and aimed to entertain and educate. Lastly, just like anywhere else, the coins and medals were stored and displayed in small or big cupboards ordered to the collector's preferences. To conclude, even if this article concerns Swedish cases, it demonstrates that numismatics was a social custom that crossed borders. Collecting coins and medals was a complex practice that involved many more aspects aside from just coins and medals.

BIBLIOGRAPHY

- Ansehnliches Münz- und Medaillen-Cabinet Zweiter Theil, welches den 2ten October dieses 1780sten Jahrs auf dem Eimbeckischen Hause in Öffentlicher Auction verkauft werden soll durch die Mackler Peter Texier und von Horn*, Hamburg 1780
- Bassoli F., *Antiquarian books on coins and medals: from the fifteenth to the nineteenth century*, London 2001
- Bring S.E., "Anna Johanna Grill och Numismatiken", *Lychnos Lärdomshistoriska Samfundets Årsbok*, 1957–1958 (1958), pp. 251–263
- Clewberg C.A. & M. Lundbeck, *Dissertatio Academica de Nummis Arabicis in Patria Repertis, [...]*, Turku 1755; available online: <<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-102834>> [accessed: June 11, 2023]
- Findlen P., *Early Modern Things: Objects and Their Histories, 1500-1800*, New York 2012
- Flaten A., "Identity and the display of medaglie in Renaissance and Baroque Europe", *Word & Image* 2003, 19, January 1, pp. 59–79
- Germann J. & H. Strobel, *Materializing Gender in Eighteenth-Century Europe*, Ashgate 2016
- Göransson E., *Letters of a learned lady: Sophia Elisabeth Brenner's correspondence, with an edition of her letters to and from Otto Sperling the Younger*, Stockholm 2006
- Hagander J., L.O. Lagerqvist & I. Wiséhn, "Elias Brenners myntsamling finns i Moskva", *Svensk Numismatisk Tidskrift* 2002(8), pp. 172–177
- Haidenthaller Y., "Adapting Antiquity: References to Classical Literature on Early Modern Swedish Medals", *Afterlife of Antiquity, IKON* 2020(13), pp. 303–314
- Haidenthaller Y., *The Medal in Early Modern Sweden Significances and Practices*, Lund 2021
- Haskel F., *History and its images*, New Haven-London 1995
- Hemningsson B., "Haupts medaljskrin till den kungliga gåvan", *Svensk Numismatisk Tidskrift* 2010(7), pp. 149–150

- Krasnobaeva J., *Sveonum monumenta vetusta: the numismatic collection of Elias Brenner and Pavel Grigorievich Demidov*, Stockholm 2018
- Lagerqvist L.O. & E. Nathorst-Böös, *Vad kostade det? Priser och löner från medeltid till våra dagar*, Stockholm 2002
- Lehmann P.A., *Die vornehmsten Europaeischen Reisen*, Hamburg 1736
- Lindgärde V., A. Jönsson, W. Haas & B. Andersson, eds., *Sophia Elisabeth Brenner (1659–1730) Eine gelehrte und berühmte Schwedin*, Hildesheim 2021
- Nathorst-Böös E. & I. Wiséhn, *Numismatiska forskare och myntsamlare i Sverige fram till 1830-talet*, Stockholm 1987
- Pearce S., *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London 1995
- Petersson E., *Karl IX Kampen om kronan*, Lund 2021
- Rasmusson N.L., "Det Bromelius-v. Bromellska myntkabinettet och dess bestånd av "myntskatter"", *Fornvännen* 1931, pp. 377–384
- Renqvist A., *Arvid Karlsteen: En Medaljgravör och konstnär från Karlarnes tid*, Helsingfors 1931
- Stenhouse W., "Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome", *Renaissance Quarterly* 2005, 58(2), pp. 397–434
- Stenström S., *Arvid Karlsteen: hans liv och verk*, Göteborg 1944
- Sundquist T., "En skatt av svenska mynt. Elias Brenners Numismatiska Mästerverk", in *Vår lärda skalde-Fru: Sophia Elisabet Brenner och hennes tid*, eds. V. Lindgärde, A. Jönsson & E. Göransson, Lund 2011, pp. 374–389
- Waern B., "Uppsala Universitets Myntkabinett", *Myntkontakt* 1978(3), pp. 68–73, 87

Ylva Haidenthaler

Lund University

COLLECTING COINS AND MEDALS IN 18TH-CENTURY SWEDEN

Summary

During the 18th century, collections of coins and medals were familiar sights. The collectors ranged from scholars to amateurs, men and women and the collectables tempted collectors for various reasons: they signified wealth and knowledge, they rendered historical events or current politics in material form, or they were miniature artworks and financial investments. Also, the visual and material culture that involved collecting coins and medals consisted of cabinets and numismatic publications. But how were numismatic collections amassed, and how were they used? What did it mean to own a coin and medal collection? This article discusses the practices of collecting numismatics in 18th-century Sweden through various case studies concerning private and public collections, such as the Uppsala University coin cabinet or the possessions of politician Carl Didric Ehrenpreus, numismatist Elias Brenner, medal artist Arvid Karlsteen, and merchant-wife Anna Johanna Grill. These cases illuminate the diverse motivations behind collecting, from intellectual curiosity to social status. These case

studies include immaterial facets such as witty discussions and international networks and material aspects such as coins, medals, cabinets, letters, and publications. Based on contemporary written sources, this article sheds light on how numismatic objects were bought, sold and circulated, highlighting the market dynamics of collecting. Furthermore, the examples examine how numismatic publications were used next to the objects, contributing to hermeneutic study and the collecting process. The written records provide insight into the scholarly discourse surrounding these collections, offering a glimpse into the intellectual context of the time. Finally, the article will add to the understanding of values and ideas attached to the practices of collecting coins and medals in early modern Europe. It elucidates the role of numismatics as a collecting practice, as well as how it shaped cultural perceptions, underscoring the intricate interplay between material and visual culture, society, and the production of knowledge during this period.

Keywords:

numismatic, collecting, coins, medals, Sweden, 18th century

MARTYNA ŁUKASIEWICZ

THOR J. MEDNICK

CANONS AND NETWORKS. 19TH-CENTURY DANISH ART IN PARIS

INTRODUCTION

Among its various, celebrated holdings, the Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, in Paris, features a collection of Danish works on paper, paintings and artists' correspondence that is remarkable not only for its quality and scope but also for its simple presence in a prominent old-master collection on the continent. Indeed, Danish painting from the early-mid-nineteenth century has not traditionally been one of those categories systematically and strategically pursued by international collectors outside of Scandinavia. It is the purpose of this study, therefore, to examine how an exception so striking as the Custodia's Danish collection came to be. The answer to this question revolves around the Fondation's longtime director, the art-historian and connoisseur, Carlos van Hasselt (1929–2009). Mentored by Custodia's founding director, Frits Lugt (1884–1970), and his wife, Jacoba Lugt-Klever (1888–1969), van Hasselt had been taught to value and respect the qualities of perceptual finesse and respect for nature that characterized the Dutch/Flemish heart of Custodia's collection.

While it never occurred to van Hasselt to understand the act of collecting from the standpoint of investment strategy, he took very seriously the responsibility of the collector to be fully informed – of market conditions and of the provenance, condition, and stature of any work under consideration. Van Hasselt thus represented a thoroughly pragmatic model of collecting in which the holder of the purse had a single duty: to serve the collection by supplementing it with the best works available on the market. In this respect, it was not necessary for him to be the sole or even prime decision-maker from purchase-to-purchase. On the contrary, it was only necessary for him to make certain that relevant decisions were made by people with the requisite expertise. The Custodia's Danish collection was thus the material result of a broad

and carefully constructed network: one that van Hasselt, as its lynchpin, established gradually and deliberately, gathering together Danish art historians, curators, collectors, dealers, and museologists.

The purpose of this study, then, is to trace certain cases to understand how this network functioned, thereby to consider how its function not merely facilitated but actually shaped a long-standing collection practice. Because of its emphatically Danish make-up, this network in some sense had the effect of refashioning van Hasselt as a cosmopolitan agent of the Danish art establishment, through whom the canonical narrative of nineteenth-century Danish art was projected and disseminated in Paris.

FONDATION CUSTODIA'S COLLECTION IN THE CONTEXT OF DANISH GOLDEN AGE

In the summer of 2007, the National Gallery of Art in Copenhagen opened an exhibition of Danish Golden-Age paintings under the title, *Home for the Holidays*.¹ While there was nothing unusual in works like these gracing the walls of a Danish museum, this exhibition was nonetheless unique. For the objects in this show came from two of the very few substantial collections of Danish art amassed outside of Denmark, and they had never been exhibited together before. Of these approximately 50 objects, a relatively modest fourteen came from the Ateneum Art Museum in Helsinki, having been bequeathed to that institution by the collection of Norwegian shipping magnate Hans Tobiesen (1881–1953). The rest of the works in *Home for the Holidays* came from what is still one of the largest collections of Danish art outside of Scandinavia: the Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, in Paris.

It was Carlos van Hasselt who initiated and built Custodia's Danish collection, making his first purchases shortly after taking on the directorship of the foundation in 1970, and continuing steadily through to his retirement in 1994. As such, the Danish collection was and is largely representative of other international collections of Danish art, in that they tend to be private.² It must also be noted, however, that Custodia's collection of Danish works, while significant, is only one part of a permanent collection that comprises nearly 23,000 works on paper: primarily Dutch and Flemish, but also includ-

¹ *Hjemme på ferie. Dansk Guldalder kunst fra udenlandske samlinger*, Statens Museum for Kunst, 23 June – 2 September 2007. All translations are by the authors, unless otherwise noted.

² For instance, Christoph Müllers Sammlung, in Berlin and Greifswald, and the Ambassador John L. Loeb Jr. Danish Art Collection, in New York.

ing smaller samples of French, Italian, German, and English objects.³ Indeed, given the priority of the Dutch and Flemish collection, and the formidable body of old-master works already in place to supplement it, it may seem remarkable that so consistent and enduring an acquisition strategy – one that resulted in the purchase of more than 400 Danish works⁴ – should have been undertaken by an institution that had no prior obligation to the Danish cultural scene.

One contextual explanation for this development could simply lie in the lingering tendency of old master collections to be built and expanded along national lines. For instance, Jan Dirk Baetens and Dries Lyna have demonstrated an apparent paradox in how the European art market developed in the latter half of the nineteenth century: as it became more broadly international, the market was increasingly characterized by promotional strategies that tended to emphasize national particularities, “most conspicuously articulated in the division of art production into separate national ‘schools’.”⁵ It seems, in fact, that this inclination was especially pronounced in connection with Danish art produced during the national-romantic Golden Age (c. 1807–1875). Indeed, while Baetens and Lyna join many others in noting an eventual shift in the twentieth century away from regional and national identities and towards a more cosmopolitan attitude in the global marketplace, there is ample evidence to suggest that Denmark remained committed to a strongly nationalist view of its cultural history.

When the National Gallery in Copenhagen sent an exhibition of nineteenth-century Danish painting to the Los Angeles County and Metropolitan Museums of Art in 1993, it was the first such exhibition in the United States and a landmark, therefore, in the global dissemination of this work. While such an exhibition could easily have featured works by the neoclassical masters Bertel Thorvaldsen and Johannes Wiedewelt, or by luminaries of Danish modernism, such as Vilhelm Hammershøi and L.A. Ring, it did not.

³ The Fondation Custodia collection also includes approximately 450 paintings and 55,000 autographs of old masters.

⁴ Letter from Mária van Berge-Gerbaud to Erik Fischer, 15 June 1993, Paris. Carlos van Hasselt’s Archive at the Fondation Custodia. Van Hasselt had purchased 136 drawings by 1992, and the collection was further developed by subsequent Directors of the Fondation Custodia: Mária van Berge-Gerbaud (1994–2010) and Ger Luijten (2010–2022). Van Hasselt also made various donations of Danish paintings from his private collection.

⁵ J.D. Baetens and D. Lyna, “Introduction: Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade”, in: Baetens and Lyna, Eds. *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation-States, 1750–1914*. Studies in the History of Collecting & Art Markets, Vol. 6. Leiden: Brill, 2019, 2.

The narrative offered in *The Golden Age of Danish Painting*, as the show was titled, described the nineteenth century in Denmark most fundamentally as the moment of consensus national romanticism, when the collective Danish identity was reified for posterity.⁶

It certainly seems that van Hasselt accepted the assessment of Danish art historians regarding the importance of this period, for Custodia's Danish collection is distinguished not only by its size, but also by its clear emphasis on the Golden Age. Indeed, given the subjects and themes represented in the Danish works purchased by van Hasselt, it appears that his intention was largely to reflect the established canon of early-nineteenth-century Danish art. Chronologically, the collection begins with works by Nicolai Abildgaard (1743–1809) and Jens Juel (1745–1802), two important, early figures at the Royal Danish Academy of Fine Art. Additionally, van Hasselt managed to acquire a remarkable number of drawings by Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853), a hugely-influential professor at the academy who, even in his own lifetime, was considered the nexus of an emerging school of national art and remains a pivotal figure in Golden-Age historiography.⁷ Van Hasselt's acquisitions furthermore included drawings, sketches, and studies by prominent students of Eckersberg, such as Christen Købke (1810–1848) and Martinus Rørbye (1803–1848), and other major representatives of the Golden-Age generation, such as J.T. Lundbye (1818–1848), Wilhelm Marstrand (1810–1873), and P.C. Skovgaard (1817–1875).

Certainly, the tendency noted by Baetens and Lyna for old master collections to follow generally national lines was relevant to van Hasselt's motives, but in order to understand his choice of Danish art, account must be taken of the peculiar and widely-noted affinity between the seventeenth-century Dutch Golden Age and the nineteenth-century Danish Golden Age.⁸ Van Hasselt's systematic incorporation of Danish art into a collection dominated

⁶ See, especially, H. Vammen, "'A Small, Poor Country': Danish Society during the Golden Age", in: K. Monrad et al., *The Golden Age of Danish Painting*. Exh. Cat. New York: Hudson Hills Press, 1993, pp. 20–27. This nationally-oriented perspective was also the principal motivator behind the Loeb Danish Art Collection; see J.L. Loeb Jr., "Foreword", in: S. Ludvigsen et al., *The Ambassador John L. Loeb Jr. Danish Art Collection*, New York: John L. Loeb Jr., 2017.

⁷ See N.L. Høyen, "Udsigt over det Mærkeligste paa Konstudstillingen, 1838", in: J.L. Ussing, *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Bind I. København: Gyldendalske Boghandel, 1871, 85.

⁸ The literature treating the Dutch school's influence on nineteenth-century Danish painting is vast. For an excellent summary, see L. Bøgh Rønberg et al. *Two Golden Ages. Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Exh. Cat. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2001.

by Golden-Age Dutch and Flemish examples was informed, to some degree, by a sense of inherent resonance between these bodies of work. Although van Hasselt was not the first to be attracted by this pattern of collecting; Gerhard Morell (1710–1771), Keeper of Denmark's Royal collection in the 1750s and 1760s, made substantial purchases of Dutch masterworks, and the Danish collections of Count Adam Gottlob von Moltke (1710–1792) similarly featured prominent examples of Dutch and Flemish Baroque.⁹ Even in the last fifteen years, the German publisher, patron, and philanthropist Christoph Müller has made major, state donations of his extensive collection of Dutch/Flemish and Danish paintings and works on paper.¹⁰

It was probably this emphasis on Golden Ages that resulted in landscapes (generally also including city- and seascapes) becoming the dominant category of work in the Danish collection. In nineteenth-century Denmark, as elsewhere in Europe at that time, landscape reached a new ascendancy.¹¹ One basic reason for this, particularly in Denmark, was a shift in the early nineteenth-century art market away from large history paintings and toward bourgeois subject-matter on a more intimate scale.¹² It is also significant, though, that among the most notable characteristics shared by the two Golden Ages was the emphasis in both on recording daily life as lived in the landscape. As Kasper Monrad has observed, nineteenth-century Danish landscape painters “were without doubt aware of the many related features in the landscape of the two countries and in the Dutch artist's predilection for also portraying the more modest aspects of the landscape they were accustomed to.”¹³ In this

⁹ J. Svenningsen, “En national samling på tegnebrættet. Centre for indsamling af danske tegninger 1810–45”, *Perspective* 2017, available online: <<https://www.perspectivejournal.dk/en-national-samling-paa-tegnebraettet-centre-for-indsamling-af-danske-tegninger-1810-45/>> [accessed: October 20, 2023].

¹⁰ In 2007 and 2014, Müller made large donations of Dutch and Flemish paintings and drawings to the Kupferstichkabinett Berlin and the Schwerin State Museum, respectively. These were followed, in 2016, by another donation to the Schwerin State Museum, this time of 375 Danish paintings and works on paper. This latter gift is now on permanent loan to the Pomeranian State Museum, in Greifswald.

¹¹ T.J. Mednick, “The Transmission of Material Experience in Nineteenth-Century Danish Landscape Painting”, in: R.W. Rix and C. Duffy, Eds. *Nordic Romanticism: Translation, Transmission, and Transformation*. Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print Series. London: Palgrave, 2022, pp. 167–188.

¹² See K. Monrad, “The Nordic contributions to Romanticism in the visual arts”, *European Review* 2000, Vol. 8, No. 2, pp. 173–183.

¹³ K. Monrad, “The Dutch Dimension in Danish Golden Age Landscape Painting”, in: L. Bøgh Rønberg et al., *Two Golden Ages. Masterpieces of Dutch and Danish Painting*, Exh. Cat., Amsterdam: Rijksmuseum, Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2001, 46.

connection, one should also note the importance of Eckersberg's pedagogy, which was the first in Europe to encourage students to paint directly from nature, *en plein air*.¹⁴

Perhaps more significant for the preponderance of landscape painting in Golden-Age Denmark, however, was the growing emphasis on national romanticism in the arts, especially as propounded by Royal Academy Professor and Director of the Royal Collection, Niels Laurits Høyen (1798–1870). Høyen, who exerted a formative influence over several generations of Danish artists, was convinced of the need for a national school to shape the development of art in Denmark, and he asserted that representations of the landscape would be central to its program.¹⁵ In this regard, it is important to understand that Høyen's influence was not mere rhetorical. His emphasis on the national value of landscape painting also motivated his behavior as Director of the Royal Collection. Insofar as these priorities helped to shape, through purchases and commissions, the Royal collection (the basis of the current National Gallery of Art) reinforced and continues to perpetuate the canonical status of landscape in Danish Golden-Age art.

Beyond these contextual influences on van Hasselt's collecting practice, however, is the immeasurable influence of his long-standing, personal and professional association with Erik Fischer (1920–2011), Chief Curator of the Royal Collection of Graphic Art (Den Kongelige Kobberstiksamling) at the National Gallery of Denmark from 1964 to 1990. Their rich and varied correspondence indicates not only their shared appreciation of the old masters, but also Fischer's deep influence on van Hasselt's approach to expanding Frits Lugt's already remarkable collection. Precisely how this influence exerted itself, and how it functioned within the larger network of dealers, collectors, and scholars with whom van Hasselt worked, will be developed, but it is necessary first to understand more about the collection with which he started, and the model it provided for expansion.

THE EYE OF THE CONNOISSEUR. FRITS LUGT AND CARLOS VAN HASSELT

Frits Lugt was a connoisseur and collector of Dutch and Flemish drawings and prints, and one of the leading experts on Rembrandt's works on paper. He and his wife, Jacoba Lugt-Klever, had been acquiring old-master artworks for

¹⁴ Monrad, "The Nordic contributions to Romanticism in the visual arts", pp. 175–176.

¹⁵ N.L. Høyen, "Betingelserne for en skandinavisk Nationalkunsts Udvikling", in *Using*, 1871, pp. 351–368.

more than three decades when, in 1947, they established the Fondation Custodia at the Hôtel Turgot in Paris to house their extraordinary collection.¹⁶ While the collection, which focused particularly on Dutch, Flemish, Italian, and French prints and drawings from the fifteenth to the eighteenth century, as well as Dutch and Flemish paintings from the sixteenth and seventeenth centuries, and included works by Rembrandt, Ruisdael, van Goyen, Lorrain, Watteau, Boucher and Tiepolo, reflected Lugt's own taste, its development depended on his deep knowledge of the art market and his placement within a broad network of fellow collectors, dealers, and scholars. Lugt ran the foundation on his own, and it was not until 1961 that he hired a young curator from the Fitzwilliam Museum in Cambridge, Carlos van Hasselt. "A catalogue writer and patient ferreter, who is endowed with a very good eye, an exceptional heart and great devotion,"¹⁷ van Hasselt was to help Lugt with maintenance and cataloguing of the collection, organizing exhibitions and advising him on new acquisitions.¹⁸ As *The Times* wrote in a text commemorating van Hasselt in 2009: "It was an attraction of opposites that succeeded brilliantly. Lugt was Protestant, highly disciplined, fastidious and reserved; van Hasselt was Catholic, expansive, excitable and a bon vivant. They shared, however, a surpassing love of works of art, both having an extraordinary eye for quality and an exceptional visual memory. During the nine years they worked together, Lugt taught van Hasselt the art of succinct cataloguing, how to check sources and provenance and, most importantly, he imposed a rigorous training of the eye, learning how to select only the very best work of art from a plethora of choice."¹⁹ Together they continued acquiring works for the collection, buying mostly from auctions or exhibitions prepared at the Fondation Custodia. While selecting new objects for possible purchases, Lugt relied on his contacts in the art market and his knowledge of private collections. He was a very deliberate collector, ever aware not only of the standing of the collection, but also of what it was missing. Indeed, as early as 1946, Lugt had

¹⁶ H. Buijs, ed., "Un cabinet particulier. Les estampes de la Collection Frits Lugt", Amsterdam: Uitgeverij Architectura & Natura, Paris: Fondation Custodia, 2010, 23.

¹⁷ J.E. Heijbroek, "Frits Lugt 1884–1970. Living for Art: A Biography", Bussum: Thoth Publishers, Paris: Fondation Custodia, 2012, p. 386.

¹⁸ As van Hasselt later recalled in a letter to Dirk van Gelder, administrative director at Custodia, he eagerly anticipated "the opportunity to describe and catalogue the collection. This is what I want to do most in my life (I differ little from Lugt in this regard) and now, after waiting for ten years, I'm finally being offered the chance, and I'm planning to make full use of it". See Heijbroek, *Frits Lugt 1884–1970*, p. 410.

¹⁹ "Carlos van Hasselt: art historian and connoisseur", *The Times*, 15 October 2009.

compiled a list of specific drawings that the collection needed, which he then sent to various collectors to inquire about availabilities.²⁰

Van Hasselt, who was appointed Director upon Lugt's death in 1970, similarly relied on market awareness and broad contacts with collectors as he continued to develop the Fondation's holdings. Van Hasselt's first order of business was a general assessment, not only to clarify directions of possible development, but also identify works that required conservation. Although the 40-year period of his leadership largely continued Lugt's program, van Hasselt certainly made his mark. Apart from a rigorous exhibition schedule, his early collection appraisals lead him to innovate a new object-storage system.²¹ According to Mária van Berge-Gerbaud, curator at the Fondation since 1971, "the practices and changes that he introduced were soon emulated in other print rooms, especially in France. [...] he transformed a basically nineteenth-century drawings cabinet into an efficient, modern institution, while maintaining Lugt's unique atmosphere."²²

The nearly 2,500 acquisitions made between 1970 and 2009 included not only prints and drawings by Dutch old masters, chosen in accordance with Lugt's acquisition policy, but also many new motifs and themes, such as portraits and self-portraits, and a broader selection of works from the eighteenth and nineteenth centuries.²³ Van Hasselt also significantly developed the Fondation's collection of artists' correspondence, for which Lugt laid the foundations by purchasing two of Rembrandt's surviving letters. It was van Hasselt's belief that such material artefacts of artists' lived experience provided invaluable insights into the life and work of an artist, as well as providing important supplemental information for provenance research. Architect Andrzej Niewęglowski, who was deeply familiar with van Hasselt's working methods, explains that "letters revealing artists' thoughts, and sketches, gave him insight into [the artistic] process. Portraits and self-portraits of artists, which could constitute a certain category of works in the collection, also correspond well with this idea."²⁴ Van Hasselt turned a relatively modest group of letters by artists, collectors, and art dealers into an extensive archive that now includes over 40,000 items, dating from the Renaissance to the present

²⁰ Heijbroek, *Frits Lugt 1884–1970*, p. 332.

²¹ *Ibidem*.

²² M. van Berge-Gerbaud, "Obituary", *Master Drawings* 2009, Vol. 47, No. 4, p. 528. Van Hasselt was also a co-founder, with Erik Fischer and Karel Gerald Boon (1909–1996), Director of the Print Room at the Rijksmuseum, of the International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art (so called 50 Lux Club), established in 1969.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Łukasiewicz, Interview with Andrzej Niewęglowski, 22 November 2022, Paris.

day, and featuring the letters of Michelangelo, Dürer, Gauguin, and Matisse, as well as entire correspondences, such as that between Ingres and his patron Marcotte.²⁵

It was in 1975 that van Hasselt began purchasing Danish nineteenth-century drawings, which marked an entirely new initiative in the collection of Fondation Custodia.²⁶ Finalizing one of the first purchases, a drawing by Johan Thomas Lundbye, van Hasselt expressed his motivations for building a collection of Danish art: "It has long been an ardent wish of mine to have a small collection of drawings by the best of the Danish masters.... It has, in fact, always surprised me how very few people know about the masters of the Danish Golden Age, and their followers, outside Scandinavia and I hope in due course to be able to show at least to the Paris public one day what they should have known so much earlier."²⁷ While the Danish collection broke new ground for Custodia, it did so in quite traditional ways. Van Hasselt's reference to "the masters of the Golden Age" indicates a somewhat unreflective faith in the authority of such masters, of the established canon, a quality of connoisseurship he shared with Lugt. "Van Hasselt was frankly old-fashioned about the role of art history in understanding works of art [...]. He was extremely keen on provenance, he was fascinated by technique and by an artist's response to his surroundings."²⁸ This quote from *The Times* captures not only van Hasselt's sensibilities, but also, to a large extent, his approach to Danish drawings and paintings. Both the drawings he acquired for Custodia and the paintings he collected privately and later donated, reflected his particular interests. "He mainly bought oil sketches, painted *en plein air*, especially those without staffage. The collection of Danish paintings is characterized by small formats, more intimate contact with the work, while at the same time being in line with the tradition of Lugt's house and the mode of displaying small format paintings as if at home."²⁹

While van Hasselt, like Lugt before him, pursued a collection after his own tastes, however, he could not have built it without the impressive network of art historians, collectors, and dealers to which he constantly turned for help and guidance.

²⁵ Berge-Gerbaud, "Obituary", p. 528.

²⁶ "Carlos van Hasselt: art historian and connoisseur".

²⁷ Letter from Carlos van Hasselt to Kai Stage, 11 September 1975, Paris. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.

²⁸ "Carlos van Hasselt: art historian and connoisseur".

²⁹ Łukasiewicz, Interview with Andrzej Niewęglowski.

COLLECTION AND NETWORK

When Mària van Berge-Gerbaud became Custodia's new Director, upon van Hasselt's retirement in 1994, she mounted the Fondation's first exhibition of works from the Danish collection, in his honour.³⁰ Although it was only a small selection of the nearly 140 drawings that van Hasselt had collected by 1992, it was also an opportunity to acknowledge some of those other figures who contributed to the creation of the Danish collection. From the earliest records one may in fact trace the contours of a network of mainly Danish researchers and art dealers around van Hasselt, one of the key figures in which was the aforementioned Erik Fischer.³¹ According to Berge-Gerbaud, it was actually numerous interviews with Erik Fischer, and his knowledge of Danish art-dealer networks, that initially prompted van Hasselt to start collecting nineteenth-century Danish drawings.³² Among the first to be acquired were works by Lundbye, Marstrand, and Skovgaard. Between 1976 and 1978 an important landscape by Købke was added, followed by a group of works by Lorenz Frølich and series of sketches by Eckersberg.³³ Major purchases continued through the 1980s, when acquisitions of high-quality works by leading nineteenth-century Danish artists could be made on a relatively modest budget. Over the next thirty years, van Hasselt managed to collect Danish drawings and paintings of exceptional quality, thereby establishing the only collection of its kind outside of Denmark.

As van Hasselt's meticulously kept records indicate, several, if not most, of the Danish works that entered Custodia's collection were purchased through the Copenhagen-based auction houses of Bruun Rasmussen and Kunsthalle. Although van Hasselt regularly received offers from various galleries and private collectors outside of Denmark, such as the Thomas le Claire Kunsthandel (Hamburg) and Galerie Jean-François Heim (Paris), he availed himself of

³⁰ *Morceaux choisis parmi les acquisitions de la Collection Frits Lugt réalisées sous le directorat de Carlos van Hasselt, 1970–1994*, Fondation Custodia, 1994.

³¹ Erik Fischer joined the Royal Collection of Graphic Art as curator in 1948, and was appointed director in 1964. Fischer held this position until 1990, with a break between 1965–67, when he served as a chairman of the Committee of Fine Arts at the Statens Kunstfond. From 1964, he was also lecturer at the University of Copenhagen. His research focused on Dürer, Abildgaard, Eckersberg, and Melchior Lorck.

³² M. van Berge-Gerbaud, "Avant-propos", in M.B. Nellemann and P.J. Storsve, *De Abildgaard à Hammershøi: 75 dessins danois*. Exh. Cat. Paris: Fondation Custodia, 2007, 5.

³³ M. van Berge-Gerbaud, "Deense tekeningen in de Collection Frits Lugt", *Kunstschrift* 1996, no. 2, pp. 44–45.

these offers much less often and on a substantially smaller scale. It is thus especially his extensive correspondence with art historians, art dealers, and collectors in Denmark that at once provides insights into van Hasselt's process of acquisitions and importantly also indicates how very seriously he took his responsibilities as a custodian. The Fondation's artwork files include press clippings on specific works and artists, auction records, bills and valuations, bibliographies and comparative literature, and sometimes even an original *passe-partout*, if it had to be removed for the sake of conservation. Preserving such materials in the archive served, for instance, as a source of information about the genuine color scheme of the framework.

Interestingly, a similar priority ran through van Hasselt's communications with his international circle of experts; he was deeply concerned that Custodia's collection not only be grown, but also be meticulously and exhaustively documented. A remarkable example of this imperative emerges from van Hasselt's long-running negotiation with William Gelius, a curator at the Ribe Kunstmuseum, to whom Fischer had referred him. It was van Hasselt's hope that Gelius, under the initial guidance of Fischer, would write a comprehensive catalogue – including complete provenance and descriptions – of Custodia's Danish collection. "I'll very much depend on Erik's and your advice," writes van Hasselt in a letter to Gelius. "I agree with you that general lines of direction [for the catalogue project] must be discussed between us either here, with the originals in front of us, or in Denmark."³⁴

There is a suggestion of extraordinary faith in communications such as this that is generally borne out by the character and mechanics of van Hasselt's collaborations with Danish colleagues. In his role as director and custodian, van Hasselt was not concerned with questions of territory. The first duty was to serve the collection, and if, in certain circumstances, others were better suited to the task, he gladly left it to them. Equally remarkable was the ready willingness of van Hasselt's Danish colleagues essentially to work for a collection to which they were in no official way connected. Van Hasselt's correspondence with Erik Fischer, for instance, is rife with examples of the latter acting effectively as an agent on behalf of Custodia. Van Hasselt's consultations with Fischer regarding possible acquisitions referred as often to works that Fischer had suggested to him as they did to those that he had selected from auction catalogues himself. In many cases, Fischer was tasked – or tasked himself – with the job of viewing and evaluating these works in Copenhagen and giving his opinion to van Hasselt.

³⁴ Letter from Carlos van Hasselt to William Gelius, 11 January 1988, Paris. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.

Beyond this, Fischer would often assess likely market interest in specific works to determine if Custodia would be bidding against other institutions. "I've just talked to [the National Board of Museums]," wrote Fischer in April of 1990, "and learned that up to now no other museum is bidding for the Eckersberg drawing (Bruun Rasmussen, auct. 538, cat. No. 24) and no other for the Dalsgaard drawing (Kunsthallen, auct. 387, 240). In case anybody should turn up in the last moment, I shall be informed."³⁵ One apparent reason for the success of their collaboration was their shared belief that works of a certain quality should be in collections open to the public. Fischer thus often found himself suggesting acquisitions that he might well otherwise have made himself. "We have decided," he wrote to van Hasselt in August of 1983, "that you should acquire the Eckersberg drawing from Genzano (1814) which is up for sale at Bruun Rasmussen tomorrow, no. 364 in the catalogue. It is a handsome drawing which we consider an excellent supplement to the Danish drawings already in the possession of the Fondation Custodia. That we do not buy it ourselves is due to the fact that that kind of drawing is already well represented in our collection."³⁶

On other occasions, Fischer was not advising van Hasselt of potential acquisitions but informing him of acquisitions that he had already made on van Hasselt's behalf. Writing to their mutual colleague Jens Hermann, of the Kunsthalle auction house, van Hasselt noted that "upon return from Holland I learned from Erik that we have acquired a fine Eckersberg drawing from 1814 at last Thursday's sale. I am very glad he took the initiative [...] I would be grateful for any information regarding its provenance if you are allowed to divulge it."³⁷ In such cases, letters from Fischer would follow, with detailed

³⁵ Letter from Erik Fisher to Carlos van Hasselt, 24 April 1990. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.

³⁶ Letter from Erik Fisher to Carlos van Hasselt, 17 August 1983. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia. Even on those occasions when his own institution had not yet decided on a potential purchase, he made sure that van Hasselt was informed. In reference to a drawing by Eckersberg that was being offered at Bruun Rasmussen, for instance, Fischer explained that his collection had not decided "whether or not to go for it. But in case we do not, I wonder if you would be interested. The reproduction does not render it justice: it is quite white and apparently in prime condition. The rapid inward movement of the composition is not without parallels within his work; the foliage lacks perhaps the element of delicacy which appears in other of his Parisian drawings. But altogether I find it charming, but of course expensive." Letter from Erik Fisher to Carlos van Hasselt, 20 April 1990. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.

³⁷ Letter from Carlos van Hasselt to Jens Hermann, 22 August 1983. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia. This was probably the Eckersberg mentioned in Fischer's letter of 17 August 1983 (fn. 30).

inventories of works purchased, at which point van Hasselt's extensive and meticulous process of provenance research would begin.³⁸

While the full extent of Fischer's impact is difficult fully to assess, there is no question that he became integral to the Fondation's mission. Shortly before van Hasselt's retirement, Mária van Berge-Gerbaud wrote to Fischer, ostensibly to provide an assessment of the Danish collection, but also in hopes of his continued association. "I forgot to tell you how many Danish drawings Carlos has collected until now. There are – till 1992 – 136 drawings. [...] As I told you I should love to continue this part of the collection and I need all your help and [advice]."³⁹

DANISH ART IN PARIS: CONCLUSION

Erik Fischer's influence on Custodia's Danish collection naturally resulted in a consistently high level of quality, but it had the interesting, ancillary effect of Custodia becoming a sort of international satellite for Denmark's national collection. This is expressed not only in that fact that the Parisian collection features the same canon of luminaries as do the Royal Collection of Graphic Art and the National Gallery in Copenhagen, but also in the extraordinary degree to which these two collections actually match each other in terms of specific works. Several of the drawings van Hasselt acquired are – or appear to be – sketches for paintings in the National Gallery, as in the case of Christen Købke's drawing [inv. no. 1986-T.43], which is a sketch for the *View of the Bay near the Copenhagen Limekiln Looking North. A Quiet Summer Afternoon* [inv. no. KMS1700].⁴⁰ Alternately, Custodia sketches

³⁸ For example, a letter from Erik Fischer to Carlos van Hasselt, dated 8 October 1987 (Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia), in which Fischer listed recent purchases at Bruun Rasmussen. "Cat. no. 487: Thorald Læssøe: View towards the Temple of Vesta, Rome. Watercolor, signed and dated April 23, 1847. Læssøe (1816–78) was a close friend of Lundbye, Frølich and J.A. Jerichau and was influenced by Købke to a degree that some paintings by Læssøe were erroneously attributed to Købke. His early work is particularly charming. Cat. no. 518 Lundbye's cow head, dated August 1834, when Lundbye was a mere boy of 16, and it is a pencil drawing which in itself makes it rare since Lundbye only used pencil at an early age when influenced by Købke.

³⁹ M. van Berge-Gerbaud, Letter to Erik Fischer, 15 June 1993. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.

⁴⁰ It may be this work to which Erik Fischer refers, in a letter to Mária van Berge-Gerbaud, dated 8 June 1994. (Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.) "The magnificent large, squared landscape drawing by Købke, preparatory to the important painting in SMK – and probably the most expensive single Danish item acquired by the Fonda-

might represent other versions of themes also found in Copenhagen, such as Eckersberg's drawings of *Figures by the Seine, Paris* [inv. no. KKS403, ill. 1] which, in the Parisian collection, is sketchier and shows figures placed differently [inv. no. 1989-T.16, ill. 2].



1. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Figures by the Seine, Paris*, drawing, 1812, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Another example, interesting because of its double valency, is an ink drawing by Nicolai Abildgaard in the Fondation's collection [inv. no 1993-T.37, ill. 3], which was bought by van Hasselt at auction at Kunsthallen in 1993 and depicts a naked man with his right arm outstretched. It is a preliminary study for the painting *Apollo charging the Parcae to visit Ceres, who has fled from the Earth* [inv. no. KMS3342, ill. 4], which has been in the National Gallery in Copenhagen since 1916. Curiously, this drawing is also nearly identical to another drawing in Copenhagen, which features the same figure of Apollo [inv. no. KKSgb3639, ill. 5]. Both Erik Fischer and Jens Hermann assumed that the Copenhagen drawing was a copy of Custodia's clearly superior example, and Hermann stated as much in his note for the catalogue of an exhibition of Danish works in 1994.⁴¹

tion. [...] The other being the reclining young man, most probably Lundbye's last drawing, made on the eve of his death."

⁴¹ "In the Royal Printroom in Copenhagen a drawing by Abildgaard on the same theme can be seen. On comparing this drawing with the one acquired by the Fondation Custo-



2. Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Figures seen from behind on a quay of the Seine*, drawing, 1812, Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, Paris

The discovery of that drawing, purchased by Custodia on the advice of Erik Fischer and found later to be superior to the version in Fischer's own collection, suggests something interesting both about the standing of Custodia's collection and about the profound influence potentially exerted on a collector by his network. In the end, Custodia's Danish collection represented not just van Hasselt's appreciation of this art, but also his network's perpetuation of the Danish canon on an international stage.

dia, one's first impression is that the two drawings are almost identical [...]. But a closer examination of the drawing in the Printroom shows clearly that this is a weaker drawing, oddly dry and rigid in composition. For example, the figure's hands seem to be more like claws than hands. [...] One misses the masterly touch. Erik Fischer, who drew my attention to this drawing, considers that this drawing may be a copy made by one of Abildgaard's pupils. Tending to support this theory is the fact that the two figures in the drawings are of exactly the same height. [...] one is tempted to regard that one in the Printroom is a tracing of the one now belonging to the Fondation Custodia – which latter must be regarded as the original." Letter from Jens Hermann to Mária van Berge-Gerbaud, 11 July 1994. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia.



3. Nicolai Abildgaard, *Naked man, standing towards the left (Apollon)*, drawing, 1743–1809, Fondation Custodia – Collection Frits Lugt, Paris



4. Nicolai Abildgaard, *Apollo charging the Parcae to visit Ceres, who has fled from the Earth*, oil on canvas, 1809, Statens Museum for Kunst, Copenhagen



5. Nicolai Abildgaard, *A walking nude man in left profile, with right hand outstretched*, drawing, 1743–1809, Statens Museum for Kunst, Copenhagen

BIBLIOGRAPHY

- Baetens J.D. and D. Lyna, "Introduction: Towards an International History of the Nineteenth-Century Art Trade", in: Baetens and Lyna, Eds. *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation-States, 1750–1914*. Studies in the History of Collecting & Art Markets, Vol. 6. Leiden: Brill, 2019, 2
- Berge-Gerbaud M. van, "Avant-propos", in: M.B. Nellesmann and P.J. Storsve, *De Abildgaard à Hammershøi: 75 dessins danois*. Exh. Cat. Paris: Fondation Custodia 2007, 5
- Berge-Gerbaud M. van, "Deense tekeningen in de Collection Frits Lugt", *Kunstschrift* 1996, no. 2, pp. 44–45
- Berge-Gerbaud M. van, "Obituary", *Master Drawings* 2009, Vol. 47, No. 4, p. 528
- Berge-Gerbaud M. van, Letter to Erik Fischer, 15 June 1993, Paris. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Bøgh Rønberg L. et al. *Two Golden Ages. Masterpieces of Dutch and Danish Painting*. Exh. Cat. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2001
- Buijs H., Ed., "Un cabinet particulier. Les estampes de la Collection Frits Lugt", Amsterdam: Uitgeverij Architectura & Natura, Paris: Fondation Custodia, 2010, 23
- "Carlos van Hasselt: art historian and connoisseur", *The Times* 2009, 15 October
- Fisher E., Letter to Carlos van Hasselt, 17 August 1983. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Fisher E., Letter to Carlos van Hasselt, 24 April 1990. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Fisher E., Letter to Carlos van Hasselt, dated 8 October 1987. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Fisher E., Letter to Maria van Berge-Gerbaud, dated 8 June 1994. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Hasselt C. van, Letter to Jens Hermann, 22 August 1983. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Hasselt C. van, Letter to Kai Stage, 11 September 1975, Paris
- Hasselt C. van, Letter to William Gelius, 11 January 1988, Paris. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Heijbroek J.F., "Frits Lugt 1884–1970. Living for Art: A Biography", Bussum: Thoth Publishers, Paris: Fondation Custodia, 2012
- Hermann J., Letter to Mária van Berge-Gerbaud, 11 July 1994. Carlos van Hasselt's Archive at the Fondation Custodia
- Høyen N.L. "Betingelserne for en skandinavisk Nationalkunsts Udvikling", in Ussing, 1871, pp. 351–368
- Høyen N.L. "Udsigt over det Mærkeligste paa Konstudstillingen, 1838", in: J.L. Ussing, *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Bind I. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1871, 85
- Loeb J.L. Jr., "Foreword," in: S. Ludvigsen et al., *The Ambassador John L. Loeb Jr. Danish Art Collection*, New York: John L. Loeb Jr., 2017

- Łukasiewicz M., Interview with Andrzej Niewęglowski, 22 November 2022, Paris
- Mednick T.J., "The Transmission of Material Experience in Nineteenth-Century Danish Landscape Painting", in: R.W. Rix and C. Duffy, Eds. *Nordic Romanticism: Translation, Transmission, and Transformation*. Studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print Series. London: Palgrave, 2022, pp. 167–188
- Monrad K., "The Dutch Dimension in Danish Golden Age Landscape Painting", in: L. Bøgh Rønberg et al., *Two Golden Ages. Masterpieces of Dutch and Danish Painting*, Exh. Cat., Amsterdam: Rijksmuseum, Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 2001, 46
- Monrad K., "The Nordic contributions to Romanticism in the visual arts", *European Review* 2000, Vol. 8, No. 2, pp. 173–183
- Svenningsen J., "En national samling på tegnebrættet. Centre for indsamling af danske tegninger 1810–45", *Perspective* 2017, available online: <<https://www.perspective-journal.dk/en-national-samling-paa-tegnebraettet-centre-for-indsamling-af-danske-tegninger-1810-45/>> [accessed: October 20, 2023]
- Vammen H., "A Small, Poor Country': Danish Society during the Golden Age", in: K. Monrad et al., *The Golden Age of Danish Painting*. Exh. Cat. New York: Hudson Hills Press, 1993, pp. 20–27

Martyna Łukasiewicz

Adam Mickiewicz University / National Museum of Art in Poznań

Thor J. Mednick

University of Toledo, Ohio

CANONS AND NETWORKS. 19TH-CENTURY DANISH ART IN PARIS

Summary

Collections of Danish Golden-Age art are quite rare outside of Scandinavia, especially when it comes to those developed in accordance with a well-thought-out strategy established through the international cooperation of scholars. An important exception is the large group of Danish drawings, oil sketches, and artists' correspondence found in the Fondation Custodia – Collection Frits Lugt in Paris, gathered by art historian and longtime museum director Carlos van Hasselt (1929–2009). As director, van Hasselt provided an interesting model of collecting, as his pursuit was not motivated by a particular investment strategy. His collection may, in a sense, be viewed as the material result of a network, one which he established and which brought together Danish researchers and museologists, as well as international art dealers. The aim of this article is therefore to investigate how a network may inform and help determine a particular collection practice, to trace how van Hasselt became an agent of the Danish art establishment, and to provide a critical overview of this collection, which became a satellite

representation of the canon of 19th-century Danish art in Paris. Analysis of Carlos van Hasselt's archive will provide critical reflections on the ways in which the collection was built and developed, and how it may serve as an example of the international dissemination of canons.

Keywords:

collections, custodia, Danish Art, works-on-paper, van Hasselt, Fischer

MAREN-SOPHIE FÜNDERICH

VOM KULT ZUR MARKE. DAS NIETZSCHE-ARCHIV IN WEIMAR UND SEIN NETZWERK

Für den Aufbruch in die Moderne um 1900 steht in Weimar das Nietzsche-Archiv, das sich in einer repräsentativen Gründerzeitvilla auf einer Anhöhe am damaligen südlichen Stadtrand befindet.¹ Die Räume im Erdgeschoss der Villa Silberblick, 1897 eingerichtet und 1903 nach einem größeren Umbau wiedereröffnet, waren der Mittelpunkt eines einflussreichen Netzwerks um Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935). Die Schwester Friedrich Nietzsches (1844–1900) war dessen alleinige, ebenso ehrgeizige wie durchsetzungsstarke Nachlassverwalterin. Aus Friedrich Nietzsche, der Leitfigur einer jungen Generation von Intellektuellen und Künstlern um die Jahrhundertwende, machte sie eine Ikone. Es war ihre Absicht, gemeinsam mit dem Kunstsammler und Mäzen Harry Graf Kessler (1868–1937) und dem belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde (1863–1957) der Klassikerstadt zu neuem Glanz zu verhelfen. Auf das „klassische Weimar“ um Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) und das „romantische Weimar“ um Franz Liszt (1811–1886) sollte das *Neue Weimar* um Friedrich Nietzsche folgen.²

¹ Die Recherchen in Weimar wurden im Frühjahr 2022 durch ein zweimonatiges Junior Fellowship des Forschungsverbundes Marbach-Weimar-Wolfenbüttel bei der Klassik Stiftung Weimar gefördert. Im Mittelpunkt der Forschung stand das Verhältnis von Kunstgewerbe, Handwerk und Industrieproduktion zwischen 1880 und 1920. Es ging um die Designausbildung vor dem Bauhaus sowie um die Verbindung von Elisabeth Förster-Nietzsche zu Henry van de Velde. Vgl. dazu M.-S. Fänderich, *Perfektion in Technik und Form*, „Zeitschrift für Unternehmensgeschichte“ 2023, 68 (1), S. 37–62; Vgl. M.-S. Fänderich, *Henry van de Velde und die Raumkunst in Weimar*, „MWW Forschungsverbund Blog“, 5.4.2022, verfügbar unter: <<https://www.mww-forschung.de/blog/-/blogs/henry-van-de-velde-und-die-raumkunst-in-weimar>> (letzter Zugriff: 30. Juli 2023).

² Vgl. U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg.): *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020.; Vgl. S. Walter, Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg.), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche*

Die Grundzüge wurden in einem Brief umrissen, den Förster-Nietzsche am 22. März 1901 an Kessler schrieb.³ Von entscheidender Bedeutung war allerdings die Unterstützung des jungen Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar (1876–1923), der es zu Beginn seiner Regentschaft im Jahr 1901 seinem Großvater Carl Alexander (1818–1901; Regierungszeit 1853–1901) gleichzutun und ebenfalls Kunst und Kultur im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach fördern wollte. Allerdings hielt die Bereitschaft des Regenten, die kulturelle Avantgarde in Weimar zu unterstützen, nur wenige Jahre an, so dass sich Harry Graf Kessler im Sommer 1906 nach einigen Querelen und einem Eklat zurückzog. Sein Entschluss gilt als Ende des *Neuen Weimar*.

Dieser eng begrenzte Zeitraum von nur fünf Jahren bietet genug Material, um Struktur und Entwicklung eines Netzwerks sichtbar zu machen. Es geht hierbei nicht um eine streng quantifizierende Netzwerkanalyse wie in den Sozialwissenschaften, denn in der historischen Forschung bieten die lückenhaften Quellen keine geeignete Grundlage für statistische Erhebungen.⁴ Doch einzelne Netzwerkbeziehungen lassen sich schon nachverfolgen und nicht nur in ihrer Existenz erfassen, sondern auch in ihrer Bedeutung und in ihrem Verlauf genauer beschreiben.⁵ Ein solches Verfahren folgt der „Grundannahme der sozialen Einbettung des Menschen durch soziale Beziehungen“.⁶ Diesen Blickwinkel, also „die Neigung, das Einzelne und Substanzielle in Wechselwirkungen aufzulösen“⁷, beschrieb schon im Jahr 1908 Georg Simmel (1858–1918), einer der Begründer der Soziologie und ein Vordenker der

und die Moderne um 1900, München 2019. Vgl. Klassik Stiftung Weimar (Hrsgg.), *Nietzsche Archiv*, Berlin-München 2023.

³ Vgl. E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Th. Föhl (Hg.), *Von Beruf Kulturgenie und Schwester. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935*, Weimar 2013, S. 297–299.

⁴ Vgl. M. Düring, L. von Keyserlingk, *Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung historischer Prozesse*, in: R. Schützeichel, S. Jordan (Hrsgg.), *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*, Wiesbaden 2015, S. 337–350, hier: S. 337–338; vgl. M. Reitmayer, Chr. Marx, *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg.), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 868–880, hier: S. 868.

⁵ Vgl. A. Hepp, *Netzwerkanalyse und Kultur*, in: Stegbauer, Häußling (Hrsgg.), *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 4), S. 227–234, hier: S. 228–229; vgl. M. Düring, U. Eumann, *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften*, in: „Geschichte und Gesellschaft“ 2013, 39, S. 369–390.

⁶ Düring, Eumann, *Historische Netzwerkforschung* (wie Anm. 5), S. 371.

⁷ G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/M. 1992 [1908], S. 14. Vgl. J. Bergmann, *Von der Wechselwirkung zur Interaktion. Georg Simmel und die Mikrosoziologie heute*, in: H. Tyrell, O. Rammstedt, I. Heyer

Netzwerkanalyse.⁸ Damit verweist er auf die Bedeutung sozialer Beziehungen für eine Untersuchung des „geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens“.⁹ Simmel spricht von sozialen Kreisen, die sich überschneiden und voneinander abgrenzen können und für jeden Einzelnen zentral sind:

Denn einerseits findet der Einzelne für jede seiner Neigungen und Bestrebungen eine Gemeinschaft vor, die ihm die Befriedigung derselben erleichtert, seinen Tätigkeiten je eine als zweckmäßig erprobte Form und alle Vorteile der Gruppenangehörigkeit darbietet; andererseits wird das Spezifische der Individualität durch die *Kombination* [Hervorhebung im Original, MSF.] der Kreise gewahrt, die in jedem Fall eine andere sein kann. So kann man sagen: aus Individuen entsteht die Gesellschaft, aus Gesellschaften entsteht das Individuum.¹⁰

Innerhalb der gegenwärtigen historischen Forschung sind Netzwerkansätze vor allem in der Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte verbreitet.¹¹ Aber auch in anderen Teildisziplinen

untersuchen Historiker die Einbettung historischer Akteure in soziale Netzwerke; hauptsächlich, aber keineswegs ausschließlich um deren Fähigkeit zur Mobilisierung von Ressourcen, die innerhalb des Netzwerks zirkulieren bzw. die sich aus der Mitgliedschaft im Netzwerk ergeben, zu erforschen.¹²

Die sozialen Beziehungen, die im Folgenden untersucht werden sollen, bildeten ein Netzwerk um das Nietzsche-Archiv, eine Sammlung zu Nietzsches Person und Werk, die Elisabeth Förster-Nietzsche aufgebaut hatte und bis zu ihrem Tod leitete. Das Nietzsche-Archiv und sein Netzwerk erlangten kulturpolitische Bedeutung, weil eine Reihe von Künstlern und Intellektuellen deswegen zu Besuchen in die kleine Residenzstadt Weimar kamen. Die Anfänge des Netzwerks waren allerdings eher nüchtern und zweckmäßig. Alle Mitglieder suchten für sich nach einer neuen Aufgabe und nach gesellschaftlicher Anerkennung. Das traf auf Förster-Nietzsche genauso zu wie auf Harry Graf Kessler oder auf Henry van de Velde. Gemeinsam verfolgten sie mit dem *Neuen Weimar* ein Projekt, von dem jeder auf seine Weise zu pro-

(Hrsgg), *Georg Simmels große „Soziologie“. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, Bielefeld 2011, S. 125–148.

⁸ Vgl. M. Schnegg, *Die Wurzeln der Netzwerkforschung*, in: Stegbauer, Häußling, *Handbuch Netzwerkforschung* (wie Anm. 4), S. 21–28, hier: S. 21.

⁹ Simmel, *Soziologie* (wie Anm. 7), S. 64.

¹⁰ *Ibidem*, S. 485.

¹¹ Vgl. Reitmayer, Marx, *Netzwerkansätze* (wie Anm. 4), S. 870–871, 876.

¹² Vgl. *ibidem*, S. 870.

fitieren hoffte. Es hatte auch für den jungen, noch unerfahrenen Großherzog Bedeutung. Wilhelm Ernst besaß zwar den sozialen Status und die gesellschaftliche Anerkennung, die den anderen in Weimar noch fehlte. Aber als neuer Regent musste er erkennbar werden und seiner Herrschaft gleich zu Beginn einen Stempel aufdrücken.

Am Kosmos Weimar nach der Jahrhundertwende lässt sich also nachvollziehen, wie in einem historischen Moment ganz unterschiedliche Akteure zusammenfanden und sie mit Hilfe bereits vorhandener und neu geschaffener Institutionen ihre Interessen verfolgten, bis ihre Gemeinsamkeit aus unterschiedlichen Gründen wieder auseinanderbrach. Das Projekt *Neues Weimar* war zwar gescheitert, aber die Moderne war in der Residenzstadt angekommen. Sie sollte schließlich 1919 mit der Gründung des Bauhauses Kultur- und Architekturgeschichte schreiben.

In den vergangenen Jahren hat die Klassik Stiftung Weimar in ihren Jahrbüchern die Geschichte des Nietzsche-Archivs, der handelnden Personen und des Projekts *Neues Weimar* aufgearbeitet.¹³ Im Neuen Museum Weimar wird das gemeinsame Wirken von Förster-Nietzsche, Kessler, van de Velde und Wilhelm Ernst anschaulich und in einem Ausstellungskatalog dokumentiert.¹⁴ Anhand unbekannter Dokumente untersuchte Ulrich Sieg Förster-Nietzsches verfälschenden Umgang mit dem Nachlass ihres Bruders und ihre Bedeutung für die Kulturpolitik in Weimar.¹⁵ In den Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen sind bedeutsame Dokumente und Berichte in einem Band zusammengefasst.¹⁶ Weitere Einblicke in das Netzwerk vermitteln auch die Erinnerungen van de Veldes.¹⁷

Der vorliegende Beitrag will am Beispiel des Nietzsche-Archivs die Bedingungen eines Netzwerks beschreiben und die unterschiedlichen Interessen seiner Mitglieder untersuchen. Deshalb steht zunächst die von Förster-Nietzsche zusammengetragene Sammlung mit Nietzsches Schriften, Dokumenten und Arrangements im Vordergrund, bevor auf die anderen Akteure des

¹³ Vgl. U. Lorenz, Th. Valk, *Kult – Kunst – Kapital*. (wie Anm. 2); H.Th. Seemann, Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013.

¹⁴ Vgl. S. Walter, Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg.), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche und die Moderne um 1900* (wie Anm. 2).

¹⁵ Vgl. U. Sieg, *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019.

¹⁶ Vgl. V. Wahl, *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Bd. 14, Köln-Weimar-Wien 2007.

¹⁷ Vgl. H. van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962.

Netzwerks und ihre Interessen näher eingegangen wird. Anschließend werden weitere Institutionen beschrieben, die das Netzwerk oder einzelne Akteure für ihre Ziele nutzten. Auf diese Weise soll deutlich werden, wie es zum anfänglichen Erfolg des Projekts *Neues Weimar* und zu seinem schnellen Ende nach nur fünf Jahren kommen konnte.

GEDÄCHTNISORT UND KULTSTÄTTE

Nach ihrer Rückkehr aus Paraguay, wo ihr Mann Bernhard Förster (1843–1889), ein wegen antisemitischer Agitation vom Schuldienst suspendierter Lehrer, zusammen mit „völkischen“ Siedlern die Kolonie *Nueva Germania* gegründet hatte, damit scheiterte und sich das Leben nahm, musste sich Elisabeth Förster (Abb. 1) eine neue Existenz aufbauen.¹⁸ Sie kehrte 1893 zu ihrer Mutter nach Naumburg zurück und begann, sich die Kontrolle über das Werk ihres Bruders zu sichern, der nach einem psychischen Zusammenbruch in Turin 1889 dauerhaft auf Hilfe angewiesen war. Die Pflege des Bruders verband sie mit der Herausgabe seiner Schriften. Es war ihr „entschiedener Wille, eine zentrale Rolle in der Verbreitung, Deutung und Vermarktung ihres sehr schnell immer berühmter werdenden Bruders zu spielen“.¹⁹ Sie sammelte unermüdlich Manuskripte, edierte mit verschiedenen Mitarbeitern den Nachlass, schaltete Gegner aus und ließ eigenmächtig erste Bände einer Gesamtausgabe einstampfen. Sie richtete bereits 1893 im Erdgeschoss des beengten Hauses ihrer Mutter das Nietzsche-Archiv ein und feierte am 2. Februar 1894 dessen Eröffnung.²⁰ Dabei behauptete sie für sich als angeblich selbstlose Schwester einen privilegierten Zugang zu Nietzsches Werk. Ab 1895 trug sie mit behördlicher Genehmigung den Doppelnamen „Förster-Nietzsche“.²¹

An der Aura ihres berühmten Bruders wollte sie teilhaben, mit gezielter Erinnerungspolitik seinen Ruhm vergrößern und ihm in der deutschen Geistesgeschichte einen festen Platz sichern, der sich für sie auch ökonomisch auszahlen sollte. Im rigorosen Umgang mit seinem Werk schreckte sie auch vor Fälschungen nicht zurück, so dass Nietzsche für rechte Weltanschauungen instrumentalisiert werden konnte. Außerdem nahm sie Kontakt zu

¹⁸ Vgl. H. Heit, *Vom Kult zum Kapital. Nietzsches Weg zum philosophischen Weltereignis*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 19–40.

¹⁹ Vgl. *ibidem*, S. 31; Vgl. E. Förster-Nietzsche, *Die Begründung des Nietzsche-Archivs*, in: Sonderabdruck aus der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ Nr. 390 (22.8.1930) (Goethe-Schiller-Archiv Weimar, im Folgenden: GSA, GSA 72/55, S. 25–26)

²⁰ Vgl. *ibidem*, S. 31.

²¹ Vgl. Sieg, *Macht* (wie Anm. 4), S. 171.



1. Elisabeth Förster-Nietzsche (Datierung unbekannt) (Fotograf: N. Perscheid), Bildnachweis: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: 101/172

Künstlern auf und sorgte dafür, dass von ihrem Bruder, der sich nicht hatte malen lassen, zum Zweck der Popularisierung ebenso anschauliche wie repräsentative Bilder entstehen konnten (Abb. 2). Bald waren Nietzsche-Porträts überall präsent, in Zeitschriften, in Kunstgalerien und in bürgerlichen Wohnungen.²² Schließlich verließ Förster-Nietzsche Naumburg und zog nach

²² Vgl. Th. Valk, *Politik der Apotheose. Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 9–18, hier: S. 16–18.



2. Fotostudien von Hans Olde zu Friedrich Nietzsche (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101/37) (Objektname: 100-2010-1431; Fotothek KSW) (Foto: Olaf Mokansky)

Weimar, als dort 1896 nach mehrjähriger Bauzeit der neue prächtige Bau des Goethe- und Schiller-Archivs feierlich eröffnet wurde.

Als geschickter Strategin gelang es ihr, schon im Jahr darauf über ein repräsentatives Gebäude zu verfügen. Meta von Salis (1855–1929), Nietzsche-Verehrerin und eine der bekanntesten Frauenrechtlerinnen der Schweiz, war ihr zu Hilfe gekommen, hatte 1897 die zum Verkauf stehende Villa Silberblick erworben und stellte sie ihr zur Verfügung. Im Obergeschoss lebte Förster-Nietzsche mit ihrem pflegebedürftigen Bruder, das Nietzsche-Archiv war im Erdgeschoss untergebracht. Der Erwerb der Villa mit dem auffälligen hohen Mansardendach war ein erster entscheidender Schritt zur Ikonisierung Nietzsches.²³ Doch die Freundschaft zu Meta von Salis zer-

²³ Vgl. M. Schwarz, „...ich sehe ein neues Weimar in der Zukunft empor blühen“. Elisabeth Förster-Nietzsche und Weimars Aufbruch in die Moderne, in: G. von Bassermann-Jordan, W. Fromm, K. Kargl (Hrsgg.), *Freunde der Monacensia e.V. Jahrbuch 2021*, München 2021, S. 181–193, hier S. 183, S. 190.

brach kurz darauf, als Förster-Nietzsche eigenmächtig Umbauten in ihrer Wohnung vornahm. Meta von Salis verkaufte das Haus zum vollen Preis von 40.000 Reichsmark an Adalbert Oehler, einen Cousin Förster-Nietzsches, bevor diese selbst die Villa einige Jahre später mit Hilfe eines Kredits von 50.000 Reichsmark erwerben konnte, den ihr der Mäzen Alfred Walter Heymel (1878–1914), der Besitzer des Insel-Verlags und ein Freund Harry Graf Kesslers, bereitstellte.²⁴

Es ist heute kaum nachvollziehbar, mit welcher Hingabe und Begeisterung Nietzsches Schriften um die Jahrhundertwende aufgenommen wurden. Seine radikale Gegenwarts kritik oder die in seinem Werk *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) entwickelte Vorstellung vom „Übermenschen“ waren viele Jahre zuvor kaum beachtet worden und nur in Kleinstauflagen erschienen.²⁵ Doch etwa um 1890, kurze Zeit nach Nietzsches geistigem Zusammenbruch, erfuhren seine Schriften plötzlich große Aufmerksamkeit.²⁶ Der allgemeine Eindruck einer Epochenschwelle war zu jener Zeit weit verbreitet. Das Bürgertum als aufstrebende soziale Schicht im Kaiserreich hatte in allen Lebensbereichen, in Wirtschaft, Wissenschaft und Verwaltung, in Technik, Kunst und Kultur einen umfassenden Modernisierungsprozess in Gang gesetzt.²⁷ Er machte sich in den Städten früher bemerkbar als auf dem Land, aber die neuen Möglichkeiten des Reise-, Brief- und Zahlungsverkehrs reichten selbst in die entferntesten Winkel, wie Gustav Schmoller (1838–1917), einer der Begründer der historischen Nationalökonomie, bereits 1870 sehr anschaulich beschrieb:

Deshalb hat dieser neue Verkehr das Größte wie das Kleinste geändert. Überall und in allen Beziehungen hat er die Fäden des wirtschaftlichen Lebens auseinandergezogen, künstlicher und komplizierter geknüpft, er hat geschäftlich und lokal – dem Wohnorte nach – die Menschen anders gruppiert, er hat den Handel

²⁴ Vgl. K. Decker, *Eine Linie mit Willen zur Macht? Die Architekturen des Neuen Weimar*, in: Lorenz, Valk, *Kult* (wie Anm. 2), S. 63–83, hier: S. 73; vgl. H. Erbsmehl, „Nun haben wir ein Haus und ein Wahrzeichen“. *Henry van de Velde und das Nietzsche-Archiv*, in: *ibidem*, S. 219–242, hier: S. 228.

²⁵ Vgl. Heit, *Kult* (wie Anm. 7), S. 31.

²⁶ Vgl. *ibidem*, S. 22–23.

²⁷ Vgl. A. Fahrmeir, *Deutsche Geschichte*, München 2017, S. 64–66; Vgl. W. Plumpe, *Die Gründung des Deutschen Reiches 1871: Ein Ereignis mit wirtschaftshistorischen Folgen?* in: T. Meyer (Hrsg.), *150 Jahre Nationalstaatlichkeit in Deutschland*, Baden-Baden 2021, S. 167–202.

wie die Produktion, die Anschauungen und Bedürfnisse der Menschen, wie ihre Sitten und Lebensgewohnheiten umgestaltet.²⁸

Es war eine Industriegesellschaft mit starken Klassengegensätzen entstanden, ihr wesentliches Kennzeichen war die Beschleunigung. Nietzsche sah vor allem Dekadenz und Auflösung und brachte die ungeheure Dynamik der modernen Kultur auf den Begriff: „Allgemein ist die Hast, weil jeder auf der Flucht vor sich selbst ist.“²⁹ Auch Ferdinand Tönnies (1855–1936), einer der Begründer der Soziologie, war ein Anhänger Nietzsches gewesen, bevor er 1897 jedoch eine viel beachtete Kritik von dessen Schriften veröffentlichte und von einem „Hexensabbat von Gedanken“ sprach.³⁰ Aber trotz dieses Spotts nannte auch er Nietzsche ein „Weltereignis“.³¹

Die erstaunliche Wirkungsgeschichte bestärkte Förster-Nietzsche in ihrem Ziel, ihren Bruder zu einer Ikone zu machen und das Nietzsche-Archiv zu einem Wallfahrtsort. Der Kult sollte zu einer Marke werden, symbolisches Kapital sollte sich in ökonomisches wandeln. Sie gab deshalb 1901, im Jahr nach Nietzsches Tod, die Umgestaltung der Archivräume in Auftrag, die schließlich 1903 fertiggestellt und feierlich „eingeweiht“ wurden.³² Es war der Belgier Henry van de Velde (Abb. 3), der auf Empfehlung von Kessler das Erdgeschoss der Villa Silberblick neu gestaltete und dabei mit der Weimarer Hoftischlerei Scheidemantel zusammenarbeitete.³³ In der Metropole Berlin hielt van de Velde Vorträge, schrieb Aufsätze und wurde als Erneuerer von Architektur und Design gefeiert, in Weimar übersetzte er Nietzsches Werk in gehobene Innenarchitektur. Die teure Einrichtung steht allerdings in auffälligem Gegensatz zu Förster-Nietzsches persönlichem Geschmack. In ihrer eigenen Wohnung im Obergeschoss der Villa Silberblick bevorzugte sie das übliche dunkle, schwere historistische Mo-

²⁸ G. Schmoller, *Zur Geschichte der deutschen Kleingewerbe im 19. Jahrhundert*, Halle 1870, S. 174–175.

²⁹ F. Nietzsche: Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023).

³⁰ F. Tönnies, *Der Nietzsche-Kultus – Eine Kritik*, Klagenfurt 2012 (zuerst Leipzig 1897), zit. in: U. Sieg, *Macht* (wie Anm. 4), S. 189.

³¹ *Ibidem*; vgl. Ph. Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, S. 109.

³² Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 244; Vgl. H. Erbsmehl, *Van de Velde und das Nietzsche-Archiv* (wie Anm. 13), S. 225–232.

³³ *Ibidem*, S. 226; Vgl. Rechnungen Scheidemantel an E. Förster-Nietzsche für die Umgestaltung der Villa (1.7.1903, GSA 72/897, Bl. 145-146; 10.7.1903, GSA, 72/897, Bl. 13-24; 1.1.1904, GSA 72/897, Bl. 167-168).



3. Henry van de Velde (um 1910) (Fotograf: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Fotothek)

biliar. Es war ein Stil, für den van de Velde in seinen Schriften nur Gering-schätzung übrighatte.³⁴ (Abb. 4)

Für das Nietzsche-Archiv gestaltete der Architekt ein beeindruckendes Raumentsemble und entwarf gemäß Förster-Nietzsches Intentionen ein ästhetisch überzeugendes Gesamtkunstwerk. Die Villa war kein Privathaus mehr, sondern wurde zu einem öffentlichen Gebäude.³⁵ Über dem Eingang

³⁴ Vgl. H. van de Velde, *Der neue Stil*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 156–168, hier: S. 156–157; ders., *Prinzipielle Erklärungen*, in: ibidem, S. 115–134.

³⁵ Vgl. O.W. Fischer, *Weimarer Transkriptionen. Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche*, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 53–64, hier: S. 61–64; Vgl. Zitzlsperger, *Design-Dilemma* (wie Anm. 20), S. 110–112; Vgl. M.-S. Fänderich, *Henry van de Veldes Raumschöpfungen in Weimar*, in: Ch. Schmälzle, M. Schwarz (Hrsgg.), *Wohnen – Sammeln – Erinnern – Visualisieren. Raumpraktiken gestern und heute*, Göttingen 2024.



4. Wohnung Elisabeth Förster-Nietzsche (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 622, Seite 13) (Fotograf: F. Hertel)

ließ van de Velde die Inschrift „Nietzsche-Archiv“ anbringen. (Abb. 5) Im Inneren verband er die Funktionen eines Archivs mit denen einer Gedenkstätte. Während an der einen Seite des Vortrags- und Bibliotheksraums für Bücher und Handschriften eine bis an die Decke heranreichende Regalkonstruktion angebracht ist, schuf van de Velde an der gegenüberliegenden Seite eine Weihstätte mit Marmorstele und einer heroisierenden Nietzsche-Büste des Bildhauers Max Klinger (1857–1920). (Abb. 6) (Abb. 7). An den Längsseiten des Raumes befinden sich weitere elegante Regale, Podeste und Vitrinen für Memorabilien, und in einem für Besucher unsichtbaren Tresor liegen Manuskripte, Briefe, Hefte und Mappen Nietzsches, Notizbücher, Exzerpte und private Dokumente.³⁶ Gegenüber einer Sitzgruppe befindet sich ein aufwendig gestalteter, weißer Kaminofen, der mit seiner teuren Messingverkleidung und den Stuckornamenten an einen Heiligenschrein erinnert. Er ist einer

³⁶ Vgl. E. Förster-Nietzsche, *Begründung* (wie Anm. 8), o.S. (GSA 72/55, S. 25); Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 21), S. 234–235.



5. Außenansicht Nietzsche-Archiv Weimar (Objektname: 100-2019-0833, Fotothek KSW) (Foto: Candy Welz)

von vier Öfen, die die Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J. F. Schmidt für das Nietzsche-Archiv anfertigte. Die teure Messingverkleidung stammte von der Berliner Firma Walter Elkan und verweist mit dem stilisierten Adler auf Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra*.³⁷ Ein großes, in Messing gefasstes ikonisches „N“ in einem Kreis oberhalb des Stuckofens belegt eindrucksvoll, wie sehr es im Nietzsche-Archiv auf Markenbildung und Kommerzialisierung ankam. Dieses Signet wurde auf Einladungen des Nietzsche-Archivs, auf Streichholzschachteln und teurere Gebrauchsgüter gedruckt.³⁸ In seiner Bildsprache bezieht es sich auf das Signet Napoleon Bonapartes.

Mit dem Nietzsche-Archiv ging Henry van de Velde in der Werbung ähnliche Wege wie die Unternehmen, die mit den ersten eigenen Reklameabteilungen und besonderen Verkaufsmaßnahmen neue Märkte schufen und weitere

³⁷ Zur Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J.F. Schmidt: Vgl. Th. Föhl, A. Neumann (Hrsgg.), *Henry van de Velde: Raumkunst und Kunsthandwerk, Bd. 3: Keramik*, Leipzig 2016, S. 513–519; Zur Firma Walter Elkan vgl. *ibidem*, S. 515.

³⁸ Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 207–208; Vgl. Valk, *Apotheose* (wie Anm. 11), S. 10.



6. Vortragssaal Nietzsche-Archiv (Fotograf: unbekannt) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 623, Seite 17)

Konsumentengruppen erreichen wollten.³⁹ Dabei kam es nicht mehr allein auf die Qualität eines Produktes an, sondern auch auf seinen emotionalen Wert. „Die Interaktion mit dem Markt wurde zu einem zentralen Element der Unternehmen.“⁴⁰ Schon in den 1880er Jahren war das sogenannte „Ankündigungs- und Reklamewesen“⁴¹ entstanden, das dem Soziologen und Volkswirt

³⁹ Vgl. R. Banken, *Absatz und Reklame. Die Anfänge von modernem Einzelhandel und die Werbung bis zum Ersten Weltkrieg*, in: Chr. Kleinschmidt, J. Logemann (Hrsgg.), *Konsum im 19. und 20. Jahrhundert. Handbücher zur Wirtschaftsgeschichte*, Berlin/Boston 2022, S. 191–207, hier: S. 203; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland 1890–1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung, Bd. 38), Berlin 2000, S. 239–240.

⁴⁰ R. Rossfeld, *Unternehmensgeschichte als Marketinggeschichte*, in: Chr. Kleinschmidt, F. Triebel (Hrsgg.), *Marketing. Historische Aspekte der Wettbewerbs- und Absatzpolitik*, Essen 2004, S. 17–39, hier S. 32.

⁴¹ V. Mataja, *Großmagazine und Kleinhandel*, Leipzig 1891, S. 27.



7. Vortragssaal Nietzsche-Archiv mit Stele (Fotograf: unbekannt) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101, 623, Seite 29)

Werner Sombart (1863–1941) 1902 als ein „unentbehrlicher Teil rationeller Wirtschaftsführung“⁴² erschien. Der Volkswirt Victor Mataja (1857–1934) veröffentlichte 1910 das Standardwerk *Die Reklame* und befasste sich darin auch ausführlich mit Markenartikeln, die ab 1890 den Handel zu verändern begannen.⁴³ Denn die Marke bündelt in der industriellen Massenproduktion jene Informationen, die früher im Verkaufsgespräch zwischen Hersteller oder

⁴² W. Sombart, *Der moderne Kapitalismus, Bd. 2: Theorie der kapitalistischen Entwicklung*, Leipzig 1902, S. 372.

⁴³ Vgl. V. Mataja, *Die Reklame. Eine Untersuchung über Ankündigungswesen und Werbetätigkeit im Geschäftsleben*, Leipzig 1910, S. 415–436; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 109–110.

Händler und Konsument ausgetauscht worden waren. Die Markenkenntnis ersetzte damit die Warenkenntnis.⁴⁴ Dabei verband die Marke den Massenartikel mit einem Qualitätsversprechen und „erfüllte eine für die anonyme Konsumgesellschaft wichtige Informations- und Vertrauensfunktion“⁴⁵.

Betriebe schalteten nicht mehr nur Zeitungsanzeigen, sondern machten Werbung in Prospekten, Broschüren und auf Flugblättern oder verteilten Kalender oder Notizbücher als Werbegeschenke, verschenkten Muster oder Proben.⁴⁶ Es gab große Werbekampagnen zur Einführung neuer Markenartikel wie die für das Mundwasser Odol 1893, die rund 1,5 Millionen Mark (ca. 11,6 Millionen Euro) kostete.⁴⁷ Noch bevor das Waschmittel Persil 1907 überhaupt zu kaufen war, machten es Annoncen überall bekannt.⁴⁸ In den Unternehmen arbeiteten nicht nur Werbefachleute, sondern auch Gebrauchsgrafiker, die moderne Kunst nutzten, als sie begannen, „durch Werbung, Markenzeichen und *Verpackungen* [Hervorhebung im Original, MSF] ikonische und wiedererkennbare Verbrauchermarken zu kreieren“⁴⁹, zum Beispiel Priester-Streichhölzer, Maggi-Würze oder Pelikan-Tinte. Zu den berühmten frühen Grafikern, die auch für Henkell, Stollwerck, Faber-Castell und zahllose andere Firmen arbeiteten, zählen Lucian Bernhard (1883–1972), der später in die USA übersiedelte, und der noch bekanntere Ludwig Hohlwein (1874–1949), der ebenfalls für US-Unternehmen arbeitete, aber in Deutschland blieb und später das visuelle Erscheinungsbild des NS-Regimes mitgestalten sollte.⁵⁰

Signets oder Markenzeichen an sich waren gar nicht neu. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts versahen zum Beispiel Matthias Hohner seine Mundharmonika und Michael Thonet seine Bugholzmöbel mit wiedererkennbaren

⁴⁴ Vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 417.

⁴⁵ Vgl. A. Schug, „*Deutsche Kultur*“ und Werbung. *Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung 1918–1945*, Berlin 2011, S. 55–56.

⁴⁶ Vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 40–58.

⁴⁷ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 119; Deutsche Bundesbank: Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen (Stand: März 2023). Internet: <<https://www.bundesbank.de/de/statistiken/konjunktur-und-preise/-/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-615162>> (letzter Zugriff: 29.7.2023).

⁴⁸ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 119.

⁴⁹ Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205; vgl. V. Mataja, *Reklame* (wie Anm. 43), S. 120–122; S. 353–355; Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 369–370.

⁵⁰ Vgl. H. Berghoff, *Marketing im 20. Jahrhundert*, in: Ders. (Hrsg.), *Marketinggeschichte. Die Genese einer modernen Sozialtechnik*, Frankfurt/New York 2007, S. 11–58, hier: S. 34–35. Vgl. R. Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205.

Schutzmarken und Prägestempeln.⁵¹ Ihnen ging es um den Schutz vor Nachahmern, noch nicht um Absatzförderung. Um die Jahrhundertwende, als mit Warenzeichen bewusst Reklame gemacht wurde, erhielten Signets eine andere Bedeutung: „Die Werbung stellte um 1900 den sichtbarsten Teil einer zunehmend ausdifferenzierten und medial vermittelten Konsumgesellschaft dar, in der Marken und Produkte nun zunehmend selbst kulturelle ‚Medien‘ wurden.“⁵² Von da an war es nicht mehr weit bis zu einer einheitlichen Marketingstrategie als *corporate identity*, wie sie etwa Peter Behrens für den Elektrokonzern AEG schuf.⁵³

Um 1900 sollte ein Signet ästhetische und kulturelle Modernität vermitteln. Insofern war es folgerichtig, dass Henry van de Velde bei der Umgestaltung des Nietzsche-Archivs diesen Weg der Kommerzialisierung und Markenbildung ging. Damit setzte er sich bewusst von den gesellschaftlichen Eliten ab, die damals Werbung noch ablehnten und wie etwa der Industrielle Werner von Siemens „[e]ine ausgeprägte Abneigung [...] gegen das Geschäftsmodell von Händlern, Kaufleuten und Bankiers [hatten], die Erlöse nicht durch Fertigung, sondern einzig durch Verkauf erzielten“.⁵⁴ Elisabeth Förster-Nietzsche hingegen wird mit van de Veldes ästhetischer Strategie der Kommerzialisierung sehr zufrieden gewesen sein, obwohl sie nicht genauer eingeweiht war.

Es ist bemerkenswert, dass Förster-Nietzsche, ohne deren Einwilligung im Nietzsche-Archiv nichts geschehen konnte, von van de Velde über die Einzelheiten des Umbaus weitgehend im Unklaren gelassen wurde. Der Architekt hatte in dieser Zeit „nicht allein im Geist des Philosophen gelebt“⁵⁵ und sich mit dessen Schriften befasst. Er besprach sich schließlich auch mit Kessler und anderen Nietzsche-Anhängern, wie man „den drei Räumen des Erdgeschosses ein weniger banales und bürgerliches Aussehen geben konnte“⁵⁶, aber er redete darüber nicht mit Förster-Nietzsche, seiner Auftraggeberin. Er entfernte eine Wand, denn van de Velde wollte einen „größeren, feierlichen Bibliothekssaal gewinnen, in dem fünf oder sechs Dutzend Menschen für

⁵¹ Vgl. H. Berghoff, *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt. Hohner und die Harmonika 1857–1961. Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn 1997, S. 84; Vgl. W. Thillmann, *Perfektes Design: Thonet Nr. 14*, Bielefeld 2015, S. 84–85.

⁵² Banken, *Absatz und Reklame* (wie Anm. 37), S. 205.

⁵³ Vgl. F.J. Schwartz, *Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark*, „Journal of Design History“ 1996, 9, S. 153–184.

⁵⁴ J. Bähr, *Werner von Siemens 1816–1892. Eine Biographie*, München 2016, S. 303.

⁵⁵ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 244.

⁵⁶ *Ibidem*.

Vorträge, Konzerte und andere Veranstaltungen Platz finden konnten“.⁵⁷ Als Förster-Nietzsche dann erfuhr, dass die Umbaukosten in Höhe von 47.000 Reichsmark höher waren, als die ganze Villa einmal gekostet hatte, war sie entsetzt.⁵⁸ Aber mit van de Velde Werk hatte Förster-Nietzsche ihr wichtigstes Ziel erreicht. Es war ein Gesamtkunstwerk entstanden, das Nietzsche in Beziehung zu Goethe setzte und den „Philosophen auf dem Hügel dem klassischen Dichter im Tal“ gegenüberstellte.⁵⁹

RÜCKBLICK: EIN NETZWERK ENTSTEHT

In dem Umbau des Nietzsche-Archivs wird das Netzwerk um das *Neue Weimar* zum ersten Mal für die Öffentlichkeit erkennbar. Förster-Nietzsche, Kessler und van de Velde trafen Absprachen und verfolgten bei allen Unterschieden in ihrer Persönlichkeit doch ein gemeinsames Ziel. Zwar hingen van de Velde und Kessler der ästhetischen Moderne an und stießen sich an Förster-Nietzsches bürgerlicher Spießigkeit und ihrer völkisch-reaktionären Gesinnung.⁶⁰ Aber alle verband miteinander das Werk Nietzsches und dessen Aura. Diese Gemeinsamkeit war eine Bedingung für das Zustandekommen des Netzwerks. Während Förster-Nietzsche mit ihrer strategischen Erinnerungspolitik handfeste Geschäftsinteressen verfolgte, gehörten Kessler und van de Velde zu dem Kreis von kosmopolitisch gebildeten, ästhetisch progressiven Künstlern und Intellektuellen, die sich in ihrer Weltsicht bei Nietzsche wiedererkannten. Kessler (Abb. 8) wurde von dessen Schriften beeinflusst, als er an der neuen Berliner Kunstzeitschrift *Pan* mitwirkte. Sie wurde zwischen 1895 und 1900 von einer Genossenschaft ohne materielle Interessen herausgegeben, wollte alle Zweige der Kunst miteinander verbinden und brachte Kessler in Kontakt zu einer Vielzahl zeitgenössischer Künstler. Van de Velde dagegen nahm Nietzsche anfangs nur als Kritiker des Historismus wahr, als er sich von der Malerei abgewandt hatte und dabei war, in Architektur und Kunstgewerbe seinen *Neuen Stil* zu entwickeln.⁶¹ Später, unter dem Einfluss von Kessler und Förster-Nietzsche, sah van de Velde in dem Philosophen auch

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Vgl. Th. Föhl, *Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen*, in: Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.): *Henry van de Velde, „Patrimonia“* 2009, 218, S. 6–49, hier: S. 20.

⁵⁹ Fischer, *Weimarer Transkriptionen* (wie Anm. 35), S. 64.

⁶⁰ Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 13), S. 238.

⁶¹ Van de Velde, *Der neue Stil*, (wie Anm. 23), S. 156–168.



8. Harry Graf Kessler (GSA, 101/488, Bl 49) (Fotograf: Lafayette, London) (Datierung: unbekannt) (Klassik Stiftung Weimar, Bestand Goethe-Schiller-Archiv, Signatur: GSA 101/488, Bl. 49)

den Propheten einer neuen Lebenskultur.⁶² So schrieb er über seinen ersten Besuch im August 1901 in Weimar aus Anlass einer Feier zum Nietzsche-Gedenken:

Als ich [...] die Stufen des Bahnhofs in Weimar hinabstieg, empfand ich die Bewegung aller jener Intellektuellen, die wie ich zum ersten Male den heiligen Boden Ilm-Athens berührten. Während aber seit fast einem Jahrhundert Goethe das Ziel der Pilgerfahrten war, zu denen man auszog wie die Moslems zu Mohammed nach Mekka, galt mein Kult einem anderen Titanen, zu dem sich in jener Zeit nur wenige bekannten.⁶³

Als Gründungsdokument dieses Netzwerks um das *Neue Weimar* gilt, auch wenn es den Begriff selbst gar nicht enthält, ein Brief Förster-Nietzsches vom 22. März 1901 an Kessler. Zu dieser Zeit war van de Velde noch gar nicht

⁶² Vgl. Fischer, *Weimarer Transkriptionen* (wie Anm. 35), S. 58.

⁶³ Van de Velde, *Geschichte*, S. 188.

in der Stadt, und über den Umbau des Nietzsche-Archivs war mit ihm auch noch nicht gesprochen worden. Förster-Nietzsche ging es in ihrem Brief nicht um die Villa Silberblick, ihren Bruder oder die Vermarktung seines Werks. Sie hatte ungleich größere Dinge vor und umriss vielmehr ihr „Programm für das Großherzogtum Weimar“, mit dem sie Handwerk und Industrie unterstützen und deren Produkte verbessern wollte.⁶⁴ Kurz zuvor war sie in Berlin gewesen und hatte dort, ein halbes Jahr nach Nietzsches Tod, auf Kesslers Vermittlung van de Velde kennengelernt, der in dem berühmten Salon von Cornelia Richter (1842–1922) gerade Vorträge über modernes Kunstgewerbe hielt. Wieder zurück in Weimar, schickte Förster-Nietzsche dem Architekten noch unveröffentlichte Kapitel aus dem Nachlass ihres Bruders über die Kunst.⁶⁵ Sie muss von van de Velde beeindruckt gewesen sein und in Gesprächen mit ihm wichtige Anregungen bekommen haben, denn sie erkannte ihm in ihrem Programm eine zentrale Rolle zu, wie sie in ihrem Brief an Kessler schreibt:

Sie wissen, daß das kleine Großherzogtum, Porzellanfabriken, Glasbläsereien, renommirte große Töpfereien, oder besser ausgedrückt: Porzellanerde, vorzüglichen Thon und eine Fülle von guten Hölzern besitzt; daß außerdem die Thüringer ein sozusagen künstlerisch begabtes Völkchen sind. Wenn nun hier im Anschluß an die Kunstschule eine Reihe Werkstätten unter der Leitung eines hervorragenden Künstlers wie van de Velde gebildet würden, wo sozusagen für all diese Fabriken neue Muster hergestellt würden, die von diesen Fabriken oder deren besten Arbeitern ganz allein ausgeführt werden dürften, so wäre das doch gewiß ein Ziel, das einen ebenso idealen als realen Werth haben würde.⁶⁶

Förster-Nietzsche greift hier van de Veldes Vorstellungen von einem modernen Kunstgewerbe auf und sieht darin Chancen für eine gezielte Gewerbeförderung in Sachsen-Weimar-Eisenach. Zugleich benennt sie mit van de Velde den zentralen, für die Durchführung verantwortlichen Akteur. Mit ihrem Vorschlag stellt sie sich zugleich an die Seite der modernen Kunstgewerbebewegung, die in der Tradition der englischen Arts and Crafts Bewegung eine zweckmäßige Gestaltung, eine materialgerechte Verarbeitung und einen erschwinglichen Preis zum Grundsatz erhob.⁶⁷ Wie van de Velde und viele

⁶⁴ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁵ Vgl. Erbsmehl, van de Velde (wie Anm. 13), S. 223.

⁶⁶ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁷ Vgl. M.-S. Fänderich, *Wohnen im Kaiserreich*, Berlin/Boston 2019, S. 271–365.

andere Wortführer aus Kunstgewerbe und Handwerk kritisierte auch Förster-Nietzsche in ihrem Brief die mangelhafte Qualität gewöhnlicher Fabrikware:

Was ich nämlich immer vermisse, ist, daß auch die allergeringsten Gebrauchsgegenstände nach guten, künstlerischen Prinzipien hergestellt werden, und zwar billige Gebrauchsgegenstände, die eben das Volk auch bezahlen kann und woran es selbst seine innige Freude haben würde. Woher kommt es, daß in der Zeit, als die deutschen Städte blühten, auch der kleine Mann einen so guten Geschmack hatte, während jetzt der Mittelstand und das sogenannte Volk sich durch den allerschlechtesten Geschmack auszeichnet? [...] Ich bilde mir ein, daß selbst Fabrikware nicht ganz verächtlich zu sein braucht, sondern daß auch diese Dinge genau dem Zweck angemessen gebildet werden können, dem sie dienen.⁶⁸

Mit diesen Ansichten war Förster-Nietzsche auf der Höhe der Zeit, denn solche Überlegungen führten schließlich 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes.

In der Sache allerdings konnte die Schwester des Philosophen am Hof in Weimar allein wenig ausrichten. Sie brauchte dafür Verbündete, und bei Kessler fand sie sofort Unterstützung. Er war ein Kunstliebhaber mit vielen Verbindungen, die er auch für das *Neue Weimar* einsetzte. Kessler schrieb einen Brief an seinen Studienfreund Eberhard von Bodenhausen (1868–1918), einen Juristen und Unternehmer, mit dem er bei der Kunstzeitschrift *Pan* zusammengearbeitet hatte. Wie Kessler schätzte auch Bodenhausen den Belgier van de Velde, den Erneuerer des Kunstgewerbes, der nach seinem Durchbruch in Deutschland 1897 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden noch im selben Jahr in der Kunstzeitschrift *Pan* seinen programmatischen Aufsatz über *Entwurf und Bau moderner Möbel* veröffentlichen konnte.⁶⁹ Außerdem waren Kessler und Bodenhausen, zusammen mit dem Mitbegründer von *Pan*, dem Kunstkritiker und Verleger Julius Meier-Graefe (1867–1935), van de Veldes erste Auftraggeber in Deutschland. Kessler bestellte bei ihm Möbel für seine Berliner Wohnung, und Bodenhausen ließ für seine Firma Tropon, die Eiweißprodukte herstellte, Plakate, Verpackungen, Inserate und Werbematerial von van de Velde entwerfen. Auf diesem Gebiet war van de Velde Vorreiter. Zwar gestalteten bekannte Künstler wie Franz Stuck und Richard Riemerschmid damals Ausstellungsplakate, aber Produktreklame

⁶⁸ E. Förster-Nietzsche an H. Graf Kessler, Weimar, 22. März 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 62.

⁶⁹ Vgl. H. van de Velde, „Ein Kapitel über den Bau und Entwurf moderner Möbel“, *Pan* 1897, 3(4), S. 260–264; auch in: Ders., *Zum neuen Stil* (wie Anm. 34), S. 57–67.

wurde als minderwertig angesehen.⁷⁰ Van de Velde sah das anders. „Ich sah keinen Grund, das Angebot abzuweisen“⁷¹, schreibt er in der *Geschichte meines Lebens*.

Weil Kessler damals noch keinen direkten Zugang zu Großherzog Wilhelm Ernst hatte, entwarf er in seinem Brief an Bodenhausen einen Plan, wie man am Hof für van de Velde werben und auf seine Berufung durch den Großherzog hinarbeiten könnte. Er schrieb am 6. September 1901 an Bodenhausen:

Van de Velde wäre nun geneigt, diese Stelle anzunehmen, wenn man sie ihm anböte; und Du sollst dazu behülflich sein, indem Du an die Gräfin Werthern schreibst, die wieder auf ihre Schwägerin Palézieux (geb. Gräfin Werthern) wirken soll. [Palézieux ist der Vermögensverwalter des Großherzogs; MSF] Also ein richtiges Intriguenspiel. Was Van de Velde da leisten könnte, ist garnicht abzusehen, wenn er die ganze Industrie des kleinen Landes (Töpferei, Spielwaaren, Tischlereien u. s. w.) unter seinen Einfluß bekäme. Die Sache wäre geradezu ein Glücksfall für ganz Deutschland. Und schön, daß es wieder Weimar wäre, das an der Spitze marschierte.⁷²

Tatsächlich war der Vorschlag von erheblicher kulturpolitischer Bedeutung. Das Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach könnte mit dem Großherzogtum Hessen-Darmstadt gleichziehen. Dort hatte der junge Großherzog Ernst Ludwig (1868–1937; Regierungszeit: 1892–1918) zwei Jahre zuvor, 1899, in Darmstadt die Künstlerkolonie Mathildenhöhe gegründet und eine Reihe von Künstlern um die jungen Architekten Joseph Maria Olbrich (1867–1908) und Peter Behrens (1868–1940) berufen. Ernst Ludwig beabsichtigte, mit der Verbindung von Kunst und Handwerk die hessische Wirtschaft und ihre Exportgeschäfte zu unterstützen.⁷³ Den mitwirkenden Architekten, Malern und Bildhauern auf der Mathildenhöhe ging es darum, in den Wohn- und Künstlerhäusern alle Bereiche des Lebens neu zu gestalten, mit Kunst den Alltag zu durchdringen und neue Maßstäbe zu setzen. Die nach Olbrichs Plänen realisierte erste Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ 1901

⁷⁰ Vgl. Chr. Lamberty, *Reklame in Deutschland* (wie Anm. 39), S. 190.

⁷¹ H. van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 143.

⁷² H. Kessler an E. von Bodenhausen, Berlin 6. September 1901, in: Wahl, *van de Velde*, (wie Anm. 16) S. 63.

⁷³ Vgl. J.M. Olbrich, *Das „Dokument Deutscher Kunst“*, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1900, 6, S. 370–371; Vgl. Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg), *„Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe*, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees 64, Berlin 2017.

fand große internationale Aufmerksamkeit, endete jedoch in einem finanziellen Fiasko. Es wurde so gut wie nichts verkauft.

Kessler hatte das Geschehen in Darmstadt verfolgt und war davon überzeugt, dass mit van de Velde als Berater des Großherzogs in Weimar die Voraussetzungen für eine Förderung von Handwerk und Industrie durch angewandte Kunst viel günstiger seien: „Kunsthandwerk fördern für Mittelstaat lohnender als große Kunst“, schrieb Kessler in seinem Tagebuch.⁷⁴ Denn Kunsthandwerker bleiben seiner Ansicht nach im Lande, während hervorragende Maler und Bildhauer in die Metropolen gehen. Deshalb schrieb er in seinem Brief an Bodenhausen weiter:

Gerade das lächerliche Darmstädter Fiasko hat gezeigt, daß es der Ruhe und der Zeit bedarf, um Etwas Vernünftiges zu schaffen, des allmählichen Heranreifens eines ganzen Industrieenkomplexes; daß nicht die Laune plötzlich Etwas aus dem Boden stampfen kann; und daß der Erfolg nur in der Akzeptation des modernen Lebens mit seiner Technik u. s. w. liegen kann. [...] Ich selbst habe schon sehr ausführlich an den Grafen Werthern geschrieben. Ich halte es aber für gut, wenn Du noch einmal durch die Gräfin nachheizst und namentlich die Lehren aus dem Darmstädter Fiasko ziehst, die für Van de Veldes Berufung sprechen.⁷⁵

In den Wochen und Monaten danach warb Kessler bei vielen Frühstückstischen und Dinern, wie van de Velde später notierte, für ihn mit „solch zielbewußtem Eifer“⁷⁶, dass van de Velde nach einer Berufungsverhandlung in einem Berliner Hotel mit zwei hohen Beamten aus Weimar und einem späteren Abendessen beim Großherzog am 21.12.1901 von diesem per Handschlag zu seinem Berater ernannt wurde. Der Dienstvertrag galt ab dem 1.4.1902 und nannte als Aufgabe „die Pflege und Förderung der Kunst auf gewerblichem und kunstgewerblichem Gebiete“.⁷⁷ In der Ausgestaltung seiner Tätigkeit war Henry van de Velde völlig frei. „Ein ganzes industriereiches Stückchen Deutschland wird ihm unumschränkt in die Hände gegeben“, schrieb Kessler an Bodenhausen und hob eine weitere Besonderheit von van de Veldes Arbeit hervor: „Es wird eine Art von Kunstlaboratorium in den

⁷⁴ Tagebuch Harry Graf Kessler vom 26. Oktober 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 65.

⁷⁵ Kessler an Bodenhausen, Berlin 6. September 1901, in: *ibidem*, S. 63.

⁷⁶ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 197–198.

⁷⁷ Dienstvertrag zwischen der Großherzoglich Sächsischen Schatullverwaltung in Weimar und Henry van de Velde in Berlin vom 29. Januar/1. Februar 1902, (Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar [künftig LATH HStA Weimar] Hofmarschallamt Nr. 3721, Bl. 99-101 (Abschrift).

Dienst der Industrie gestellt, das die der Industrie sich stellenden künstlerischen Aufgaben und Probleme bearbeitet und ihr die Lösungen zur Ausbeutung überläßt.“⁷⁸

ERSTE ERFOLGE DES NETZWERKS

Mit van de Velde Berufung war das Netzwerk um das *Neue Weimar*, wie schließlich der prägende Begriff aus einem Zeitungsartikel von 1903 lautete, einen entscheidenden Schritt vorangekommen.⁷⁹ Noch bevor der Architekt seinen Dienst antrat, vermittelte ihm Kessler bei Förster-Nietzsche den Umbau des Nietzsche-Archivs, das als repräsentative Gedenkstätte in den Plänen für das *Neue Weimar* eine zentrale Rolle spielte. Für van de Velde war das Netzwerk, dem er nun angehörte, ein Glücksfall. Es war so gekommen, wie es Förster-Nietzsche ihm gegenüber bei seinem ersten Besuch in Weimar vorausgesagt hatte: „Weimar könnte eines Tages ein günstiger Boden für die Verwirklichung meiner Mission werden, die ich entschlossener als je zu verfolgen trachtete.“⁸⁰

Das Netzwerk verschaffte ihm als Berater des Großherzogs neben der Reputation großen Einfluss auf das Kunstgewerbe in Sachsen-Weimar-Eisenach. Mit dem Umbau in der Villa Silberblick bekam van de Velde außerdem eine weitere Gelegenheit, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Seine wichtigste Arbeit war bislang der Innenausbau des Folkwang-Museums in Hagen für den Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921) gewesen. Vor allem aber erhielt van de Velde in Weimar endlich ein sicheres Einkommen für sich und seine Ehefrau mit zunächst drei und später fünf Kindern. Die vorangegangenen Jahre in Berlin waren von wirtschaftlichen Fehlschlägen, Auseinandersetzungen mit Geschäftspartnern und einem Nervenzusammenbruch gekennzeichnet gewesen.⁸¹

Aber das Netzwerk war noch nicht am Ziel. Harry Graf Kessler, der aufgrund seines Vermögens nicht auf Erwerbsarbeit angewiesen war und in Berlin und Paris lebte, suchte weiter nach einer Aufgabe für sich im *Neuen Weimar*. Die erhoffte Aufnahme in den diplomatischen Dienst hatte sich für den

⁷⁸ Kessler an Bodenhausen von Weihnachten 1901, zit. in: H.-U. Simon, *Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918*, Marbach am Neckar 1978, S. 65–67, hier S. 66.

⁷⁹ Vgl. V. Wahl, 1903 – „Das neue Weimar“ und seine Folgen, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 323–336.

⁸⁰ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 191.

⁸¹ Vgl. *ibidem*, S. 183–187.

Juristen nicht ergeben, so dass er sich mit moderner Kunst und der Förderung des Kunstgewerbes befasste und aufstrebende Künstler durch Aufträge förderte. Eine Möglichkeit deutete sich für Kessler an, als nach einem der Diners in den Wochen und Monaten vor van de Velde Berufung der Vermögensverwalter des Großherzogs, Oberhofmarschall Aimé von Palézieux-Falconnet (1843–1907) noch zu ihm ins Hotel kam und ihm von seinem Lebenswerk, der *Permanenten Ausstellung* in Weimar, berichtete.⁸²

Palézieux war Direktor dieses Museums und hoffte, dass es nun, da van de Velde in Weimar tätig war, noch mehr Aufmerksamkeit erhalten würde. Bei dem Museum handelte es sich um eine Sammlung von Bildern, Möbeln, Bronzen und Kunstgegenständen aller Art. Nach van de Velde Erinnerung war es „eigentlich ein Magazin, in dem ohne Sinn und Methode aufgestapelt war, was der von seinem Hofmarschall zu Antiquaren geschleppte Großherzog auf seinen Reisen in Deutschland und im Ausland mit ebensowenig Kenntnissen und Geschmack erworben hatte“.⁸³ Damit wollte Palézieux, wie es damals üblich war, Vorbilder für Kunst und Handwerk ausstellen, den Geschmack des Publikums schulen und heimischen Künstlern Ausstellungsflächen zur Verfügung stellen.

Als diese *Permanente Ausstellung* in eine staatliche Einrichtung umgewandelt und zum *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* werden sollte, ergab sich für Kessler die große Chance: Großherzog Wilhelm Ernst bot ihm eine Anstellung an. Wie van de Velde schreibt, hatte der Großherzog „den Charme, der von Harry Kessler als einem vollendeten Gentleman ausging, die Autorität seiner breiten Kultur wie auch seine Leidenschaft für die Kunst deutlich empfunden.“⁸⁴ Kessler wurde 1902 zunächst Vorsitzender einer Kommission zur Vorbereitung der Umwandlung, verhandelte schließlich im Juni 1902 erfolgreich über die Leitung des Museums und wurde im März 1903 zum Museumsdirektor ernannt.⁸⁵ Van de Velde besorgte in der Nähe seines Hauses ein Haus für Kessler, in dem er seine Berliner Einrichtung unterbringen konnte und das kurz vor der Fertigstellung war, „so daß wenigstens im Inneren eine gewisse Haltung geschaffen werden konnte, die Kesslers aristokratischer Lebensführung entsprach“.⁸⁶ Auch diese Wohnung ließ Kessler von van de Velde ausstatten.

⁸² Tagebuch Henry Graf Kessler vom 4. November 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 66.

⁸³ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 223.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Vgl. Erbsmehl, van de Velde, S. 226 (wie Anm. 21); Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 223.

⁸⁶ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 225.

EIN EKLAT UND DAS ENDE

Um Weimar zu einem Zentrum der ästhetischen Moderne zu entwickeln, hatte das Netzwerk in den Jahren von 1901 bis 1903 die wesentlichen Voraussetzungen geschaffen. Der Erneuerer van de Velde und der Kunstliebhaber Kessler waren durch Anstellung an Weimar gebunden, und neben dem neu gestalteten Nietzsche-Archiv mit Förster-Nietzsche als machtbewusster Gründerin und Leiterin gab es mit dem Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe einen weiteren Ort, an dem die neue Zeit sichtbar werden sollte. Hier organisierte Kessler Lesungen und vor allem Ausstellungen, die nicht mehr die Werke einheimischer Künstler zeigten, sondern die von Kessler bevorzugten Kunstrichtungen des Impressionismus und des Neoimpressionismus. Aber die Werke von Courbet, Manet, Cézanne, Seurat und van Gogh sorgten beim Publikum für erhebliche Irritationen, wie van de Velde beobachtete:

Die instinktlosen Besucher, die keinerlei Vorbildung besaßen, waren oft aufgewühlt, ja entrüstet. Mit der Gemütsruhe, mit der die Betrachter bisher von ihrem sonntäglichen Besuch nach Hause zurückkehrten, war es vorbei. Viele fühlten sich beleidigt, und an den Familientischen, an denen man früher über die Banalitäten geschwärmt hatte, gab es nun scharfe Auseinandersetzungen.⁸⁷

Zu Anfang besaß Kessler das Vertrauen des Großherzogs, der sich zu Beginn seiner Regentschaft durch das Netzwerk und dessen Verbindungen von den Plänen des *Neuen Weimar* überzeugen ließ. Es war, wie Kessler am 4. November 1901 in seinem Tagebuch notierte, der Versuch, „[e]twas zu thun, das seine Regierung für das Land in einer glänzenden Weise einleitet“.⁸⁸ Wilhelm Ernst hoffte in Weimar mit dem berühmten belgischen Architekten van de Velde und dem europaweit vernetzten Mäzen Harry Graf Kessler international bedeutsame kulturpolitische Zeichen zu setzen, auf ähnliche Weise wie Großherzog Ernst Ludwig mit der Mathildenhöhe in Darmstadt. Die Verfassung des Kaiserreichs ließ den deutschen Territorien keine großen Spielräume für eine eigenständige Politik. So förderten die Staaten Kultur und Bildung, Kunst und Gewerbe, nicht nur in Darmstadt, München, Dresden oder Stuttgart, sondern eben auch in Weimar und, etwas später, in Preußen.⁸⁹

⁸⁷ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 227; vgl. Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 10.

⁸⁸ Tagebuch H. Graf Kessler vom 4. November 1901, in: Wahl, *van de Velde* (wie Anm. 16), S. 66.

⁸⁹ J.V. Maciuika, *Before the Bauhaus*, Cambridge 2005, S. 25–68; Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 212.

Doch die Pläne zum *Neuen Weimar* gingen nicht auf. Weit entfernt von der Reichshauptstadt Berlin, wo Kaiser Wilhelm II. bei jeder Gelegenheit seine Verachtung für moderne Kunst zum Ausdruck brachte, konnte auch die kleine Residenzstadt Weimar nicht zu einem Experimentierfeld für die ästhetische Moderne werden, wie van de Velde und Kessler es gehofft hatten. Dabei waren die Anzeichen zunächst günstig. Denn auf Kesslers Initiative wurde in Weimar im Dezember 1903 der Deutsche Künstlerbund ins Leben gerufen, eine Vereinigung für die Freiheit der Kunst und gegen die Bevormundung durch die Reichsregierung und den preußischen Kultusminister. Die Vereinsgründung wurde als deutliches Zeichen der Erneuerung in Kunst und Kultur wahrgenommen und Wilhelm Ernst hatte sie als Protektor unterstützt.⁹⁰ Deshalb schrieb Kessler bald darauf in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* über die Residenzstadt: „Luther und Cranach, Herder und Goethe, Liszt und Wagner waren Moderne für ihre Zeit und wurden als solche in Weimar aufgenommen. [...] Und der junge Fürst, der jetzt regiert, hat bewiesen, dass er die stolzen Traditionen seines Hauses fortzuführen fest entschlossen ist.“⁹¹ Kessler sollte sich gründlich irren.

Es waren nicht nur die Museumsbesucher in Weimar, denen die Kunstausstellungen nicht gefielen, auch der Hof reagierte bald reserviert oder misstrauisch.⁹² Vor allem aber unterließ es der Großherzog, wie sich van de Velde erinnerte, „sein Interesse an unseren Bemühungen und Zielen öffentlich und in aller Form zu bezeugen“.⁹³ Wilhelm Ernst stand bald an der Seite konservativer Kreise, denen Kesslers Förderung moderner Kunst viel zu weit ging. Zum Eklat kam es im Januar 1906 anlässlich einer Ausstellung mit Aktdarstellungen von Auguste Rodin (1840–1917), die der Bildhauer dem Museum anschließend schenken wollte.⁹⁴ Diese Großzügigkeit Rodins wurde in einem Leserbrief in eine Beleidigung des Großherzogs umgedeutet, und Oberhofmarschall Palézieux, inzwischen ein einflussreicher Gegner Kesslers, zog im Hintergrund die Fäden. Die weitere Unterstützung moderner Kunst hätte Wilhelm Ernst wahrscheinlich in einen Konflikt mit dem Kaiser gebracht.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Wahl, 1903 – „Das neue Weimar“ und seine Folgen, in: Seemann, Valk, *Prophet* (wie Anm. 13), S. 323–336, hier: S. 330, 332.

⁹¹ H. Graf Kessler, „Der Deutsche Künstlerbund“, „Kunst und Künstler“ 1904 (2), S. 191–196, hier: S. 196.

⁹² Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 227.

⁹³ *Ibidem*, S. 233.

⁹⁴ Vgl. *ibidem*, S. 286–289.

⁹⁵ Vgl. H. Erbsmehl, *Moderne „Überkultur“ in Weimar. Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche und der erotische Nietzscheanismus*, in: Lorenz, Valk (Hrsgg.), *Kult* (wie Anm. 13), S. 85–105, hier: S. 95.

Ungefähr ein halbes Jahr später, nach Rückkehr von einer Indienreise, verweigerte der Großherzog Kessler vor dem versammelten Hof den Händedruck und ging wortlos weiter. Wilhelm Ernst hatte Kessler öffentlich die Unterstützung entzogen, Kessler reichte danach seine Entlassung ein.⁹⁶ Damit war das Netzwerk am Ende.

WAS DAS NETZWERK HINTERLASSEN HAT

Während Kessler als Museumsdirektor an den Widerständen in Weimar gescheitert war, konnte van de Velde seine Beratertätigkeit nutzen, um nicht nur Handwerk und Industrie zu beraten, sondern auch entscheidende Anstöße für die Kunstgewerbereform zu geben.⁹⁷ In diesem Punkt sollte Kessler mit seiner Einschätzung recht behalten, dass sich in einem mittelgroßen Staat wie Sachsen-Weimar-Eisenach das Kunstgewerbe einfacher fördern lässt als die Kunst. Die van de Velde geschaffenen Institutionen entfalteten eine nachhaltige Wirkung nicht nur im Großherzogtum, sondern weit darüber hinaus.⁹⁸

Bei seinen Inspektionsreisen gleich nach Beginn seiner Beratertätigkeit stellte van de Velde fest, dass die kunstgewerblichen Betriebe auf dem Land, aber auch in den größeren Städten wie Weimar, Eisenach, Jena und Apolda „ohne jede Aussicht, gegen die besser ausgerüsteten und günstiger gelegenen deutschen Firmen aufzukommen, die sich zur Verführung des kaufkräftigen Publikums der Mitarbeit schöpferischer Künstler versichern konnten“.⁹⁹ In seinem Inspektionsbericht vom Dezember 1902 schrieb er, „daß alles, was die Handwerke und Industrien hervorbringen, von geringer Qualität und von offenbar wenig vollkommener Ausführung ist“.¹⁰⁰

Traditionelles Gewerbe bestand neben mittleren und großen Industriebetrieben.¹⁰¹ Porzellanfabriken zählten dazu, die Glasindustrie und die op-

⁹⁶ Vgl. Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 289.

⁹⁷ Vgl. M.-S. Fänderich, „Perfektion in Technik und Form“ (wie Anm. 1).

⁹⁸ K. Kuenzli, *Educating the Gesamtkunstwerk: Henry van de Velde and Art School Reform in Germany 1900–1914*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 24–40; J.V. Maciuika, *A collision of worlds. Arts and Commerce in the Age of Henry van de Velde*, in: *ibidem*, S. 41–62.

⁹⁹ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 197.

¹⁰⁰ Einleitung zu den Spezial-Berichten über die künstlerische Hebung der Industrie im Großherzogtum Sachsen-Weimar [Dezember 1902] LATH HStA Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Einleitung.

¹⁰¹ S. Gerber u.a., *Einleitung*, in: Ders. u.a. (Hrsg.), *Thüringen im Industriezeitalter. Konzepte, Fallbeispiele und regionale Verläufe vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Wien 2019, S. 7–24, hier S. 9–10.

tische Industrie sowie Textilfabriken, Töpfereien oder Teppichwebereien. Außerdem gab es eine Reihe größerer Möbelfabriken in Erfurt und herausragende Betriebe wie die Hoftischlerei Scheidemantel in Weimar, die van de Velde schon wenige Tage nach Beginn seiner Beratertätigkeit aufsuchte: „Er äußerte seine größte Anerkennung über die vorzügliche Ausführung“, wie die „Weimarische Zeitung“ schrieb, und er gab bei Scheidemantel später auch eine Reihe seiner Entwürfe in Auftrag. Zur selben Zeit besuchte er auch die Weimarer Hoftöpferei und Ofenfabrik J. F. Schmidt, einen weiteren Hauptauftragnehmer van de Veldes.¹⁰²

Die traditionsreiche Holzschnitzerei im Eisenacher Oberland hatte große Probleme, weil ihre Ornamente und Figuren für die Möbelindustrie nicht nachgefragt wurden, als neue schlichte Möbel nach englischem Vorbild auf den Markt kamen. Als beispielhaft erwähnte van de Velde in einem Inspektionsbericht deshalb eine „Fabrik für kleine Möbel“, die früher reich verzierte Truhen, Borte, Tritte, Nähkästen und Hausapotheken herstellte, sich an den veränderten Kundengeschmack anpasste und schließlich neue Möbel wie Teetische oder alte wie Bücherschränke im modernen Stil produzierte.¹⁰³ In einer solchen Unternehmensstrategie sah er große Chancen für die Bevölkerung: „Die Männer und Lehrlinge werden in die Fabrik von Roltsch Co. gehen, die aufblühen wird, oder in andere, die voraussichtlich dort entstehen, um jener Konkurrenz zu machen.“¹⁰⁴ Korbmachern empfahl er, zusätzlich zu ihren Wäsche-, Henkel- oder Tragekörben auch Korbmöbel herzustellen und damit ihr traditionsreiches Handwerk um einen neuen Industriezweig zu erweitern. Die Korbmacher produzierten bald nach van de Veldes Vorlagen Lehnstühle und Verandamöbel, für die ein Händler in Weimar das Verkaufsmonopol besaß und Absatzmärkte fand.

Die Handelskammer Weimar sprach in ihrem Jahresbericht 1907 von einer „bedeutsamen Entwicklung“.¹⁰⁵ Die Beratung durch van de Velde habe großen Einfluss in der Möbeltischlerei gehabt, „die sie zum Teil willig aufnahm [...], wenn auch das kaufende Publikum in seiner breiten Allgemeinheit der neuen

¹⁰² Weimarische Zeitung vom 9.4.1902 (Nr. 82/1902) über den Beginn der Inspektionsstätigkeit von Henry van de Velde; F. Regel, *Thüringen. Ein geographisches Handbuch*. Band 3, Jena 1896, S. 200; Zur Ofenfabrik J.F. Schmidt: vgl. Föhl, Neumann, *Henry van de Velde* (vgl. Anm. 26), S. 513–519.

¹⁰³ Spezialbericht über Kaltennordheim und Empfertshausen (Dezember 1902) (LATH HStA, Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Bericht III (Ausfertigung)).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ VII. Jahresbericht der Handelskammer für das Großherzogtum Sachsen 1907, Weimar 1908, S. 28–29 (LATH HStA Weimar, MMD-SWE 07.3, 7.1907).

Stilart noch fremd gegenübersteht und den alten Stilen den Vorzug gibt“.¹⁰⁶ Der Architekt des *Neuen Stils* empfahl den Fabriken diesen neuen Stil, um am Markt Erfolg zu haben. Allerdings benötigten die Firmen dafür nicht nur gutes und teures Material, sondern auch technisches Können, wie der Jahresbericht ausdrücklich hervorhob. Deshalb sei die „auf die billige Massenarbeit angewiesene Großindustrie“ den Empfehlungen von de Veldes weniger gefolgt.¹⁰⁷ In der keramischen Industrie und auch bei billigeren Töpferwaren gab es „vereinzelt[e] Erfolge der kunstgewerblichen Beeinflussung“.¹⁰⁸

Das wichtigste Ergebnis von van de Veldes Inspektionsreisen war das schon 1902 gegründete Kunstgewerbliche Seminar in Weimar, in dem Mitarbeiter aus Handwerksbetrieben und Fabriken an ihren Produkten arbeiteten und unter seiner Anleitung verbessern konnten. Mit dem Seminar stellte van de Velde seine Beratung auf eine neue dauerhafte Grundlage. Die Beziehungen der verschiedenen Gewerbebezüge zum Seminar wurden in dem Jahresbericht 1908 der Handelskammer Weimar als „fruchtbar“ eingeschätzt, „vor allem ist eine bemerkenswerte Erweiterung des Marktes für deren Erzeugnisse festzustellen, die darauf schließen läßt, daß das heimische Kunstgewerbe sich in gesunden Bahnen entwickelt“.¹⁰⁹ Das Seminar bot die Voraussetzung für eine längere Begleitung interessierter Betriebe und ihrer Mitarbeiter bei Entwurf und Gestaltung neuer Produkte und gab wesentliche Anstöße für die Weiterentwicklung des Unterrichts in angewandter Kunst in Deutschland. Aus ihm ging 1908 die ebenfalls von van de Velde geleitete Kunstgewerbeschule Weimar hervor, die Vorläufereinrichtung des 1919 gegründeten Bauhauses, das unter Leitung von Walter Gropius, den er für diese Aufgabe empfohlen hatte, nach ähnlichen Unterrichtsgrundsätzen arbeitete.

Die Anziehungskraft des Nietzsche-Archivs hielt sich dagegen in Grenzen. „Bis zum Jahre 1914 fanden in diesem Raum zahlreiche Vorträge, Konzerte und wissenschaftliche Sitzungen statt“, erinnerte sich van de Velde später.¹¹⁰ Doch tatsächlich muss die Strahlkraft sehr viel geringer gewesen sein. Bis 1907 werden insgesamt nur fünf Veranstaltungen gezählt, nämlich ein Konzert, drei Lesungen und ein Vortrag, die auf Kesslers Initiative als künstlerischem Berater des Nietzsche-Archivs zustande gekommen sind.¹¹¹ Nachdem er Weimar verlassen hatte, lud Förster-Nietzsche keine modernen

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Van de Velde, *Geschichte* (wie Anm. 17), S. 245.

¹¹¹ Vgl. H. Erbsmehl, Van de Velde, in: Seeman, Valk, *Prophet* (wie Anm. 2), S. 220–242, hier: S. 235–236.

Künstler mehr ein, sondern umwarb stattdessen „die ideologischen Führer einer Heimatkunstbewegung, die in ihrem Kampf um die kulturelle Hegemonie auf die Erneuerung durch die Kraft der Provinz setzten“. ¹¹² Auch Vorträge über Nietzsche und sein Werk gab es nur noch selten.

Fünf Jahre nach dem Auftakt mit Förster-Nietzsches Brief an Kessler vom März 1901 konnte das Netzwerk nichts mehr bewirken. In einem historischen Moment waren die Interessen der Beteiligten zusammengekommen und hatten sich in sozialen Beziehungen für einige Jahre verfestigt: der nach dem Vorbild seines Großvaters an kulturellem Aufbruch interessierte junge Großherzog Wilhelm Ernst, der sich aber von diesem Vorhaben wieder abwandte; Elisabeth Förster-Nietzsche als machtbewusste Nachlassverwalterin Friedrich Nietzsches mit völkisch-reaktionärer Weltanschauung, die als alleinstehende Frau aus bescheidenen Verhältnissen mit ihrem Programm für das Großherzogtum doch erhebliche Bedeutung erlangte; der Mäzen und Kunstliebhaber Harry Graf Kessler mit großen Ambitionen in Fragen von Kunst und Kultur, für die ihm bald aber in Weimar der Rückhalt fehlte; und der Architekt und Designer Henry van de Velde, der sein Programm zur Reform des Kunstgewerbes im Sinne des *Neuen Stils* in Handwerk und Industrie umsetzen konnte und mit den von ihm geschaffenen Institutionen Maßstäbe setzte.

Diesem Netzwerk war es gelungen, einen ehrgeizigen Plan für ein *Neues Weimar* zu entwerfen. Er konnte aber nur so lange verfolgt werden, wie die Einzelinteressen der Beteiligten dem nicht entgegenstanden. Die Förderung der kulturellen Moderne in Weimar war nicht von Dauer, weil sie nur Kessler und van de Velde ein wirkliches Anliegen war. Sie diente Förster-Nietzsche nur als Vorwand für ihre Geschäftspolitik mit dem Andenken Nietzsches, und Wilhelm Ernst hatte bald das Interesse verloren. Mit ihm zusammen hätte das Netzwerk mehr ausrichten können. Seine fehlende Unterstützung war entscheidend dafür, dass das *Neue Weimar* und sein Netzwerk um das Nietzsche-Archiv schon nach wenigen Jahren scheiterten.

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

Einleitung zu den Spezial-Berichten über die künstlerische Hebung der Industrie im Großherzogtum Sachsen-Weimar [Dezember 1902] LATH HStA Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Einleitung

¹¹² Ibidem, S. 236.

- Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 22. März 1901, in: Th. Föhl (Hg.), *Von Beruf Kulturgenie und Schwester. Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche. Der Briefwechsel 1895–1935*, Weimar 2013, S. 297–299
- Förster-Nietzsche E., *Die Begründung des Nietzsche-Archivs*, in: Sonderabdruck aus der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ Nr. 390 (22.8.1930) (GSA 72/55, S. 25–26)
- Graf Kessler H., *Der Deutsche Künstlerbund, „Kunst und Künstler“ 1904* (2), S. 191–196
- Mataja V., *Die Reklame. Eine Untersuchung über Ankündigungswesen und Werbetätigkeit im Geschäftsleben*, Leipzig 1910
- Mataja V., *Großmagazine und Kleinhandel*, Leipzig 1891
- Nietzsche F., Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023)
- Olbrich J.M., *Das „Dokument Deutscher Kunst“, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 1900*, 6, S. 370–371
- Regel F., *Thüringen. Ein geographisches Handbuch*. Band 3, Jena 1896
- Schmoller G., *Zur Geschichte der deutschen Kleingewerbe im 19. Jahrhundert*, Halle 1870
- Simmel G., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/M. 1992 [1908]
- Sombart W., *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 2: *Theorie der kapitalistischen Entwicklung*, Leipzig 1902
- Spezialbericht über Kaltennordheim und Empfertshausen* (Dezember 1902) (LATH HStA, Weimar, Departement des Großherzoglichen Hauses Nr. 71, Mappe 1, Bericht III (Ausfertigung))
- Tönnies F., *Der Nietzsche-Kultus – Eine Kritik*, Klagenfurt 2012 (zuerst Leipzig 1897), zit. in: U. Sieg, *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019, S. 189
- VII. Jahresbericht der Handelskammer für das Großherzogtum Sachsen 1907*, Weimar 1908 (LATH HStA Weimar, MMD-SWE 07.3, 7.1907)
- Velde H. van de, *Der neue Stil*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 156–168
- Velde H. van de, *Geschichte meines Lebens*, hrsg. u. übertr. von Hans Curjel, München 1962
- Velde H. van de, *Prinzipielle Erklärungen*, in: Ders., *Zum neuen Stil*, München 1955, S. 115–134
- Weimarerische Zeitung vom 9.4.1902 (Nr. 82/1902) über den Beginn der Inspektions-tätigkeit von Henry van de Velde

LITERATUR

- Bähr J., *Werner von Siemens 1816–1892. Eine Biographie*, München 2016
- Banken R., *Absatz und Reklame. Die Anfänge von modernem Einzelhandel und die Werbung bis zum Ersten Weltkrieg*, in: Chr. Kleinschmidt, J. Logemann (Hrsgg), *Konsum im 19. und 20. Jahrhundert. Handbücher zur Wirtschaftsgeschichte*, Berlin/Boston 2022, S. 191–207
- Berghoff H., *Marketing im 20. Jahrhundert*, in: Ders. (Hg), *Marketinggeschichte. Die Genese einer modernen Sozialtechnik*, Frankfurt/New York 2007, S. 11–58

- Berghoff H., *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt. Hohner und die Harmonika 1857–1961. Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Paderborn 1997
- Bergmann J., *Von der Wechselwirkung zur Interaktion. Georg Simmel und die Mikrosoziologie heute*, in: H. Tyrell, O. Rammstedt, I. Heyer (Hrsgg), *Georg Simmels große „Soziologie“. Eine kritische Sichtung nach hundert Jahren*, Bielefeld 2011, S. 125–148
- Düring M., L. von Keyserlingk, *Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung historischer Prozesse*, in: R. Schützeichel, S. Jordan (Hrsgg), *Prozesse. Formen, Dynamiken, Erklärungen*, Wiesbaden 2015, S. 337–350
- Düring M., U. Eumann, *Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften*, „Geschichte und Gesellschaft“ 2013, 39, S. 369–390
- Erbsmehl H., *Moderne „Überkultur“ in Weimar. Harry Graf Kessler, Elisabeth Förster-Nietzsche und der erotische Nietzscheanismus*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg): *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 85–105
- Erbsmehl H., *„Nun haben wir ein Haus und ein Wahrzeichen“*. Henry van de Velde und das Nietzsche-Archiv, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 219–242
- Fahrmeir A., *Deutsche Geschichte*, München 2017
- Fischer O.W., *Weimarer Transkriptionen. Henry van de Velde interpretiert Friedrich Nietzsche*, in: H.Th. Seemann, Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013, S. 53–64
- Föhl Th., *Die Weimarer Wohnungsausstattung für Baron von Münchhausen*, in: Kulturstiftung der Länder/Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.): H. van de Velde, „Patrimonia“ 2009, 218, S. 6–49
- Föhl Th., A. Neumann (Hrsg.), *Henry van de Velde: Raumkunst und Kunsthandwerk*, Bd. 3: *Keramik*, Leipzig 2016
- Fünderich M.-S., *Henry van de Veldes Raumschöpfungen in Weimar*, in: Ch. Schmälzle, M. Schwarz (Hrsg.), *Wohnen – Sammeln – Ausstellen – Gedenken. Raumpraktiken gestern und heute*, Göttingen 2024 [erscheint 2024]
- Fünderich M.-S., *Perfektion in Technik und Form*, „Zeitschrift für Unternehmensgeschichte“ 2023, 68 (1), S. 37–62
- Fünderich M.-S., *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstrepräsentation*, Berlin/Boston 2019
- Gerber S. u. a., *Einleitung*, in: S. Gerber u. a. (Hrsg.), *Thüringen im Industriezeitalter. Konzepte, Fallbeispiele und regionale Verläufe vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Wien 2019, S. 7–24
- Heit H., *Vom Kult zum Kapital. Nietzsches Weg zum philosophischen Weltereignis*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 19–40

- Hepp A., *Netzwerkanalyse und Kultur*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 227–234
- Kuenzli K., *Educating the Gesamtkunstwerk: Henry van de Velde and Art School Reform in Germany 1900–1914*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 24–40
- Lamberty Chr., *Reklame in Deutschland 1890–1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung, Bd. 38), Berlin 2000
- Lorenz U., Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020
- Maciuika J.V., *A collision of worlds. Arts and Commerce in the Age of Henry van de Velde*, in: C. Ruhl, Ch. Dähne, R. Hoekstra (Eds.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, Berlin 2015, S. 41–62
- Maciuika J.V., *Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State 1890–1920*, Cambridge 2005
- Plumpe W., *Die Gründung des Deutschen Reiches 1871: Ein Ereignis mit wirtschaftshistorischen Folgen?* in: T. Meyer (Hrsg), *150 Jahre Nationalstaatlichkeit in Deutschland*, Baden-Baden 2021, S. 167–202
- Reitmayer M., C. Marx, *Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 868–880
- Rossfeld R., *Unternehmensgeschichte als Marketinggeschichte*, in: Chr. Kleinschmidt, F. Triebel (Hrsgg), *Marketing. Historische Aspekte der Wettbewerbs- und Absatzpolitik*, Essen 2004, S. 17–39
- Schnegg M., *Die Wurzeln der Netzwerkforschung*, in: Chr. Stegbauer, R. Häußling (Hrsgg), *Handbuch Netzwerkforschung*, Wiesbaden 2010, S. 21–28
- Schug A., *„Deutsche Kultur“ und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung 1918–1945*, Berlin 2011
- Schwartz F.J., *Commodity Signs: Peter Behrens, the AEG, and the Trademark*, *Journal of Design History*, 1996, 9, S. 153–184
- Schwarz M., *„...ich sehe ein neues Weimar in der Zukunft empor blühen“. Elisabeth Förster-Nietzsche und Weimars Aufbruch in die Moderne*, in: G. von Bassermann-Jordan, W. Fromm, K. Kargl (Hrsgg), *Freunde der Monacensia e.V. Jahrbuch 2021*, München 2021, S. 181–193
- Seemann H.Th., Th. Valk, *Prophet des Neuen Stil. Der Architekt und Designer Henry van de Velde*, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2013, Göttingen 2013
- Sieg U. *Die Macht des Willens. Elisabeth Förster-Nietzsche und ihre Welt*, München 2019
- Thillmann W., *Perfektes Design*, Thonet Nr. 14, Bielefeld 2015
- Valk Th., *Politik der Apotheose. Vermarktungsstrategien des Nietzsche-Archivs*, in: U. Lorenz, Th. Valk (Hrsgg), *Kult – Kunst – Kapital. Das Nietzsche-Archiv und die Moderne um 1900*. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2020, Göttingen 2020, S. 9–18
- Wahl V., *Henry van de Velde in Weimar, Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*, *Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen*, Köln–Weimar–Wien 2007

- Walter S., Th. Föhl, W. Holler (Hrsgg), *Neues Museum Weimar. Van de Velde, Nietzsche und die Moderne um 1900*, München 2019
- Zitzlspurger P., *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021

INTERNET

- Deutsche Bundesbank: Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen (Stand: März 2023). Internet: <<https://www.bundesbank.de/de/statistiken/konjunktur-und-preise/-/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-615162>> (letzter Zugriff: 29.7.2023)
- Fünderich M.-S., *Henry van de Velde und die Raumkunst in Weimar*, „MWW Forschungsverbund Blog“, 5.4.2022, verfügbar unter: <<https://www.mww-forschung.de/blog/-/blogs/henry-van-de-velde-und-die-raumkunst-in-weimar>> (letzter Zugriff: 30. Juli 2023)
- Nietzsche F., Digital critical edition (eKGWB)/NF-1874,35[14], Internet: <[http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35\[14\]](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1874,35[14])> (letzter Zugriff: 25.3.2023)

Maren-Sophie Fünderich
Stadtarchiv Dortmund

BETWEEN CULT AND BRAND. THE COLLECTION OF THE NIETZSCHE ARCHIVE IN WEIMAR

Summary

The Nietzsche Archive in Weimar, which was reorganised by Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) after the death of her brother Friedrich Nietzsche (1844–1900), is regarded as an example of an outstanding collection that stands for the dawn of modernity around 1900. The circumstances of how Nietzsche’s sister managed and expanded the archive in Weimar clearly show the structure and development of a network. The archive is located on the ground floor of “Villa Silberblick”, a representative Wilhelminian villa on the outskirts of the city, which Förster-Nietzsche had moved into in 1897, and where she cared for her brother and where she remained after his death. This collection in the Nietzsche Archive includes furniture and interiors that Förster-Nietzsche had commissioned from the up-and-coming Belgian architect Henry van de Velde (1863–1957). She wanted to create a place for the Nietzsche cult, which she pursued with all her might, and to have her brother’s works translated into interior design. She was helped in this by patron Harry Graf Kessler (1868–1937), who was looking for a reference project in Weimar for Van de Velde, the new artistic advisor to the young Grand Duke of Saxe-Weimar, and recommended him to Förster-Nietzsche. With Van de Velde’s establishment, the Nietzsche Archive became not only a focal point of Nietzsche worship at the beginning of the 20th century, but also the centre of the “New Weimar”, a cultural-political project for which Kessler and Förster-Nietzsche were able to gain the support

of Grand Duke Wilhelm Ernst (1876–1926; reigned 1901–1918). The essay examines the spatial ensemble created by Van de Velde and relates it to the intended impact of this collection. It becomes apparent that Van de Velde consciously used mechanisms from advertising for this purpose. This fact is all the more astonishing, as the increasing commercialisation in trade and commerce was still met with rejection by social elites at the time. Yet Van de Velde was one of the few artists open to new marketing strategies and created an effective Nietzsche image with the help of product advertising, which was regarded as inferior. He was part of a network whose influential members successfully used social relations as a resource. According to their will, the Nietzsche Archive in Weimar served economic branding as well as cultic exaltation.

Keywords:

Cultural modernism, arts and craft, economic branding, Henry van de Velde, Elisabeth Förster-Nietzsche, Harry Graf Kessler

JULIE CODELL

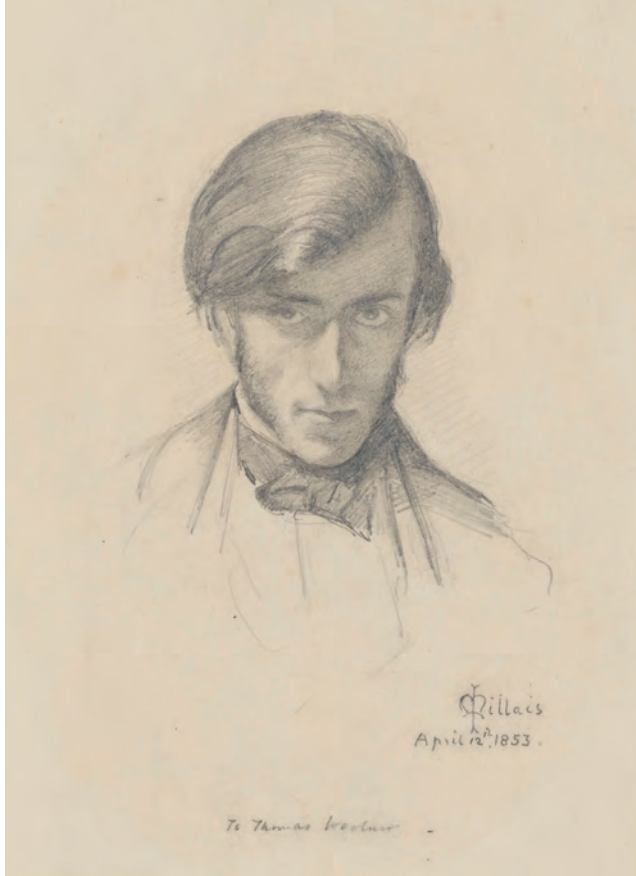
LOCAL TO NATIONAL: VICTORIAN INDUSTRIALIST ART COLLECTORS' GEOGRAPHIES

Approximately after 1850, Victorian middle and artisanal working classes sought cultural education identified by John Ruskin, among others, as a signifier of civilization and national greatness. Working Men's Colleges, three 1870 university Slade Professorships in art history, proliferating art publications, and emerging regional museums offered opportunities to become conversant with visual art then equated with social mobility and Englishness. There arose "a great talking about the Fine Arts", as John Eagles, *Blackwood's Magazine* art critic, noted in 1853, referring to the prolific newspapers and magazines and the rise of art critics and writers of books on art and art history.¹ Art writers like Anna Jameson (1794–1860) and Elizabeth Eastlake (1809–1893) were well-traveled autodidacts, erudite and knowledgeable about Continental art. Seen as cultural democratization, this spreading art knowledge was often polemical, as critics argued about different styles, foreign influences, art markets, institutions, and artists. Into this expanding art discourse, dealers' galleries and new modes of exhibitions (e.g., single-work shows, retrospective exhibitions) generated a rich, chaotic, varied, and bountiful artworld caught between defining English national culture and a growing international art market.²

Amid this cultural profusion, critic F. G. Stephens's 100+ *Athenaeum* series, "The Private Collections of England" (1873–1887), elevated collectors to national figures. Stephens (ill. 1) detailed these collections' expanded geography in England's industrial north. Collectors ranged from aristocrats to

¹ J. Eagles, "The Fine Arts and Public Taste in 1853", *Blackwood's Magazine* 1853, 74, p. 92.

² On Victorian art criticism and the press, see P. Fletcher and A. Helmreich, "The Periodical and the Art Market", *Victorian Periodicals Review* 2008, 41(4), pp. 323–501; G. Landow, "There Began to be a Great Talking about the Fine Arts", in: *The Mind and Art of Victorian England*, ed. J.P. Altholz, Minneapolis 1976, pp. 124–145, 188–192.



1. John Everett Millais. *Frederick George Stephens*, 1853, pencil, 8 1/2 in. x 6 in. (216 mm x 152 mm). NPG 2363©National Portrait Gallery, London

middle-class industrialists, merchants and bankers, the latter personally and socially networked with artists and with each other, often working in complementary industries of shipping, mining and chemical manufacturing, which were then booming. Stephens's series was in some ways a culmination of the move to support living artists begun by Samuel Hall, editor of *The Art Union* in 1839, later renamed *The Art Journal* in 1849, who from the 1840s urged Britons to collect and commission Victorian artists.³ After 1880, Britons experienced "the rediscovery of national identity and native traditions", both in-

³ Articles about these and other collectors also appeared in the art press, *The Magazine of Art* and the *Art Journal*, as well as in general periodicals.

terpreted in various ways over places and times and this experience between nation and region was a subtext of Stephens's series.⁴

In this essay, I will argue that Stephens's series reflects changing attitudes toward collectors in England and elsewhere, a culmination of the century-old development of cultural and scientific institutions of England's industrial north, and a growing concern about what defines a national culture and who represents that culture. I will also argue that Stephens's periodical press devices of ekphrasis and serialization serve to address these three topics, as does his geographical focus. Aided by English professor David Mather Masson, Stephens, a former co-founder of the Pre-Raphaelite Brotherhood, began work at the *Athenaeum* in February 1860 and wrote for forty years as the journal's art critic and later art editor, producing about 475 reviews on art, architecture, illustration, as well as religious works and children's books. The *Athenaeum's* editor Norman MacColl gathered outstanding contributors in the 1870s and the periodical reviewed art books and exhibitions under several headings: "Reviews", "Original Papers", "Exhibitions", "Obituaries" and "Gossip". The London-based *Athenaeum* appealed to well-educated, cultured, upper-middle/upper class Londoners, but was also read by cultured people in the country anxious to know what was topical in London, which they frequented. Alvar Ellegård suggested that the *Athenaeum* was equal to the *Times* in its coverage of cultural and scientific content for the literary, artistic and scientific middle-classes.⁵ A weekly miscellany, its price –3d – was neither expensive nor cheap.⁶

The *Athenaeum* had many articles on art books and exhibitions and often took a nationalistic position. In a review of Edmond About's book on French art, the *Athenaeum* writer took the French to task for thinking they were superior in all the fine arts.⁷ One author writing on American art declared that America needed art critics in order to develop good art and good patronage.⁸ In 1892 another author attacking Impressionism argued that innovations such as blue shadows already appeared in works by Turner, William Holman Hunt, Alfred Hunt, and others, and that Impressionists' only contribution to

⁴ D. Peters Corbett, Y. Holt, F. Russell, "Introduction", in: *The Geographies of Englishness*, eds. Peters Corbett, Holt and Russell, London 2002, pp. ix–x.

⁵ Cited in P. De Montfort, "'Two to make a Brotherhood': F. G. Stephens, Art Criticism and the Pre-Raphaelite Brotherhood", *Review of the Pre-Raphaelite Society* 2008, 16(2), p. 4.

⁶ Many thanks to Laurel Brake for information on the *Athenaeum*.

⁷ The *Athenaeum*, No. 1465, Nov 24, 1855, pp. 1372–1374.

⁸ The *Athenaeum*, No. 2437, Jul 11, 1874, p. 51.

this discovery was “to coarsen their artistic representation”.⁹ The *Athenaeum*'s art criticism reflected national competitiveness that also characterized contemporary histories of modern art by the French critics Robert de la Sizeranne and Ernest Chesneau.¹⁰

The populist art periodicals, the *Art Journal* and *The Magazine of Art*, both published articles on collectors for decades but neither published these articles during the years in which Stephens's series appeared.¹¹ Covering two generations of collectors, especially from England's industrial North,¹² Stephens's series benefitted from new forces in Victorian visual culture: the press, art critics, philanthropic collectors, museums and their emerging public role, artists' celebrity culture, and the growing status of visual cultural capital. Preceded by the earlier, more academic study of largely aristocratic collections by Gustave Waagen (1854–57), for which Stephens's series was sometimes considered a supplement, Stephens's essays contributed greatly to nascent Victorian art history, the history of collecting, while expanding the public image of collectors.¹³ In 1873 alone, he wrote about the collections of the Duke of Northumberland at Alnwick; the engineer William Armstrong at Jesmond Dene; lead manufacturer and prominent Pre-Raphaelite patron James Leathart, living in both Bracken Dene south of London, and in Lynemouth north of Newcastle; the Earl of Derby at Knowsley; and Liverpool ship-owner Frederick Leyland, another Pre-Raphaelite patron.¹⁴ He charted the collections of those still relatively unknown even to art historians: Henry Bolckow, iron

⁹ The *Athenaeum*, No. 3394, Nov 12, 1892, p. 670. It is worth noting that Stephens described an American collection of French art in *The Magazine of Art* in 1895, so was aware of wider international collecting practices than he described in his series.

¹⁰ On art writings in Europe c. 1900, see J. Codell, “From Rebels to Representatives: Masculinity, Modernity and National Identity in Histories of Pre-Raphaelitism”, in: *Writing the Pre-Raphaelites*, eds. T. Barringer and M. Giebelhausen, Aldershot 2009, pp. 53–79, and J. Codell, “From English School to British School: Modernism, Revisionism and National Culture in the Writings of M. H. Spielmann”, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2015, Summer, available online: <www.19thc-artworldwide.org> [accessed: March 23, 2023].

¹¹ D.S. Macleod, “Mid-Victorian Patronage of the Arts: F. G. Stephens's ‘The Private Collections of England’”, *The Burlington Magazine* 1986, 128(1001), p. 598, fn 6. The *Art Journal* published these articles before Stephens's series and *The Magazine of Art* published theirs from 1881–1898.

¹² Macleod, *Mid-Victorian Patronage...*, pp. 597–607. There has not yet been a serious scholarly follow-up to this study.

¹³ See also D.S. Macleod, “F. G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian”, *The Burlington Magazine* 1986, 128(199), pp. 398–403 and 405–406.

¹⁴ Montfort, ‘Two to make a Brotherhood’..., p. 7.

master from Middleborough, armaments manufacturer William Armstrong, and Isaac Lowthian Bell, who manufactured iron and steel.¹⁵ Stephens treated the classes differently. He described at length the histories of aristocrats' country houses and their inherited collections of Old Masters, as well as current family members' additions to these collections. He praised the thirty-one industrialist collectors for supporting contemporary Victorian artists, whose works made up the majority of their collections, and put them on a par with the aristocratic collectors. He believed that the "middle-class of England has been that which has done the most for English art".¹⁶

In her ground-breaking book Dianne Sachko Macleod's appendix of collectors' biographies and details of their collecting habits and collection dispersals, she lists about 140 names, only 30 of which overlap with Stephens's subject, leaving about 110 collectors in Macleod's appendix not in Stephens's essays. This number plus the aristocratic collectors Stephens includes offers a clear indication of how many collectors there were throughout England.¹⁷

GEOHISTORY OF BRITISH ART AND PROVINCIALISM

One underlying issue in this series is the nature of English art. Ruskin, for example, in his introduction to Ernest Chesneau's *The English School of Painting*, 1885, was already anxious about influences from Asia and the Continent.¹⁸ David Peters Corbett, Ysanne Holt and Fiona Russell comment on the rising concerns about the Englishness of English art in the 1880s, identified with landscapes and national history, when London was a central focus of the market and of artists' production, and when Englishness was in a contest with modernity and with an increasingly international artworld. These concerns focused on "geographical not temporal difference, an imagined space", not the imagined time that had earlier influenced the Pre-Raphaelites in their attempt to establish an historical legacy.¹⁹ In the 1880s, a national and geographic legacy took precedence.

Stephens was constructing a geographic cultural legacy while addressing Englishness, not just for art but to discern an English character for col-

¹⁵ Macleod, *Mid-Victorian Patronage...*, p. 597.

¹⁶ "English Painters of the Present Day. XXI. William Holman Hunt", *The Portfolio* 1871, 2, p. 38.

¹⁷ D.S. Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity*, Cambridge 1996, pp. 381–489.

¹⁸ *Preface* to Ernest Chesneau, *The English School of Painting*, London 1885, p. ix.

¹⁹ *The Geographies of Englishness*, pp. x–xi.

lectors whose homogeneous taste, whether by wealthy family business or by working their way up, and economic support for living artists promised an English legacy that would overcome the centuries-old dominance of foreign artists in England until the eighteenth century. Some of the national discourse on Englishness sought a return to a pre-industrial past, but Stephens instead embraced industrialists as exemplary of English taste and culture. In this, then, he also embraced modernity and saw it as pervading all of Britain, not just London. Stephens's articles underscored geography as an institutional space, both regional and national, and recognized that the press in its vast dissemination brought this geography into a unified space. Stephens's series was organized according to his own proposed "geographical arrangement": The *Athenaeum's* Table of Contents for the series listed collections' locations, not their names: "Alnwick Castle, 279, 313; Galleries near Newcastle, 342; Gosforth House, Tynemouth, 372; Tynemouth, Gateshead, 406; Durham, 469; Washington Hall, Durham, 500; Middlesborough-on-Tees, 664".²⁰ Titles of articles listed place, even when collectors' names were included: "Galleries In or Near Liverpool", or "Galleries in Newcastle".²¹ These are examples of "idiographic geography", Thomas DaCosta Kaufmann's phrase for specific sites where processes and factors are tied to the local in "the study of how cultures, involving traits, complexes, and systems, are spread over space".²² DaCosta Kaufmann emphasizes "regions, populations and values that have often been neglected by scholars as 'peripheral,' 'marginal' or 'minority,'" through the study of artworks' circulations.²³ Stephens created an internal geohistory between London's exhibitionary complex and provincial "peripheral" private collections to which artworks had circulated, crossing internal physical boundaries and turning Britain from a patchwork of geographically distinct sites into a series of transcultural/transgeographic spaces. Some collectors, like George Rae and Frederick Leyland, lived in London and in the provinces, so Stephens treated their collections separately by place, emphasizing the role of geography as both a separation and as potential for unity.

²⁰ *Athenaeum*, No. 2394, Sept 13, 1873, p. vii.

²¹ F.G. Stephens, "The Private Collections of England. No. LXXI – Galleries in and near Liverpool", *Athenaeum*, No. 2866, Sept 30, 1982, p. 438.

²² T. DaCosta Kaufmann, "Introduction", in: idem, *Toward a Geography of Art*, Chicago and London 2004, pp. 2–3.

²³ T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, and B. Joyeux-Prunel, "Introduction", in: *Circulations in the Global History of Art*, eds. DaCosta Kaufmann, C. Dossion, B. Joyeau-Prunel, New York 2017, p. 16.

Geohistory also has a temporal dimension. Victorians experienced dramatic time shifts; the train, the telegraph, and the press all condensed time so that through the press events in Scotland occurred simultaneously with events in London. For Stephens, life in a regional town was not temporally lagging but was as modern and as historically and nationally important as events in London. Stephens praised collectors for locating their collections in the north. Regarding the collection of Albert Wood in North Wales (Conwy, Caernarvonshire), Stephens listed several intrinsic merits of his collected paintings as "considerable and varied"; but above all, it was the only collection in North Wales and perhaps in "all of the Principality, where there is not, of course, a single public collection of works or art or letters of any kind ... collected by a Liverpool magnate" and also for revealing "the skill and peculiar feeling for nature of the Liverpool School of artists deceased", underscoring the importance of regional "schools" of art.²⁴

However, Stephens also raised tensions about the geography of collecting, emphasizing collectors' local places while presenting them as shaping a national space in their homogeneous taste and patronage, thus emphasizing geography while at the same time straddling and flattening differences between national and regional market forces when, ironically, England's art market was fast becoming international. Stephens tried to realign relations between the local/regional and the national, the local building a nation that was more than the sum of its regional parts.

In the context of recent scholarship on the "new geographical consciousness", which resists the priority of national cultural identity, Stephens's series works to erase internal borders, and claims a privilege for provincial locales as signs of nationhood, homogeneity, and a rising English culture that can define Englishness.²⁵ Stephens collapsed the center-periphery duality in ranging

²⁴ F.G. Stephens, "The Private Collections of England, No LXXXIII – Mr. Albert Wood's, Conwy", *Athenaeum*, No. 3026, Oct 24, 1885, p. 542. Provincial art societies and institutions began to appear between 1800–1830 in northern England, with attention given to local artists, including some of the places where Stephens's collectors clustered, e.g., Liverpool's Academy shows, 1810–14, and exhibition of Old Masters in 1823, Newcastle's exhibition of Norwich artists in 1823, and included provincial sites in Scotland as well, cited in T. Fawcett, *The Rise of English Provincial Art*, Oxford 1974, pp. 1–3. These municipalities shared and circulated their exhibitions, 204–213. Wales, however, is not listed by Fawcett among these early exhibition sites, so perhaps Stephens is correct in especially praising Wood's collection in Conwy.

²⁵ The phrase "new geographical consciousness" is from H. Bhabha, "Introduction: On Disciplines and Destinations", in: *Territories and Trajectories*, ed. D. Sorensen. Durham 2018, p. 1.

widely across the UK in search of art collectors, not to reach a global perspective but to mediate and meld regional and national perspectives as created, above all, by culture.

Recently, Ruth Livesey, studying the nineteenth-century notion of provincialism, described its potential for unity:

provincialism ... was also a means to expand access to print and material cultures to those previously excluded.nineteenth-century Britain was powered by industry, intellectual enquiry, and newspapers emanating from non-metropolitan towns and cities...Victorian Britain represented itself as an entity composed of distinctive constituent regions and imagined itself as an imperial power. to spark a sense of attachment and identity across geographically dispersed peoples....the local geographies of smaller towns enabled breakthroughs in arts and industries alike. ... Midlands provincial towns were sites of an integrative radical Enlightenment in which the rapid changes of industrialization, cheek-by-jowl with agrarian landscapes, instigated new ways of interpreting the world. ... alternative networks of knowledge and influence drawn from village and town lives were vital and formative.²⁶

By the end of the eighteenth century the provinces were becoming “centres of intellectual activity with learned societies, newspapers, and theatres, supported by the commercial, industrial, and professional middle class”, and there were early art collectors as well, such as Henry Blundell of Ince. In addition, many collectors such as Sir Thomas Barnard and Sir George Beaumont, Constable’s patron, who gathered paintings by contemporary English artists with a preference for landscapes.²⁷ Liverpool was becoming an art center by the time of the 1810 re-establishment of the Liverpool Academy, followed by Leeds and its rival Manchester, all economically thriving cities with Art Unions and steady art patronage for and exhibitions of provincial artists.²⁸ Stephens knew well that provincial collectors supported the Pre-Raphaelites from early in their careers, an appreciation underlying his partisanship in the belief that the Pre-Raphaelites created a national school, like the Venetian, French or Dutch schools, in an imaginary linear development from the Renaissance to Victorian Britain. This also explains his focus on Newcastle,

²⁶ R. Livesey, “Provincialism at Large: Reading Locality, Scale, and Circulation in Nineteenth-Century Britain”, *Journal of Victorian Culture* 2023, 20(10), p. 2.

²⁷ C.P. Darcy, *The Encouragement of the Fine Arts in Lancashire, 1760–1860*, Manchester 1976, pp. 2–3, 15–19.

²⁸ *Ibidem*, pp. 33–41, 80–94. There were a number of works by Turner collected in Lancashire, *ibidem*, p. 163.

a place generally thought of then as without a strong art culture, but with the major Pre-Raphaelite collector Leathart, who, along with Rae and Coltart, numbered among Stephens's paradigmatic collectors for both their taste and their careful display of art in their homes.²⁹ His belief then endorsed the importance of provincial sites as places of increasing cultural and national leadership. His exploration of these collections participates in what Livesey describes as the "middle ground" of a flourishing Victorian culture in the Midlands and North of England, despite the lingering negative connotations of provincialism that remained and occasionally resurfaced.³⁰

SERIALIZATION

Stephens's combined geographical and temporal dimensions relied on two of the periodical press's devices: serialization and ekphrasis. Stephens's articles structured a series, a word he used. As Linda Hughes and Michael Lund point out, a series emphasizes temporality, as in serialized fiction when a character's life progresses from one point to another.³¹ For Victorians, the serial created meaning for readers eagerly waiting for the next installment and imagining what might happen next, encouraging readers' investment in the series and general belief in progress over time.³² Serialization promised more to come and suggested a world of plenitude.³³

Combining series' temporality with his emphasis on the geography of art collections, Stephens dramatically cross-referenced collectors' shared tastes for the same artists and subjects. He also interspersed exhibition histories into his ekphrases, offering cultural memories to mark the changing tastes of the Royal Academy and the public and to underscore the collector's role in salvaging culture: for example, he described Albert Wood's collected piece by William Davis as "his finest work, the well-known 'Harrowing'", though formerly rejected by the Royal Academy, then later exhibited in the 1862 International Exhibition.³⁴ This reversal of fortune for Davis's work reflected

²⁹ This is Macleod's well-argued speculation in *Mid-Victorian Patronage...*, p. 599.

³⁰ *Ibidem*, p. 3.

³¹ L.K. Hughes and M. Lund, *The Victorian Serial*, Charlottesville 1991, p. 1.

³² *Ibidem*, p. 4. Hughes and Lund point out the parallels between serialization and other Victorian temporal conceptions, such as uniformitarianism, gradualism, and historicism (pp. 6–7).

³³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴ F.G. Stephens, "The Private Collections of England, No LXXXIII – Mr. Albert Wood's, Conway", *Athenaeum*, No. 3026, Oct 24, 1885, p. 542.

the collector's insight, good taste, and cultural contribution in salvaging this painting.

Cross-references signaled consistency among collectors. On September 20, 1873, Stephens compared Jacob Burnett's collection in Tynemouth to Leathart's collection that he had described a week earlier, presuming his readers would recall earlier articles.³⁵ He referred to William Windus's *Burd Helen*, owned by Leyland in 1882, when discussing a study by Windus, *The Outlaw*, in Wood's North Wales collection, three years later in 1885.³⁶ Such references over these time spans implied that he thought his readers kept up with these articles and could remember in 1885 what he had written in 1882. Cross-references implied not only a homogeneous but also a British taste interwoven and shared among collectors and, presumably, with the public.

Most articles ended with a brief note on the next installment. Stephens engaged his readers in this way, building toward an accumulation of cultural wealth and a prolific visual culture spread generously around the country. Adriana Turpin notes that "Another way of understanding the importance of acquisition in the process of collecting is that the collection itself becomes a new work of art, whose nature transcends the individual nature of each object within the collection", as collectors give their objects new meanings through the very acts of collecting and displaying.³⁷ Stephens' serialization itself with its cross-references gave the collections a combined transcendence beyond each individual collection and put these works into a new set of national and cultural meanings. Susan Pearce describes collecting's development from exotic curiosities and esoteric resemblances to "the normal and regular ... recurrent and reliable patterns". Stephens regularized collectors' recurrent and reliable patterns, demonstrating how collecting emerged "into institutional recognition and so into acknowledged practice".³⁸

³⁵ F.G. Stephens, "The Private Collections of England: No. II Galleries Near Newcastle", *Athenaeum*, No. 2394, Sept 13, 1873, p. 342.

³⁶ F.G. Stephens, "The Private Collections of England, No LXXXIII – Mr. Albert Wood's", *Conway*, p. 542, and "The Private Collections of England, LXXXI – Galleries In and Near Liverpool", p. 438.

³⁷ A. Turpin, "The Value of a Collection", in: *Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900*, eds. B. De Munck, D. Lyna, London 2015, p. 259.

³⁸ S. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, New York 1995, pp. 121, 142.

EKPHRASIS

Curiously, Stephens omitted illustrations, perhaps presuming the *Athenaeum's* cultured readers were familiar with artists' works, and also expressing his faith in Victorian visual culture's dissemination across England. Stephens expected readers to remember Rossetti's *Lady Lilith* from the 1882 Burlington Club exhibition and *The Borgia Family* from the Royal Academy 1883 exhibition of Rossetti's work, and noted that Albert Moore's *The Music Party* "is well known through photographs".³⁹

Ekphrasis was intimately tied to the Victorian press in its long critical essays and in reviews of Academy exhibitions. The educated public attended exhibitions, shopped in print shops and read art periodicals, where full-page reproductions were to be ripped out and hung on parlor walls. While the art press provided images of works discussed in its pages, the general press, like the *Athenaeum*, covered a wide range of social, political, historical and cultural topics and did not often provide images of art works amid long ekphrastic descriptions of the hundreds of paintings hung from floor to high ceiling at the annual Royal Academy exhibition. John Ruskin's long ekphrasis about Turner's *The Slave Ship* (1840), for example, evoked political, moral, affective, formal and textual resonances that suggested rich meanings of Turner's painting not readily evident on the painting's surface. Ekphrasis often attenuated the meaning and value of a work by dramatically expanding its ideological implications and historical significance, as in the case of Ruskin's "word painting" of Turner's *The Slave Ship*. Art critics even described in great detail the feelings and motives of characters in Victorian narrative paintings to explain their behavior depicted in paintings, as if paintings were novels.⁴⁰

Given that descriptions of artworks are invariably subjective with value-laden adjectives, ekphrasis infused the described work with affect, rhetorical aesthetic valuation, and historical relevance, all reinforcing the critic's authority.⁴¹ Ekphrasis is a form of translation, not only from verbal to visu-

³⁹ F.G. Stephens, "The Private Collections of England: No. LXXXI – Mr. W. Coltart's Woodleigh, Birkenhead", *Athenaeum*, No. 3022, Sept 26, 1885, pp. 407–408.

⁴⁰ Ruskin's ekphrasis on Turner's painting appears in J. Ruskin, *Complete Works*, ed. E.T. Cook and A. Wedderburn, 39 vols, London 1903–1912, 3: 569–571. See J. Codell, "Sentiment, the Highest Attribute of Art", *Dickens Studies Annual* 1992, 22, pp. 233–252.

⁴¹ Victorian art criticism boomed in the 19th century and Stephens was among those critics who promoted artists, especially Rossetti, who refused to exhibit after the 1850s, and so whose works the public never saw, but were heavily described by Stephens at every available opportunity. J. Codell, "The Art Press and Its Parodies: Unraveling Networks in Swinburne's 1868 Academy Notes", *Victorian Periodicals Review* 2011, 44(2), pp. 165–183.

al, but also a translation of meanings by collectors' and critics' biases, affect and rhetorical intentions. In his excessive ekphrastic descriptions, Stephens constructed the artworks' meanings, as he also levelled differences. Britain was and still is rich in regional accents and dialects, but Stephens's ekphrases applied his affective descriptive "translation" of art works to all the collected works, offering a single cultural language across collections' geographies to suggest an imaginary culture for an imaginary nation. This is what Homi Bhabha calls an "uncanny rendering" of the peripheral local and familiar, magnifying them, in Stephens's case, into national prominence that could rival London's cultural domination.⁴²

Jas' Elsner defines ekphrasis as "an extended argument ... the tendentious application of rhetorical description to the work of art... for the purpose of making an argument". Ekphrasis may "indicate social history or underlying cultural reflexes.... appropriated to numerous kinds of argument or rhetoric".⁴³ On George Rae's possession of Albert Moore's *Dancing Girl Reposing*, Stephens provides a very long ekphrasis (ill. 2).⁴⁴ This is a provocative work depicting a dancing girl in a diaphanous dress, "the ample folds of which are designed with admirable skill and rare feeling for the value of grace in lines", but which reveals the naked body beneath. She stands next to a completely naked girl, probably a slave, "a pretty figure, with a pleasing face and graceful air". Stephens here attempted to make the troubling nudity into an aesthetic feature for both figures. He described the scarlet and "rich yellow" of the dancer's outfit, and the colors of matting on which she stands. He claimed Moore's style "suggests a semi-Greek inspiration, with an Oriental tinge... piquant and charming". While praising the work, Stephens mentioned the heads are too small and that Moore depicted "colour of a peculiar kind, altogether a delightful work of fine art".⁴⁵ Just as his praise softened criticism of Moore's painting, Stephens's most compelling and common rhetoric was to claim, when reviewing individual works in each collection, that a painting collected was one of the artist's best works. William Coltart's work by Simeon Solomon, for example, was "one of the best instances of that artist's powers".⁴⁶ This praise was multi-pronged, praising the collector's good taste, the

⁴² Bhabha, *Introduction...*, p. 7.

⁴³ J. Elsner, "Art History as Ekphrasis", *Art History* 2010, 33, pp. 11–12.

⁴⁴ F.G. Stephens, "The Private Collections of England, No LXVII – Mr. Rae's, Birkenhead", *Athenaeum*, No. 2501, Oct 2, 1875, p. 481.

⁴⁵ *Athenaeum*, No. 2502, Oct 9, 1875, p. 481.

⁴⁶ F.G. Stephens, "The Private Collections of England, No. LXXXI – Mr. W. Coltart's Woodleigh, Birkenhead", p. 408.

Mr. A. Moore's small but beautiful 'Dancing Girl Reposing' is in Mr. Rae's possession. It comprises the figure of a tall and graceful girl resting, while she is standing with both hands on her hips, leaning against the wall of a chamber; her feet are on a leopard's skin. Her form is visible, but not distinct, through her thin robe of greyish white, the ample folds of which are designed with admirable skill and rare feeling for the value of grace in lines. This garment has excellent local colour, and combines well with the scarlet hood she wears, the rich yellow of the slabs of marble in the wall, and the red, blue, and yellow of the matting which hangs behind her head. The same colours are repeated in the mosaic of the pavement. By the dancer's side a naked girl lolls against the wall, seated on the pavement, with feet crossed, a pretty figure, with a pleasing face and graceful air. It is characteristic of Mr. Moore that both the heads are too small. The style of the picture suggests a semi-Greek inspiration, with an Oriental tinge, which is, so to say, at once piquant and charming. This is a beautiful example of colour of a peculiar kind, altogether a delightful work of fine art.

2. Ekphrasis example, on Holbrook Gaskell collection: F.G. Stephens, "The Private Collections of England: No. LXXIX - Allerton, Liverpool", in: *Athenaeum*, October 4, 1884, No. 2971, p. 438

artist's best work, the critic's aesthetic acumen and knowledge, and Britain's cultural achievement in producing collector, critic and artist.

Without illustrations, ekphrasis was the only entry into artworks, relying on the critic's authority, the presumed accuracy of his description and his aesthetic assessment, conferring valuation on works and artists.⁴⁷ But Stephens's ekphrasis, superficially appearing as descriptions of artworks in these collectors' homes, went beyond the objects themselves to point to the collector, shifting value from artworks and artists to collectors who gathered and salvaged art for the country. On George Rae's collection in Birkenhead, Stephens

⁴⁷ E.B. Loizeaux, "Ekphrasis and Textual Consciousness", *Word & Image* 1999, 15(1), p. 35.

pointed out that the works were “strongly marked by originality of *technique* as well as of conception... This distinctive character is, no doubt, due to the state of the owner, who has a strong love for art of a certain high class”,⁴⁸ interweaving aesthetics and character, a common transfer from artwork to artist in Victorian art criticism, but transferred here to the collector as well. Writing in 1885 on William Coltart’s Birkenhead collection, Stephens emphasized Coltart’s individuality as “an accomplished amateur... in sympathy with the best design and does not care for inferior work”.⁴⁹ Eustace Smith’s collection was “of high character and great merit”. Works in Burnett’s Tynemouth collection were mostly “of high merit, some are among the best modern specimens”, as in Leathart’s collection. Ship-owner George Holt’s choices “attest the independence of the owner’s judgment as well as his comprehensive tastes”.⁵⁰ Stephens transferred artworks’ qualities to collectors’ taste, character and national contribution to underscore their role in artworks’ valuation.⁵¹ Stephens always praised collectors’ tastes despite his occasional criticism of individual works. His reference to their independence may also allude to their independence from dealers, purchasing art from auctions, artist studios, sale rooms and exhibitions. Only thirteen of Stephens’s collectors appear in dealers’ books.⁵²

THE VALUE OF PROVENANCE: THE COLLECTOR’S CHRONOTOPE

Catalogues raisonnés and sale catalogues listed provenance as an attribute of artworks, given that a renowned provenance held potential for a work’s increased value.⁵³ The significance of provenance had been its aristocratic longevity and pedigree, but industrial collectors’ provenance was not a function of pedigree but of social intimacy with the artists themselves, reflected in their commissions, voluminous letters to artists and social life

⁴⁸ Stephens, “The Private Collections of England, No LXVII – Mr. Rae’s, Birkenhead”, p. 413.

⁴⁹ Stephens, “The Private Collections of England: No. LXXXI – Mr. W. Coltart’s Woodleigh, Birkenhead”, p. 407.

⁵⁰ F.G. Stephens, “The Private Collections of England, No LXIX – Galleries Near Liverpool”, *Athenaeum*, No. 2864, Sept 16, 1882, p. 376.

⁵¹ F.G. Stephens, “The Private Collections of England, No. III – Gosforth House – Tynemouth”, *Athenaeum*, No. 2395, Sept 20, 1873, pp. 372–373.

⁵² Macleod, *Mid-Victorian Patronage...*, p. 602.

⁵³ J. Gramlich, “Reflections on Provenance Research: Values – Politics – Art Markets”, *Journal for Art Market Studies* 2017, 2, p. 3.

shared with artists. These connections also permitted collectors to shape museums to which many of them donated their collections and to canonize living British artists. Thus, their ownership or provenance became embedded as a quality of an artwork, as was the case with aristocratic provenance, but, in addition, industrialists' provenance was also proof of a work's authenticity because the collector was the artist's patron and often friend as well. This provenance was further authenticated by institutions, museums, auction houses and dealers.

Gail Feigenbaum and Inge Reist suggest important roles for provenance, the "transformative power of ownership" affecting how a work would be perceived and understood by future generations.⁵⁴ Collectors co-produced works and contributed to their meanings, so that, as Johannes Gramlich writes, their ownership outlines "individual maneuvering space, motives and strategies... networks formed... the art market as a dynamic web of relationships", enabling us to trace information exchanges, analyze the calibration of power structures, and observe the establishment of aesthetic values.⁵⁵ Stephens's series created such a web of relationships through heightening the special category of collectors emerging at that time and through his cross-references knitting together collectors' shared tastes and practices.

THE RISING CATEGORY OF "COLLECTOR"

Stephens presented collectors' activity as history in the making. Their collections of living artists alongside their Old Masters promised a continuum of high art and national greatness from the Renaissance to Victorian Britain. Tom Stammers suggests that to understand the historicity of nineteenth-century collecting, we need to consider collecting's volatile historical conditions. That collections built diversely over time "emphasises their mutability and discontinuities, as well as the 'choreography of hands' that assembled and instrumentalised their contents at different moments. The temporal meaning of a collection was unstable and aleatory".⁵⁶ Stephens attempted to

⁵⁴ G. Feigenbaum and I. Reist, "Introduction", in: *Provenance: An Alternate History of Art*, eds. G. Feigenbaum and I. Reist, Los Angeles 2013, p. 1.

⁵⁵ Gramlich, "Reflections on Provenance Research", pp. 11–12. See also J. Codell, "Victorian Artists' Letters: Rhetoric, Networks, and Social Capital", *Arts* 2022, 10, available online: <<https://doi.org/10.3390/arts10040073>> [accessed: March 23, 2023].

⁵⁶ T. Stammers, *The Purchase of the Past: Collecting Culture in Post-Revolutionary Paris c. 1790–1890*, Cambridge 2020, p. 13.

make collections appear stable, continuous, intentional or planned, covering over the “mutability and discontinuities” by praising industrialist collectors as sole assemblers of their collections, and referring to the many hands of centuries-old aristocratic collections as carefully and intentionally built up, not haphazard, although they certainly were. Historicity in Victorian revivals (neo-Gothic, medievalism, neo-classical) gave the past a ‘presentness’, so vital to Victorians’ notions of their own progress worthy of a place in the world and in history. Unlike aristocratic heirs, however, middle-class collectors focusing on living artists did not gather the past as repositories of history, but made contemporaneity into a living history.

As Turpin explains, “collectors played an important role in the market for art just as much as dealers in a symbiotic process among kinds of values and motives. Among the motives of collectors, are those ascribed to them or inscribed on them by others, ...part of larger social, economic and national forces of identity and worth”.⁵⁷ Stephens inscribed collectors’ motives and their cultural and social value to Britain at a time when collectors were becoming distinct cultural figures in Europe and the US. Oscar E. Vázquez writes, “collectors and collections – in so far as they are dependent on discourses – are a creation of the modern era” with “increased attention to...the collector over the collected object”.⁵⁸ Dianne Sachko Macleod described British industrialist collectors’ motives as affirming “a middle class identity” distinct from a leisurely aristocratic one, and her research reveals that these collectors, almost all men, came from comfortably well-off families, were educated and traveled, and were not *arrivistes*.⁵⁹ Stephens, however, mixed these classes, even levelled or disguised class differences in his series by identifying them and lumping them all together as collectors contributing to public taste and national unity in one new cultural category.

Mary Douglas considered collecting things as a means to citizenship, an engagement in long-term interactions with others, using goods to promote valued social patterns. Collecting was a rhetorical act, according to Arjun Appadurai.⁶⁰ In focusing on collectors, Stephens expanded this activity from citizenship to national contribution by placing collectors in the public sphere of

⁵⁷ Turpin, *The Value of a Collection*, p. 256.

⁵⁸ O.E. Vázquez, *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, Philadelphia 2001, pp. 5, 3.

⁵⁹ Macleod, *Art and the Victorian Middle Class*, pp. 1 and 4–6.

⁶⁰ M. Douglas, *Risk and Blame: Essays in Cultural Theory*, London 1992, pp. 150–151. A. Appadurai, *The Social Life of Things*, Cambridge 1986, p. 38.

a widely disseminated press, prioritizing collecting over class and promoting their social and national roles. Vázquez, like Pierre Bourdieu, understands art as a tool of legitimation because collections do social and cultural work for their owners, making collectors inseparable from new legal instruments, bureaucratic documents and institutional spaces, so that the individualism of the collector was generated by structural factors.⁶¹ Stammers maps collectors' private activity as equated with individualism and a scholarly focus on biography and case studies.⁶²

However, while repeatedly praising collectors' individualism, Stephens avoided biography and asserted rather a common identity within the category of collectors, their individualism aligned with their shared taste in art and patronage of living artists. As scholars have noted, collectors who are contemporaries of one another often collect the same things and this was true for Stephens's subjects, who competed for celebrity artists' works and knew each other's collecting inclinations. They not only commissioned the same artists but also commissioned replicas and versions of the same paintings that now span the globe.⁶³ Stephens treated this taste as shared by readers as well, presuming that *Athenaeum* readers already knew the artists and many of the works he described. On Rae's collection, Stephens described Rossetti's *Francesca da Rimini*, a version of which he had described in his article on Leathart two years earlier in 1873.⁶⁴ Stephens's insistence on collectors' individualism was an attempt to tie them to a vital Victorian ideological value that was touted as an English character trait across the professions, from manufacturing to the arts to engineering.

In these efforts, Stephens recalibrated collecting as a public activity, a public good that represented the collective nation. Public good is a microeconomic term meaning a good that is both non-excludable and non-rivalrous, from which individuals cannot be excluded from use or benefit and where one indi-

⁶¹ Vázquez, *Inventing the Art Collection...*, pp. 1–29. As Stammers points out, “the societal significance of individual collections is thrown into relief by reconstructing the political, moral and aesthetic environment in which they were embedded”. Stammers, *The Purchase of the Past...*, p. 9.

⁶² Stammers, *The Purchase of the Past...*, pp. 7–8.

⁶³ Rossetti worked almost exclusively for replica commissions, but other artists did many of them as well. For a full study of the many replicas produced by Rossetti, Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown, John Frederick Lewis, William Powell Frith, Frank Holl and others, see J. Codell ed., *Victorian Artists' Autograph Replicas*, New York 2020.

⁶⁴ F.G. Stephens, “The Private Collections of England, No LXVII – Mr. Rae's, Birkenhead”, *Athenaeum*, No. 2502, Oct 9, 1875, p. 481.

vidual's use does not reduce availability to others. While museum collections are often considered a form of public good, private collections are generally not. Stephens presented private collections as a public good for nation building, cultural unity, hegemony and European superiority. For Stephens, British collecting was not simply eccentric, but was communal and national, not just an extension of personhood, but of nationhood, a view shared by many emerging Victorian historians of British art at this time.⁶⁵ Stephens echoed the nationalism prominent in late nineteenth-century writings on national "schools".⁶⁶

Stammers argues that the French Revolution opened an era in which collecting was reimagined, problematized, mobilized and contested until the end of the nineteenth century, redefined by museums' attention to social and economic valuation of art and the role of nationalism in culture.⁶⁷ Stephens turned the individual collection into an institution through his series, and, like other institutionalizations, this one blurred the divide between private and public, allowing readers to virtually enter collectors' private homes and turning collectors, described as independent, individualist, and eclectic, into tastemakers, public servants and cultural exempla. Through collecting, objects moved from commodities to sacred relics sanctified in collectors' homes (ill. 3), as in Leyland's parlor with three Rossetti works grouped like a triptych, a sanctification later validated when objects were relocated to museums. Stephens's praise of collectors endorsed their sanctifying power.

⁶⁵ J. Codell, "Righting the Victorian Artist: The Redgraves' *A Century of Painters of the English School* and the Serialization of Art History", *Oxford Art Journal* 2000, 23, pp. 93–118.

⁶⁶ See Codell, *From Rebels to Representatives...*, and Codell, *From English School to British School...* Nina Lübbren discusses the "touristification" of the provinces between 1880 and 1900, helped by the national railway and nostalgic myths of rural life (N. Lübbren, "'Toilers of the Sea': Fisherfolk and the Geographies of Tourism in England, 1880–1900", in: *The Geographies of Englishness*, pp. 29–63). As early as the eighteenth century, William Gilpin in *An Essay on Prints* (1768), through his guidebooks, encouraged Britons to take grand tours of their own countryside. In the eighteenth century, the picturesque became associated nostalgically with an idealized countryside. Artists had long taken sketching tours all over Britain in and visited country houses to see the Old Masters, e.g., Turner was allowed complete access to the Earl of Egremont's collection at Petworth, although public access to country house collections was uneven and sometimes the public were charged a fee.

⁶⁷ Stammers, p. 9.



3. Bedford Lemere, *Interior view in the drawing room at 49 Princes Gate, showing six Rossetti paintings on the walls.* May 1892. Photograph. Source: Historic England Archive. Re-use not permitted. BL11528

THE RHETORIC OF NATIONAL CULTURE AND THE COLLECTOR

Stephens presented an imaginary and emerging British art history refuting the powerful influence of foreign artists – e.g., Anthony Van Dyck, Hans Holbein – who dominated British art until the eighteenth century. Stephens helped consolidate collectors' growing cultural authority, establish new national grounds for the significance of provenance, and assert his own cultural authority. He argued that local collections were historically important for British national identity because their collections crossed urban/provincial borders from London to the Northern industrial cities, even to Wales, and, in the case of aristocratic collectors, embraced centuries of time. Such moral and national purposes were prescribed by none other than John Ruskin, who argued that displaying art in the home was more important than in a museum, since the home was a site of moral and spiritual renewal and as such it

resisted commodification. He advised that living artists' works be collected privately while public museums should collect works by dead artists.⁶⁸

Stephens's articles realigned private collecting as a public activity in several ways: he (1) revealed collectors' support for living British artists in a shared, homogenous taste, (2) opened collections to the public, (3) emphasized collections' widespread geography as a force for unifying the country, (4) presumed that readers were already familiar with most artists and artworks, underscoring his belief in a national, homogeneous taste, (5) cross-referenced artists who appeared in multiple collections, and (6) created textual networks between collectors and the public through these articles. Stephens could build on readers' common body of knowledge from Ruskin's *Academy Notes* and his books, annual Royal Academy reviews, a burgeoning industry of artists' biographies, voluminous reproductions in books and periodicals, exhibitions in London, new provincial museums and millions of prints disseminated everywhere. Stephens promoted cheap prints; in an 1859 article in *Macmillan's* he argued that "the essentials of good art may be produced at a very minute cost", and derided the British for falling behind Continental print makers.⁶⁹

Stephens articulated a new national identity for art collecting that was on the cusp of a new discipline. He envisioned himself as an "art-historian", writing "a new literature" in a "new branch of knowledge".⁷⁰ Art history became a university discipline in 1870 in Oxford, Cambridge, and University College London, thanks to Felix Slade's generosity, but was not yet a degree-granting discipline. Stephens's collectors were mostly from a generation earlier and had absorbed art knowledge from popular art history writers (Anna Jameson, Lord Lindsay, among others), travels, a robust art press – the *Art Journal* and *The Magazine of Art* – and the general press. These collectors' art authority was as self-made as were their fortunes, and they were as entrepreneurial in collecting as in life. Their moves from manufacturing, banking, ship-owning

⁶⁸ Ruskin admonished the government for the way it "encourage(s) the private possession of the works of living masters ... to keep down the prices of them" (Ruskin, *Collected Works*, 16:81–82). He insisted that original work is the cheapest and best to have. Consumers determined the artist's character through "the kind of subjects which you, the public, ask them for, and therefore the kind of thoughts with which you require them to be habitually familiar" (Ruskin, *Collected Works*, 16:35). See J. Codell, "From Culture to Cultural Capital", in: *The Political Economy of Art*, ed. J. Codell, Madison 2008, pp. 27–39.

⁶⁹ "Cheap Art", *Macmillan's I* [November 1859], p. 48. Cited also in Macleod, *F.G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian*, p. 401.

⁷⁰ *Flemish and French Pictures with Notes Concerning the Painters and Their Works*, London 1875, pp. v–vi. Cited also in Macleod, *F.G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian*, p. 401.

to Parliament exemplified their increasing power that complemented their cultural authority to canonize British artists and shape public taste. The collector, after all, inscribes new meanings to artworks and thus co-produces these works, acquiring a vital role in art production as well as in its reception.

As the British artworld was becoming international and England was experiencing more population infusions from the colonies, from France after 1870, or from Eastern Europe, it is clear that this circulation and mobility was outside Stephens's intentions to fold the public and collectors into a cultural unity, ignoring influxes of foreign art then becoming widespread: foreign artists showing in galleries and exhibitions throughout Britain, Continental and colonial art filling London galleries and pages of the art press, and artists going abroad for training in France and Germany. Stephens was not using geography to celebrate diversity, but to prove homogeneity. At the same time, he was neither regressive in his attitude toward industrialists nor nostalgic about the provinces as idyllic or rural. Rather he suggested that provincial cities and even smaller towns were becoming modern cultural centers that, if not rivaling London, were certainly offering a decentralized network of cultural venues that were not vernacular, but were national, homogenized, fixed, stable, and sharing a single cultural language.⁷¹

BIBLIOGRAPHY

- Appadurai A., *The Social Life of Things*, Cambridge 1986
- Codell J., "From English School to British School: Modernism, Revisionism and National Culture in the Writings of M. H. Spielmann", in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, available online: <www.19thc-artworldwide.org> 2015 [accessed: March 23, 2023]
- Codell J., "From Rebels to Representatives: Masculinity, Modernity and National Identity in Histories of Pre-Raphaelitism", in: *Writing the Pre-Raphaelites*, eds. T. Barringer & M. Giebelhausen, Aldershot 2009, pp. 53–79
- Codell J., "Sentiment, the Highest Attribute of Art", *Dickens Studies Annual* 1992(22), pp. 233–252
- Codell J., "The Art Press and Its Parodies: Unraveling Networks in Swinburne's 1868 *Academy Notes*", *Victorian Periodicals Review* 2011, 44(2), pp. 165–183
- Codell J., *Victorian Artists' Autograph Replicas*, New York 2020
- Codell J., "Victorian Artists' Letters: Rhetoric, Networks, and Social Capital", *Arts* 2022, 10, available online: <<https://doi.org/10.3390/arts10040073>> [accessed: March 23, 2023]

⁷¹ For discussions of the mobility and decentering processes, see D. Sorensen, "Editor's Introduction", in: *Territories and Trajectories*, ed. D. Sorensen, pp. 13–35.

- Codell J., ed. *The Political Economy of Art*, Madison NJ 2008
- DaCosta Kaufmann T., *Toward a Geography of Art*, Chicago and London 2004
- DaCosta Kaufmann T., C. Dossin, and B. Joyeux-Prunel, eds. *Circulations in the Global History of Art*, New York 2017
- Douglas M., *Risk and Blame: Essays in Cultural Theory*, London 1992
- Elsner J., "Art History as Ekphrasis", *Art History* 2010, 33, pp. 10–27
- Fawcett T., *The Rise of English Provincial Art*, Oxford 1974
- Feigenbaum G. and I. Reist, eds. *Provenance: An Alternate History of Art*, Los Angeles 2013
- Fletcher P. and A. Helmreich, "The Periodical and the Art Market", *Victorian Periodicals Review* 2008, 41(4), pp. 323–351
- Gramlich J., "Reflections on Provenance Research: Values – Politics – Art Markets", *Journal for Art Market Studies* 2017(2), pp. 1–14
- Heffernan J., "Ekphrasis and Representation", *New Literary History* 1991, 22(2), pp. 297–316
- Heffernan J., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1994
- Hughes L. and M. Lund, *The Victorian Serial*, Charlottesville 1991
- Landow G., "There Began to be a Great Talking about the Fine Arts", in: *The Mind and Art of Victorian England*, ed. Josef P. Altholz, Minneapolis 1976, pp. 124–145
- Livesey R., "Provincialism at Large: Reading Locality, Scale, and Circulation in Nineteenth-Century Britain", *Journal of Victorian Culture* 2023, 20(10), pp. 1–6
- Loizeaux E.B., "Ekphrasis and textual consciousness", *Word & Image* 1991, 15(1), pp. 76–96
- Lübben N., "'Toilers of the Sea': Fisherfolk and the Geographies of Tourism in England, 1880–1900", in: *The Geographies of Englishness*, eds. Peters Corbett, Holt and Russell London 2002, pp. 29–63
- Macleod D.S., *Art and the Victorian Middle Classes*, Cambridge 1996
- Macleod D.S., "F. G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian", *The Burlington Magazine* 1986, 128(199), pp. 398–403 + 405–406
- Macleod D.S., "Mid-Victorian Patronage of the Arts: F. G. Stephens's The Private Collections of England", *The Burlington Magazine* 1986, 128(1001), pp. 597–607
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994
- Montfort P. de, "'Two to make a Brotherhood': F. G. Stephens, Art Criticism and the Pre-Raphaelite Brotherhood", *Review of the Pre-Raphaelite Society* 2008, 16(2), pp. 57–69
- Pearce S., *On Collecting*, New York 1995
- Peters Corbett D., Y. Holt, F. Russell, eds. *The Geographies of Englishness*, London 2002
- Raux S., "From Mariette to Joullain", in: G. Feigenbaum and I. Reist, eds. *Provenance: An Alternate History of Art*, Los Angeles 2013, pp. 86–103
- Ruskin J., *Complete Works*. Ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn. 39 vols. London 1903–12

- Simons G., "W. M. Thackeray's Art Exhibition Reviews: Art Criticism, Newspaper Journalism, and Social History", *Nineteenth Century Studies* 2014, 28, pp. 43–56
- Sorensen D., ed. *Territories and Trajectories*, Durham 2018
- Stammers T., *The Purchase of the Past: Collecting Culture in Post-Revolutionary Paris c. 1790–1890*, Cambridge 2020
- Turpin A., "The Value of a Collection", in: *Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900*, eds. B. De Munck, D. Lyna, London 2015, pp. 255–284
- Vázquez O.E., *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, Philadelphia 2001

Julie Codell

Arizona State University, Tempe

LOCAL TO NATIONAL: VICTORIAN INDUSTRIALIST ART COLLECTORS' GEOGRAPHIES

Summary

After 1850, the middle and working classes sought cultural education, which John Ruskin, among others, identified as a signifier of civilization and national greatness. Working Men's Colleges, three 1870 university Slade Professorships in art history, proliferating art publications, and emerging regional museums offered opportunities to become conversant with visual art were then equated with social mobility and Englishness. Amid this cultural nationalism, critic F. G. Stephens's 100+ *Athenaeum* series, "The Private Collections of England" (1873–1887), transformed collectors into national heroes. Scholars have noted the rising profile of collectors in 19th-century Europe and the US, in which Stephens's series participated. Stephens detailed these collections' expanded geography in England's industrial north, turning local art collecting into a national, unifying force, a transformation made possible by his periodical serialization itself. These collectors, industrialists, merchants and bankers exemplified a new middle-class social, cultural and political authority. Most of them intended to bequeath their collections philanthropically to museums, thus shaping public tastes and the canon. They were personally and socially networked with artists and with each other, often working in complementary industries. Stephens interspersed his detailed descriptions of artworks with exhibition histories across translocal and transnational spaces, using the power of the press to weave a network between collectors and the public and a shared cultural history that endorsed collectors' new public identity. However, Stephens also raised tensions about the geography of collecting, emphasizing collectors' local places while presenting them as shaping a national space in their homogeneous taste and support of the same living artists and even the same pictorial subjects. In this way, Stephens straddled and flattened differences between national and regional market forces when, ironically, England's art market was be-

coming increasingly international. This geographical layering is explored here in the context of the rise of provincial art institutions, the period's notion of national schools and in anticipating the features of the current geohistory of art. I will explore two devices associated with the periodical press: ekphrasis and serialization, both of which Stephens deploys. Stephens wrote long ekphrases on works in these collection and omitted illustrations, noting in several comments that the *Athenaeum's* middle-class readers were already familiar with artists' works. This presumption and his use of 19th-century serialization, used by novelists whose chapters appeared across multiple issues of periodicals, coming to create a powerful force binding readers to his elevation of collectors' social, national and cultural roles.

Keywords:

E.G. Stephens, ekphrasis, serialization, Victorian collectors, nationalism, the *Athenaeum*

ULRIKE MÜLLER
HÉLÈNE VERREYKE
TINE D'HAERYERE

BETWEEN ART HISTORICAL REPRESENTATION AND DIDACTIC FUNCTIONALITY: THE CAST COLLECTION OF THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF ANTWERP

Collections of plaster casts containing reproductions of canonic sculptures experienced a considerable boom during the nineteenth and early twentieth century. Mainly assembled for art schools and in specialized cast museums, such collections made it possible to bring together in one location large numbers of masterpieces from the history of sculpture normally spread over collections in different places.¹ In comparison to other emerging reproduction media such as lithography and photography, plaster casts had the advantage of reproducing original art works by maintaining their original shape, physical properties and presence.² As such, plaster casts were considered ideal tools for the transmission of artistic knowledge and taste, and as models for art education.³ Initially

¹ For a general overview on the collection of plaster casts during the nineteenth and early twentieth century, see E.M. Payne, "Casting a new canon. Collecting and treating casts of Greek and Roman sculpture, 1850–1939", *The Cambridge Classical Journal*, 65, pp. 113–149; K. Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace. Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936*, Oxford 2015; Ch. Schreiter, ed., *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin 2012; R. Frederiksen and E. Marchand, eds., *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, *Plaster Casts*, Berlin 2010.

² M. Baker, "The Reproductive Continuum. Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum", in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, ed. R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, p. 486.

³ M. Joly-Parvex, "Des écoles d'art académiques aux écoles d'art. Des collections et des lieux, un patrimoine à valoriser", *In Situ. Revue des patrimoines* 2021, 43, <https://doi.org/10.4000/isitu.10000>.

focused on famous examples of classical Greco-Roman sculpture, the canon for such collections gradually extended in the course of the nineteenth century to include works from other art historical periods and examples of “national” sculpture. In some cases, collections also expanded to include a global profile with casts of Far East Asian, African and American sculpture.⁴

While specialized cast museums were mainly intended for the aesthetic formation and promotion of national art and heritage among the expanding nineteenth-century public,⁵ collections of plaster casts belonging to nineteenth-century art academies functioned within a longer tradition of art education and drawing after antique models practiced since the early modern period.⁶ Despite these differences in their function and purpose, museums and academic collections of plaster casts shared a number of similarities. Both largely depended on the same networks, relying on the deliveries of large (inter)national plaster casting workshops that emerged during the late eighteenth and nineteenth centuries, including the Parisian *atelier de moulage* (founded in 1794),⁷ the *Gipsformerei* Berlin (1819),⁸ and the Brussels cast

org/10.4000/insitu.28556. See also E. Marchand, “Apostles of Good Taste? The Use and Perception of Plaster Casts in the Enlightenment”, *Journal of Art Historiography* 2021, 25, <<https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003459>>; E. le Breton, E. Schwartz and A. Thomine-Berrada, “Des modèles au service de la création française (XVIIe–XXe siècle). Autour de l’histoire des moulages de l’école des beaux-arts / Models of French Creation (17th–20th century). The History of Plaster Casts at the École des Beaux-Arts”, in: *Sculptures infinies. Des Collections de moulages à l’ère digitale / Infinite Sculpture. From the Antique Cast to the 3D Scan*, ed. P. Curtis, Paris 2019, pp. 46–63.

⁴ See f.i. V. Montens, *Les moulages des Musées royaux d’Art et d’Histoire. Histoire de la collection et de l’atelier des reproductions en plâtre*, Brussels 2008, esp. pp. 30, 45, 74; F. Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre. 1794–1928*, Paris 1996, pp. 120–126.

⁵ Ch. Schreier, “Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective”, in: *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums, 1750–1940*, ed. A. Meyer and B. Savoy, Berlin 2014, pp. 31–43; L. Nys, *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830–1914*, Leuven 2012, esp. pp. 194–195.

⁶ V. Sancho Lobis, “Rubens, the Antique, and Originality Redrawn”, in: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, ed. T. Bartsch et al., Berlin 2010, pp. 249–268; L.E. Lock, “Picturing the Use, Collecting and Display of Plaster Casts in Seventeenth- and Eighteenth-Century Artists’ Studios in Antwerp and Brussels”, in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, ed. R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, pp. 251–268.

⁷ Rionnet, *L’atelier de moulage du Musée du Louvre*, pp. 2–3.

⁸ M. Helfrich and C. Haak, eds., *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg

workshop (1849).⁹ The cast collections housed in academies and museums also shared the same fate. After a peak in popularity at the turn of the twentieth century, such collections began to lose their attraction from the 1920s onwards. Attesting to the twentieth-century focus on originality and aura, but also related to advancements in reproduction techniques, cultural tourism as well as artistic education and practice, plaster casts were then increasingly decried as unauthentic and antiquated, and downgraded due to allegedly low material value, resulting in the abandonment, neglect or outright destruction of such collections.¹⁰

Since the 1980s, there has been a steady resurgence of interest in plaster casts and cast collections, in academia and museums alike.¹¹ Recent research has been dedicated, for example, to the cast museum as a cultural phenomenon illustrating rapid fluctuations in taste and display, and to pinpoint changing approaches to concepts such as authenticity and originality.¹² The cast collections of academies and art schools, in turn, are not often the topic of in-depth research. One reason for the lack of interest in, and visibility of, such collections may be related to the (seemingly) more limited function and purpose of casts in the academic context, namely their reduction to a use value, and their exclusive function as hopelessly conservative, traditional and old-fashioned study objects for art students. A lack of interest in the history of art teaching methods also seems to be related to the modernist discourse

2016, available online: <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/index.php/arthistoricum/catalog/book/536>> [accessed: November 22, 2023].

⁹ C. Montens, "La création d'une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d'Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles", *In Situ. Revue des patrimoines* 2016, 28, <<https://doi.org/10.4000/insitu.12564>>; E. Van Binnebeke, "Casting Ivories in Exchange? A Short History of the Brussels Atelier de Moulage", *Sculpture Journal* 2014, 23, pp. 81–92, <<https://doi.org/10.3828/sj.2014.8>>.

¹⁰ For a recent volume exploring this issue, see A. Alexandridis and L. Winkler-Horaček, eds., *Destroy the Copy. Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, Berlin 2022, esp. pp. 4–7.

¹¹ Frederiksen and Marchand, *Plaster Casts*, p. 2; B. Van den Driessche, "Les moulages en plâtre dans les academies et les universités belges", *La Vie des Musées* 2001–2002, 15, p. 65.

¹² A. Patterson and M. Trusted, *The Cast Courts*, London 2018; M. Lending, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton 2017; D. Bilbey and M. Trusted, "'The Question of Casts'. Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington", in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, ed. R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, pp. 463–484.

of late-twentieth-century art itself. The radical shift in art theory and practice that emerged since the 1960s and 1970s not only lead to the abandonment of traditional teaching methods (including drawing after plaster casts), but the impact of the modernist paradigm also profoundly influenced the view on – and research into – the history and heritage of didactic practices to the present day.¹³ Often, such discourses too easily distinguish between conservative and progressive (in which all evidence of “tradition” is to be rejected in favour of the “modern” and the “new”), leaving little room for observing and embracing continuities, cross-references and the complexity of historical and present-day realities.

As the physical remainders of – and thus intimately linked to – (former) teaching practices at art schools, cast collections of academies are an ideal tool to better understand the diverse and changing approaches to art education during the nineteenth and early twentieth centuries – but also the ways in which these institutions were above all shaped by continuity and methods of creative adaptation and appropriation. This article focuses on cast collections at art academies, and how the formation and functioning of such collections related to broader educational concepts and practices at these schools. Taking the collection of plaster casts of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp as a case study, we will trace the various actors, methods and strategies employed to create the collection, uncover how the collection related to the artistic idea(l)s handled in the educational programme of the institution, and discuss how and where it was located and displayed.¹⁴ Particular attention will be on the extent to which the plaster casts reflected continuities and changes in the everyday academic teaching practice. We will argue how cast collections formed by art academies – in addition to representing the art historical canon of a given place or period – are an important reflection of the didactic practices, aesthetic priorities and above all the creative encounters that distinguish these institutions from the purposes of the public (cast) museum.

¹³ Joly-Parvex, *Des écoles d'art académiques aux écoles d'art*.

¹⁴ For earlier research on the plaster casts in the Antwerp Academy, see C. van der Star, “De Academie als museum? De erfgoedcollecties van de academie en de zorg ervoor”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, ed. J. Pas et al., Ghent 2013, pp. 273–278; C. van der Star, “The Plaster Cast Collection at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp”, in: *Heads on Shoulders: Portrait Busts in the Low Countries 1600–1800*, ed. V. Herremans and J. Muller, Ghent 2008, pp. 29–39. For a more general history of the academy, see J. Pas et al., eds., *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, Ghent 2013; J. Lampo, *Een tempel bouwen voor de muzen. Een korte geschiedenis van de Antwerpse Academie (1663–1995)*, Antwerp 1995; F.J.P. Van den Branden, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen*, Antwerp 1867.

Between the (late) eighteenth and early twentieth centuries, the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp assembled a large and diverse collection of plaster casts (ill. 1). Since ca. 1810, the collection has been housed in the former monastery of the Friars Minor at Antwerp's Mutsaardstraat, which became the new seat of the academy after the dissolution of the religious orders of the Revolutionary period. While no exhaustive inventory exists to document the extent of the collection at its heyday around 1900, preserved purchase lists and photographic material suggest that the collection may once have contained some 500 casts of antique and modern sculptures, reliefs and busts, excluding a large number of smaller study objects in plaster cast from life such as hands, arms, legs and feet. Just like many other cast collections, the Antwerp Academy collection fell from favour after the Second World War, resulting in the neglect, dislocation and even destruction of many examples. Today, only a small part of the original collection survives at the campus, comprising ca. 200 casts. In the meantime, the campus



1. The cast gallery in the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, photograph, c. 1950, Antwerp, Felixarchief, Archive of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, photo collection, inv. GP#1861

has undergone several organisational and structural changes. Since 2014, the academy has shared the campus with the University of Antwerp, which organizes courses in the renewed academic programs Conservation-Restoration and Heritage Studies at this location. At the moment, the university and the academy are executing a research and assessment project which aims to map the campus collection in its breadth and depth, assess its value via a participatory trajectory, and thereby pave the way for its future preservation and meaningful valorisation on site.¹⁵ This article intends to present some results of the research executed in the course of this project, focusing on the formation, content and purpose of the nineteenth-century plaster collection of the Antwerp Academy.

COLLECTING CASTS FOR THE ANTWERP ACADEMY: CULTURAL NETWORKS AND POLITICAL ALLIANCES

In Antwerp, plaster casts have been present in artists' studios and in the local academy since the early modern period.¹⁶ As such, the collection of plaster casts is strongly linked to the organization of artistic training. Founded in 1663 and originally housed in the building of the Old Bourse in the Hofstraat, the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp is one of the oldest institutions for art education in Europe. The first lessons in drawing based on antique models (in the shape of plaster casts) were organized in 1694 but were suspended due to the difficult economic situation of the institution in 1723.¹⁷ The lessons were successfully reinstated in 1765 by draughtsman and engraver Pieter Franciscus Martinasie (1729–1789). In need of appropriate study material for his lessons, Martinasie turned to the owner of an important collection of antique sculptures in Belgium, Duke Charles Marie Raymond of Arenberg (1721–1778). Via the mediation of a certain N. J. De Busschere from Brussels, in 1766 Martinasie thus obtained plaster copies of 25 antique portrait busts from the ducal collection, including the heads

¹⁵ The project "Collectie Campus Mutsaard: Participatief waarden van 360 jaar erfgoed van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen" ("Collection Campus Mutsaard: Participatory assessment of 360 years of heritage of the Royal Academy of Fine Arts Antwerp") is a two-year initiative (2022–2024) funded by the Culture Department of the Flemish Government.

¹⁶ Lock, *Picturing the Use, Collecting and Display of Plaster Casts*.

¹⁷ Van den Branden, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen*, pp. 35–37.

of Julius Cesar, Horace, Homerus, Socrates, Plato, and the Medici Venus.¹⁸ One year later, another professor of the institution, the painter Martin-Joseph Geeraerts (1707–1791), donated a plaster copy of the antique sculpture *Dancing Faun*,¹⁹ which was still present in the academy collection in the 1950s (ill. 1).²⁰ Also, during the 1770s and 80s, several casts after classical Graeco-Roman sculptures – including the *Borghese Gladiator*²¹ and the *Dying Gladiator*²² – were donated to the institution, having been brought back by members of Antwerp’s art-loving high society from their *Grand Tour*, including Théodore Van de Werve and François Van Ertborn, who were active in local art circles and affiliated with the academy.²³ Until the turn of the nineteenth century, the casts were kept in the separate “Cabinet des Antiquités” (large sculptures) and “Salle de la Bosse” (busts and smaller study objects), where the drawing lessons took place.²⁴

The further history of the cast collection of the Antwerp Academy was strongly shaped by the French rule over the Southern Netherlands during

¹⁸ Liste des bienfaiteurs/donateurs du Musée et de l’Académie Royale des Beaux Arts d’Anvers, Felixarchief, inv. 2767#278. See also Van den Branden, p. 53; Lampo, *Een tempel bouwen voor de muzen*, p. 11. *Medici Venus* or *Venus de’ Medici*, original in Florence, Uffizi, inv. 224. See F. Haskell and N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981, pp. 325–328.

¹⁹ *Dancing Faun*, also known as *Faun with Clappers*, *Medici Faun* or *Faun with Cymbals*, original in Florence, Uffizi (Tribuna), inv. 220. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 205–208.

²⁰ The donation of a cast of the “Faune aux cymbales” is referred to in the catalogues of the Antwerp museum of 1857 and 1890 (but the cast itself is not catalogued), see *Catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerp 1857, p. 438; *Catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerp 1890, p. 178.

²¹ *Borghese Gladiator*, also known as *Fighting Gladiator*, *Héros Combattant* or *Borghese Warrior*, original in Paris, Louvre, inv. Ma 527. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 221–224.

²² *Dying Gladiator*, also known as *Dying Gaul*, *Roman Gladiator*, *Wounded Gladiator* or *Myrmillo Dying*, original in Rome, Musei Capitolini, inv. S 747. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 224–227.

²³ A cast of the *Gladiateur* was given by Théodore Van de Werve and François Van Ertborn in 1776, and a cast of the *Gladiateur mourant* was given by Mr. De Neuf d’Aissche in 1783, both brought back from Rome, while casts of the *Laocoon*, *Venus* and *Apollo* have reportedly been in the academy collection in 1772, see Liste des bienfaiteurs ..., Felixarchief, inv. 2767#278.

²⁴ Inventaire de tout ce qui a appartenu à la ci-devant Académie de Peinture, Sculpture, etc., ainsi que de tout ce qui concerne le ci-devant corps de Saint-Luc, dit des Peintres, établi dans le local, au-dessus de la Bourse de la commune d’Anvers, chef-lieu du Département des Deux-Nethes, 1796–1797, Felixarchief, inv. 2574#7.

the late eighteenth and early nineteenth century. In the aftermath of the French Revolution, the region was annexed by France in 1794. In the same year, the academy was closed due to a lack of funds. Local artists and politicians, including Willem Jacob Herreyns (1743–1827) and Simon Pierre Dargonne (1749–1839), lobbied for the reanimation of artistic life in Antwerp. Their efforts resulted in the re-establishment of art education in Antwerp by means of the creation of the *Ecole spéciale pour peinture, sculpture et architecture* in 1796.²⁵ On this occasion, an inventory was drawn up of all the artworks and study objects that were located in the former academy at the Old Bourse, including 75 plaster sculptures and busts cast after the antique.²⁶ The French successively invested in the improvement of local art education. For this purpose, Charles d'Herbouville (1756–1829), since 1800 prefect of the Departement des Deux Nèthes, advocated the creation of a museum in Antwerp, which was to be used for the benefit of the local art students. Since 1794, however, great numbers of Flemish artworks that could function as models for young artists had been confiscated by the French occupiers from churches and other religious and secular institutions and transported to Paris to be exhibited in the Louvre or stored in local depots. In the early 1800s, d'Herbouville and Mattheus Van Brée (1773–1839), then a young professor at the local art school, repeatedly travelled to Paris to lobby for the return of the artworks, albeit without results. The majority of the confiscated artworks returned to Antwerp only in 1816.²⁷ While the claims for the restitution of Flemish artworks were not heard, d'Herbouville and Van Brée were more successful in obtaining plaster casts for the academy to complement and expand the existing collection.²⁸ Many of these were cast from originals that had been brought to France as trophies from the Napoleonic Wars and were produced in the recently created *atelier de moulage* of Paris (1794). The archives of the academy preserve the correspondence between Her-

²⁵ L. De Jong, S. Beele, and E. Joos, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810–2007*, Oostkamp 2008, p. 19.

²⁶ Inventaire de tout ce qui a appartenu à la ci-devant Académie ..., 1796–1797, Felixarchief, inv. 2574#7.

²⁷ C. Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773–1835)*, Brussels, 2004, p. 140; J. Van den Nieuwenhuizen, "Antwerpse schilderijen te Parijs (1794–1815)", *Tijdschrift der Stad Antwerpen* 1962, 8(2), pp. 66–83.

²⁸ In 1801, Herreyns compiled an inventory of the casts existing at the Antwerp Academy for d'Herbouville, containing 74 casts (including the *Laocoon*, *Apollo Belvedere*, *Gladiateur combattant*, *Antinous*, *Gladiateur mourant*), in which he notably also indicated the condition of the casts, see Inventaire des tableaux, plâtres, etc., existants à l'Académie de Peinture, Sculpture, 1801, Felixarchief, inv. 2574#8.

reyns (who stayed in Antwerp), d'Herbouville and Van Brée (who regularly travelled to Paris in search of new casts), and Jean-André Getti, the *mouleur* (molder) of the Louvre.²⁹ In June 1802, for example, Getti announced the shipment of a copy of the *Laocoon group*³⁰ to the *Antwerp Academy*.³¹ The original *Laocoon* had been taken from Rome to Paris in 1798, where it was reproduced in the atelier de moulage. A year later, d'Herbouville and Van Brée obtained another set of casts for the academy, including copies of the *Apollo Belvedere*³² and the *Borghese Gladiator* (which the academy already owned), but also new casts of the *Germanicus*,³³ the statues of *Castor and Pollux*,³⁴ *Hermaphroditus*,³⁵ busts of *Homerus* and *Euripides*, and the heads of the *Venus of Arles*³⁶ and of *Demosthenes*.³⁷ Notably, in this period, the same casts also entered other "provincial" academy collections. In 1802, for example, casts of the *Laocoon*, *Gladiator*, *Castor and Pollux* and the *Hermaphroditus* also entered the collections of several other academies, including the one in Lyon, reflecting the decided cultural politics of Napoleonic France.³⁸ In addition to casts of classical sculptures, Van Brée also managed

²⁹ Archive Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, Correspondence artistic matters concerning antique art objects (sculptures), 1801–1847, Felixarchieff, inv. 2767#277. On Jean-André Getti, see Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, pp. 2–20.

³⁰ *Laocoon*, original in Rome, Musei Vaticani, inv. 1059. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 243–247.

³¹ Letter from Jean-André Getti, mouleur des antiques au Louvre, 2 Thermidor an 10 (2 June 1802), Felixarchieff, inv. 2767#277. See also Rionnet, *L'atelier de moulage du Musée du Louvre*, p. 358; Van den Driessche, *Les moulages en plâtre dans les académies et les universités belges*, p. 63.

³² *Apollo Belvedere*, original in Rome, Musei Vaticani, inv. 1015. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 148–151.

³³ *Germanicus*, also known as *Marcellus*, *Augustus*, *Brutus*, *M. Marius Gratidianus*, *Man playing morra*, *Mercury* or *Roman Orator*, original in Paris, Louvre, inv. 1207. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 218–220.

³⁴ *Castor and Pollux*, also known as *The Decii*, *Odescalchi Dioscuri*, *Two Genii*, *The San Ildefonso group*, *Two Lares*, *Orestes and Pylades* or *La Paix des Grecs*, original in Madrid, Prado, inv. E000028. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 173–175.

³⁵ *Hermaphroditus*, also known as *Hermaphrodite endormi*, original in Paris, Louvre, inv. Ma 231. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 234–236.

³⁶ *Venus of Arles*, original in Paris, Louvre, inv. Ma 439.

³⁷ Letter by Van Brée to the members of the Antwerp Art Society (Kunstmaatschappij), as cited by F.J.P. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp 1883, p. 1322.

³⁸ S. Betite, "Dessiner d'après la bosse à Lyon", *In Situ. Revue des patrimoines* 2021, 43, <<https://doi.org/10.4000/insitu.28732>>.

to obtain other valuable study objects for the academy, including casts of “bras, jambes, pieds et mains, moulé sur la nature”.³⁹

Van Brée, who would become the director of the academy after the death of Herreyens in 1827, thus played an important role in the acquisition of diverse kinds of study objects for the academy. He further developed his own teaching method, which drew heavily on the cast collection he had helped shape. In 1821, Van Brée published his *Leçons de dessin* as the theoretical basis of his method.⁴⁰ The book was accompanied by an additional volume containing line drawings after plaster casts to serve as models for art students. The volume contained a total of 100 plates. Almost all of the plaster casts then present in the academy are represented, including the *Discobolus* (ill. 2),⁴¹ *Borghese Gladiator*, *Laocoon*, as well as the busts of *Homerus*, *Euripides* and the *Venus of Arles*.⁴² Van Brée's publication may thus be considered an illustrated catalogue of the cast collection.

After the fall of the Napoleonic regime in 1815, and the restitution of the looted artworks to Antwerp in 1816, the cast collection at the Antwerp Academy remained an important asset in art education and was further extended. In the meantime, the academy and its collections had moved to its new premises, the former convent of the Friars Minor in the Mutsaardstraat, which was officially inaugurated in 1811. According to an inventory drawn up in 1817, the academy collection then contained a total number of 113 casts of antique sculptures: 29 large statues and groups, nine half-sized statues, three torsos, three busts “de grandeur colossale”, 66 busts and heads of regular size, 13 bas reliefs, plus “plusieurs bras, jambes et autres objets d'étude” (i.e. the above-mentioned study objects obtained by Van Brée).⁴³ Following the defeat of Napoleon, the Southern Netherlands became a part of the United Kingdom of the Netherlands under King William I. The extension of the Antwerp

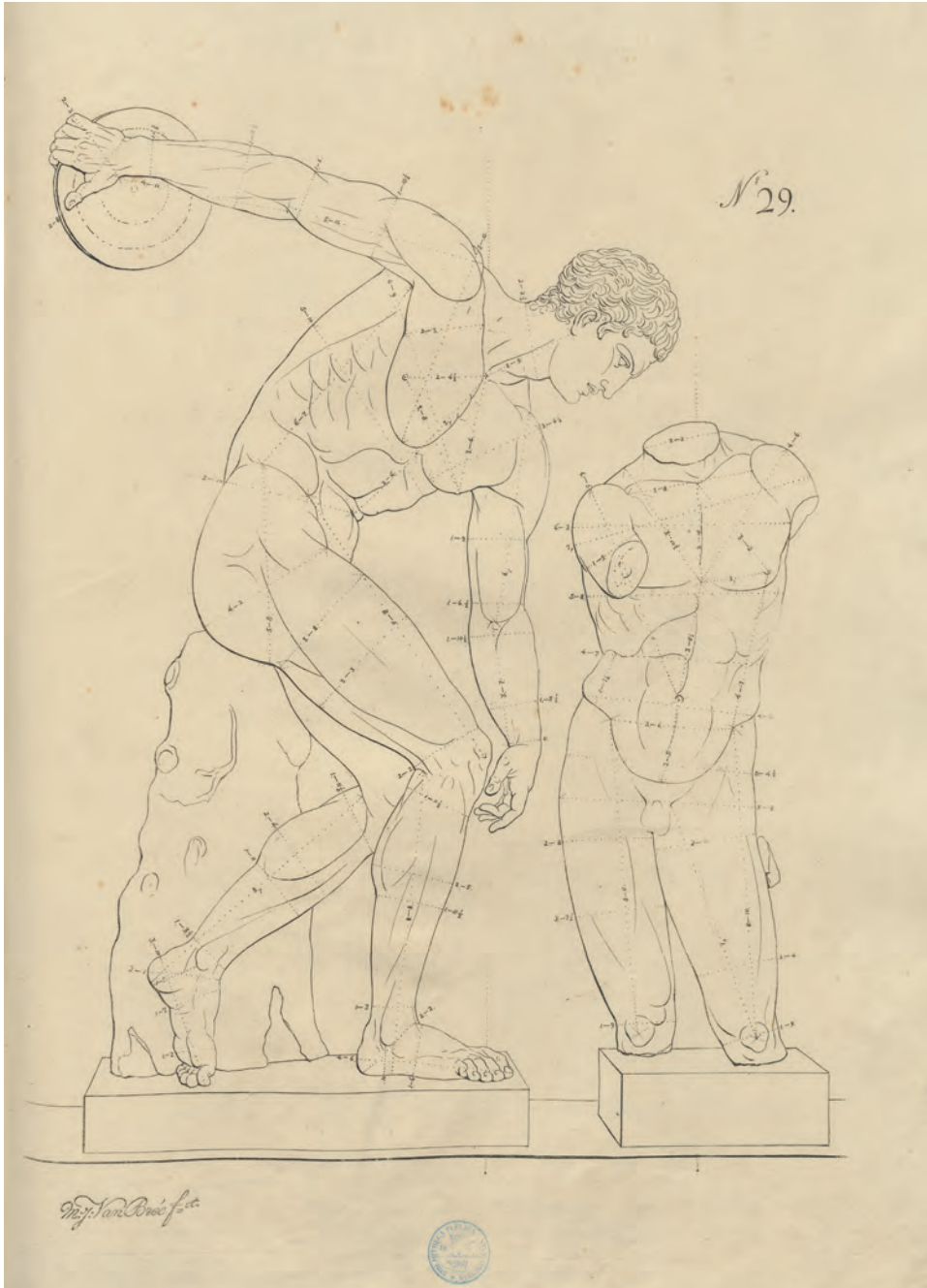
³⁹ Letter from Van Brée to Herreyens, 24 August 1807, Felixarchief, inv. 2767#277.

⁴⁰ M. Van Brée, *Leçons de dessin ou explication sur les cent planches, qui forment le cours d'études des principes de dessin*, Antwerp 1821. See also P. van de Moortel, “Een schild tegen de modes en de slechte smaak. Mattheus Van Brée en de vernieuwing van het 19de-eeuwse kunstonderwijs”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, ed. J. Pas et al., Ghent 2013, pp. 155–172.

⁴¹ *Discobolus*, original in Rome, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme). See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 198–202.

⁴² A folio edition of the illustrated volume is preserved in the library of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp (inv. P-455). An inventory of the collection drawn up in 1817 lists a total of 113 casts, see *Liste des Modèles antiques que possède l'Académie Royale des Beaux-Arts*. September 1817, Felixarchief, inv. 2767#277.

⁴³ *Liste des Modèles antiques ... 1817*, Felixarchief, inv. 2767#277.



2. Discobolus, Lithograph after an original drawing by Mattheus Van Brée, from Mattheus Van Brée, *Leçons de dessin...*, 1821, Collectie Stad Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, H 5504, 2

Academy collection reflected the new political alliances. This is little surprising, given the endeavors of the Dutch king to stimulate the cultural unification of his country via the support of the art scene, among others. In 1826, for example, the academy received casts of a collection of gems and cameos from the Royal Numismatic Cabinet from The Hague as a gift from the King.⁴⁴ But the academy also continued to order casts from the atelier de moulage in Paris, such as new copies of the *Discobolus* and the *Laocoon* (in a version without the two sons) in 1843.⁴⁵

In those years, the further expansion of the cast collection was deemed logical and necessary due to the continuous growth of the institution. A year report of the academy from 1843–44 indicated that the student numbers had risen from 427 in 1837 to 1,124 in 1843, and as a “respectable” art school, the academy naturally required an extensive cast collection that benefited teaching.⁴⁶ The same report also proudly announced the ongoing expansion of the academy’s collection of plaster casts, citing in particular the acquisition of seven large plaster sculptures and fifty smaller casts in Paris, as well as the donation of 93 “models of Greek, Roman and ogival architecture” that had been cast in Paris and given to the Antwerp Academy by Charles Jean Stier d’Aertselaer (1770–1847).⁴⁷

THE PROFESSIONALIZATION OF THE CAST CIRCUIT AND THE *PRIX DE ROME* PLASTERS

From the middle of the nineteenth century, additions to the cast collection of the Antwerp Academy grew exponentially and gained a more regular and structural character. The increasing acquisitions were the result of the ongoing professionalization of the cast circuit in Belgium, as well as a number of changes in the institutional framework for art education and the broader cultural politics. In 1849, the Brussels Museum of Fine Arts officially created a section designated to plaster casts after antique models. Initially part of the Musée de Sculpture, the cast gallery became an independent department in

⁴⁴ Letter from the Minister of the Interior to the Board of Directors of the Antwerp Academy, 15 September 1829, Felixarchieff, inv. 2767#279.

⁴⁵ List of the casts ordered from the atelier de moulage in November 1843, Felixarchieff, inv. 2767#278.

⁴⁶ Academy of Fine Arts of Antwerp, Year Report 1843–44, Felixarchieff, inv. 2767#278.

⁴⁷ Ibidem.

the course of the second half of the century.⁴⁸ An atelier de moulage was created in the same year as the cast gallery. This workshop was deemed necessary for the restoration of casts arriving from all over Europe, but over the years, and due to stimulation from the central government, the Brussels atelier became the foremost place for the production of casts in Belgium and their dissemination among art schools and provincial museums throughout the country.⁴⁹ From the beginning, the Antwerp Academy stood in direct contact with the Brussels cast workshop, and the extensive correspondence with Jean-Pierre Van den Broeck (?–1869), “mouleur de l’état”, and his followers attest to the regular order of casts for the art school. In 1850, for example, a “statue d’écorché” (a figure showing the muscles of the human body without skin) was sent from Brussels to Antwerp as a model to be used during anatomic drawing lessons.⁵⁰

Around the same period, the central government, under the impetus of the Minister of the Interior Charles Rogier (1800–1885), launched attempts to uniformize art education via special subsidies, programs and inspections. Rogier also favored the promotion of national models in art education. For this purpose, the minister created a *Conseil de Perfectionnement de l’enseignement des arts du dessin* (active from 1859).⁵¹ In 1864, the *Conseil* issued a list with obligatory models for drawing lessons in the academies.⁵² The list represented the stronger institutional regulation of art education and aimed to diversify the classical canon of antique sculpture. While still suggesting traditional models such as the *Laocoon*, *Apollo Belvedere* and *Borghese Gladiator*, the list also included sculptures, ornaments and architectural elements from the Romanesque, Gothic, Renaissance and Baroque periods. The minister’s measure was supported by the *Commission royale des monuments et*

⁴⁸ Montens, *La création d’une collection nationale de moulages en Belgique*; M. Van Kalck, “La collection de moulages ou Collection d’après l’antique, de l’époque de la Renaissance et du Moyen Age (1849–1880)”, *Archiacti(e)ve. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 2000, 5, pp. 3–9.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 5–8.

⁵⁰ Letter from Jean-Pierre Van den Broeck, “mouleur de l’état”, to Gustave Wappers, director of the Antwerp Academy, 29 December 1850, Felixarchieff, inv. 2767#278. Casts of écorché figures had also been acquired by Van Brée and used in his drawing method, see Van Brée, *Leçons de dessin*, and correspondence about an écorché cast that Van Brée’s widow asked back from the academy in 1847, Felixarchieff, inv. 2767#277.

⁵¹ H. Stynen, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835–1940*, Brussels 1998, pp. 156–157.

⁵² Liste des modèles recommandés par le Conseil de perfectionnement pour l’enseignement du dessin, Felixarchieff, inv. 2767#278.

des sites (founded in 1835) and was paralleled by important initiatives to better document and preserve the country's national cultural heritage. From the 1850s onwards, for example, the *mouleurs* active for the Brussels Museum were called upon to make plaster copies of important sculptural and architectural monuments all over Belgium.⁵³ These copies entered provincial and local museums as well as academies, where they were preserved as valuable examples of national heritage, but not necessarily used as actual models for art education. In 1892, for example, the Antwerp Academy ordered a set of plaster casts from the Brussels *atelier de moulage* (which in the meantime had moved to the Cinquantenaire Park), including the five statues of the chimney piece of the Franc of Bruges (*Brugse Vrije*) representing Charles V, Mary of Burgundy, Maximilian I of Austria, Isabella of Castile and Ferdinand II of Aragon.⁵⁴ Representing masterpieces of sixteenth-century Flemish sculpture, these casts – some of which are preserved until the present day – were in fact not used in the artistic training programs at the academy but found a place in the former director's apartment at the academy site.⁵⁵ Other casts ordered from the Brussels workshop in those years included Michelangelo's *Dying Slave*⁵⁶ and *Madonna of Bruges*⁵⁷ (ill. 3), several parts of the Parthenon Frieze, the Nike of Samothrace (found in 1863),⁵⁸ as well as new copies of the *Borghese Gladiator* and the *Antinous*⁵⁹ that represented established values in academic art education.⁶⁰

The growth of the academy collection went parallel with the blossoming of cast museums all over Europe, as well as the emergence of a large-scale exchange network set up to facilitate the international dissemination of plaster casts. An important initiative to realize this aim was the *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of all*

⁵³ Van Kalck, *La collection de moulages*, p. 5.

⁵⁴ Order list of casts from the Brussels Atelier de Moulage, Parc du Cinquantenaire, 1892, Felixarchief, inv. 2767#278.

⁵⁵ Undated restauration report of the plaster cast of Mary of Burgundy, University of Antwerp, Archive of the Department Conservation-Restoration.

⁵⁶ Michelangelo, *Dying Slave*, original in Paris, Louvre, inv. MR 1590.

⁵⁷ Michelangelo, *Madonna and Child*, original in Bruges, Onze Lieve Vrouwekerk.

⁵⁸ *Nike of Samothrace*, also known as *The Winged Victory of Samothrace*, original in Paris, Louvre, inv. Ma 2369. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 333–335.

⁵⁹ *Antinous*, also known as *Captioline Antinous*, original in Rome, Musei Capitolini, inv. MC0741. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 143–144.

⁶⁰ Order list of casts from the Brussels Atelier de Moulage, Parc du Cinquantenaire, 1892, Felixarchief, inv. 2767#278.



3. A plaster cast of Michelangelo's *Madonna of Bruges* in the cast gallery in the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, photograph, c. 1950, Antwerp, Felixarchief, Archive of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, photo collection, inv. GP#1845

Nations established during the 1867 Universal Exhibition in Paris.⁶¹ Belgium was one of the fifteen nations to sign the agreement that year. To facilitate the collaboration, the Royal Belgian Committee for International Exchange (*Commission Royale de Belgique pour les Echanges Internationaux*) was founded in 1871.⁶² By this means, casts of important sculptural works from Belgium found their way to museums all over Europe. In 1872, for example, a cast of Michelangelo's *Madonna of Bruges* was sent to the Victoria and Albert Museum, most likely produced from the same mould as the cast that entered the Antwerp Academy twenty years later.⁶³

In addition, during the second half of the nineteenth century, the academy collection was enriched with plaster models by contemporary artists and copies produced by laureates of the acclaimed *Prix de Rome*. The *Prix de Rome* was a yearly competition, first organized at the Parisian Academy, and held at numerous art schools all over Europe and throughout the nineteenth century that would allow excellent students to complete their artistic education in the Italian capital. In Antwerp, the *Prix de Rome* was organized between 1819 and 1921. Initially aimed exclusively at painters, a section for bas-reliefs was introduced in 1830, and from 1880 onwards, free-standing sculptures were accepted for the prize.⁶⁴ The sculptures by the winning candidates created for the competition became property of the Academy. In 1888, Jules Lagae (1862–1931), an art student of the Brussels Academy, won the competition with *The Sower of the Good Grain* (ill. 4). Artists like Charles Auguste Fraikin and Jef Lambeaux were part of the jury. The archive of the Antwerp Academy houses the documentation of the competition and correspondence during the four-year “tour” through Europe and Italy, from 1889 to 1892. Lagae initially suggested twenty-four cities for his tour starting in London, followed by a three-year stay in Italy, in cities such as Venice, Verona and Padua. The final year would be mostly spent in northern European cities such as Amsterdam, Berlin and Vienna. The President of the *Prix de Rome*, Governor of the Province of Antwerp Charles Du Bois de Vroylande, and some of the members of the jury, such as Jean Cuypers, underlined Rome, Naples, Florence and Par-

⁶¹ Lending, *Plaster Monuments*, pp. 21–23; Bilbey and Trusted, *The Question of Casts*, p. 466.

⁶² Van Binnebeke, *Casting Ivories in Exchange?*, p. 85.

⁶³ Van der Star, *The Plaster Cast Collection at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp*, p. 34.

⁶⁴ K. Dierckx, “Volgens de regels van de kunst. De Prix de Rome (1819–1921) als nationale prestigewedstrijd en hoogmis van het kunstacademische conventionalisme”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, ed. J. Pas et al., Ghent 2013, pp. 173–184.



4. Jules Lagae, *The Sower of the Good Grain*, 1888, plaster, 146 cm, Antwerp, Royal Academy of Fine Arts © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B192844

is, suggesting the candidate could enjoy prolonged stays in these cities, and would be allowed to start or finish his tour in London, limiting the journey drastically. Clearly, the focus had to be on Rome and other prominent cities.⁶⁵ Another condition was that laureates had to submit a report of their study trip

⁶⁵ Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, Archive of the Prix de Rome, box 17, dossier 57.

and produce two copies of antique works for the Academy's study collection.⁶⁶ These copies had to be freely modelled after the originals (and not the result of a casting process). The jury had listed nine preferred sculptures that ideally would be copied, mostly consisting of classical sculptures of draped figures from collections such as the Vatican Museums, Villa Borghese or the Capitoline Museums. Lagae responded that these figures had already been copied by other laureates in the past and that he preferred an antique bas-relief recently discovered in Rome. Although it is difficult to identify Lagae's contribution to today's collection, one such copy by another (unidentified) laureate is a plaster version of the so-called *Arrotino*.⁶⁷ The plaster version still present today in the Academy collection is not an exact copy but shows marked differences in anatomic relations as well as less detail with respect to the original.⁶⁸ The *Prix de Rome* competition thus represented a specific (and creative) strategy for adding objects to the collection, with original pieces by contemporary artists as well as copies after antique models. Notably, these plaster sculptures related to the *Prix de Rome* were regarded as original art objects rather than as pieces to be used as models in art education at the time, which seems to have benefitted their preservation and may thus explain how relatively many of these sculptures have survived in the collection until today.

CAST MUSEUM OR STUDY COLLECTION?

The growth of the cast collection in Antwerp during the nineteenth century went parallel with – and was closely related to – the emergence of the Academy Museum, which formed the basis of the local Royal Museum of Fine Arts of Antwerp, today situated in Antwerp's South district. Since the seventeenth century, the academy has owned not only plaster casts but also a small collection of Flemish paintings. During the revolutionary period, several artworks from secularized religious buildings that were not transported to Paris found a new home in the academy, and after the fall of Napoleon, the paintings restituted from France were exhibited in the newly founded academy museum in the former church of the Friars Minor.⁶⁹ In 1817, the Antwerp Museum

⁶⁶ Dierckx, *Volgens de regels van de kunst*, p. 183.

⁶⁷ *Arrotino*, also known as *Scythian Slave*, *Knife Grinder* or *Blade Sharpener*, original in Florence, Uffizi, inv. 230. See Haskell and Penny, *Taste and the Antique*, pp. 155–157.

⁶⁸ Van der Star, *The Plaster Cast Collection at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp*, p. 36.

⁶⁹ De Jong, Beele, and Joos, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, pp. 79–80.

had a total number of 127 paintings on display.⁷⁰ This collection saw steady growth during the following decades. In 1840, the museum received the substantial bequest of 106 paintings from Florent van Ertborn (1784–1840), the former mayor of the city.⁷¹ An indication of his dedication to the Antwerp art school, Van Ertborn had already given a plaster copy of Canova's *Mary Magdalen* to the academy in 1817.⁷² Like the cast collection, the museum was managed by the direction of the academy. Therefore, it comes as no surprise that for the expansion of its collections the academy could draw on similar networks of support. Benefactors like Florent Van Ertborn and Charles Jean Stier contributed to the museum as well as to the academy collection of casts and other study material.⁷³

But despite being managed by the same entity and housed in the same building, both collections differed in their *raison d'être*. This becomes clear when taking a close look at the precise location, display and functioning of the collections in the academy. After the institution moved to its new premises in the former convent of the Friars Minor in The Mutsaardstraat, the diverse art collections were installed in the secularized convent church. During the following decades, the site underwent a series of transformations and adjustments that paralleled the growth of the collections and the changing needs of the art school. The first adjustments of the building took place in 1807, when French engineer Joseph-Nicolas Mengin (1760–1842) rebuilt the nave of the former church to function as a museum. For this purpose, the windows were closed and the nave was transformed into an exhibition hall with a second floor fitted in to extend the display space.⁷⁴ While the paintings were hung in the nave, the right aisle served as a gallery of plaster casts after the antique ("*Galery der Antieken*"), which were directly connected to the academy classrooms ("*Klassen van de Academie*") situated in the right wing of the former abbey.⁷⁵ Fittingly, the first classroom right next to the cast gallery was the room

⁷⁰ *Notice des tableaux exposés au Musée d'Anvers* (Antwerp: Vander Hey, 1817).

⁷¹ J. Glassée, "Van collectionneur naar donateur. Florent van Ertborn (1784–1840) en de betekenissen van een schilderijenverzameling", in: *500 jaar verzamelen in Antwerpen. Een passioneel verhaal*, ed. H. Van de Velde and N. Van Hout, Leuven 2013, pp. 130–145.

⁷² *Liste des bienfaiteurs ...*, Felixarchieff, inv. 2767#278.

⁷³ For example, Stier d'Aertselaer also donated several paintings, architectural drawings and books to the academy, see U. Müller, "Private verzamelaars en het ontstaan van een cultuur van kunstschenken in negentiende-eeuws Antwerpen", in: *1818–2018. Schenkingen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*, ed. L. De Jong, N. Schrijvers and U. Müller, Tiel 2020, pp. 41–42.

⁷⁴ De Jong, Beele, and Joos, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 81.

⁷⁵ Floor plan of the Antwerp Academy, 1829, Felixarchieff, inv. 697#67.

for drawing based on antiquities (“Zael naer de Oudheden”).⁷⁶ Following the important bequest of Florent Van Ertborn’s paintings collection to the academy museum in 1840, the building underwent another major transformation: the former church was rebuilt and enlarged by Pierre Bourla (1783–1866), who designed the museum as a classicist art temple. The building featured a grand entrance hall with a double staircase leading to the “Musée Ancien” and the new “Musée Van Ertborn” on the first floor, and underneath to the “Salle des Antiques” on the ground floor (ill. 5). This layout was in line with conventional museum and gallery architecture, presenting works of sculpture on the ground floor in side-lit galleries, and paintings on the upper floor, usually provided with modern skylights adapted for the display of paintings.⁷⁷

The physical separation of the collections underlined the elevated position of the academy’s collection of canonic Old Master paintings, and provided the basis for developing the museum as an independent tourist attraction that was frequently visited by local and international connoisseurs and travelers.⁷⁸ Notably, the plaster casts were never included in the successive editions of the official museum catalogue published throughout the nineteenth century,⁷⁹ and also popular travel guides and travelogues did not mention the collection as a site worth visiting in Antwerp – in stark contrast to the paintings collection of the “Musée Ancien” and the “Musée Van Ertborn”, which were extensively described.⁸⁰ Instead, the academy’s collection of plaster casts continued to function mainly in the teaching context of the academy.⁸¹ Situated in the

⁷⁶ Floor plan of the classrooms of the Antwerp Academy, 1828, Felixarchief, inv. 697#49.

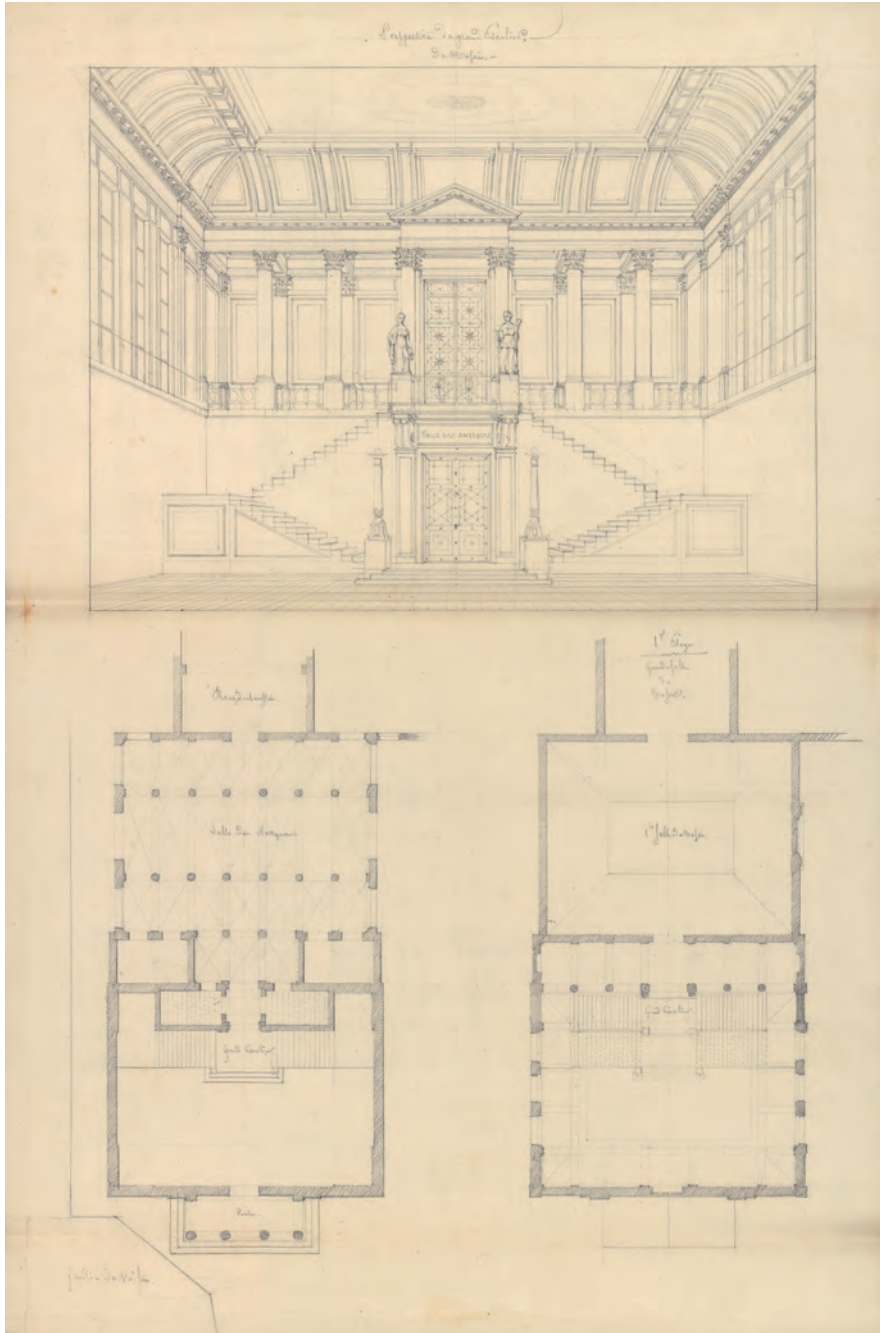
⁷⁷ M. Compton, “The Architecture of Daylight”, in: *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1750–1990*, ed. G. Waterfield, London 1991, pp. 37–47.

⁷⁸ De Jong, Beele, and Joos, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, pp. 131–139.

⁷⁹ Compare *Notice des tableaux exposés au Musée d’Anvers*, 1817; *Catalogue du Musée d’Anvers*, 1857; *Catalogue du Musée d’Anvers*, 1890.

⁸⁰ The popular Baedeker guides, for example, extensively described the Antwerp museum, but it did not mention the academy’s cast collection. See, for example, K. Baedeker, *Belgien und Holland. Handbuch für Reisende*, Koblenz 1868, pp. 105, 110–116; K. Baedeker, *Belgien und Holland nebst dem Grossherzogtum Luxemburg*, Leipzig 1888, pp. 100–105.

⁸¹ In contrast to the Antwerp case, several European academy collections of plaster casts – including those in Milan and Vienna – did have a public function and were accessible to the public, see f.i. F. Valli, “The Galleria delle Statue of Brera Academy in Milan, 1806”, in: *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, ed. Ch. Schreiter, Berlin 2012, p. 251; J. Bauer, “Gipsabgüsse zwischen Museum, Kunst und Wissenschaft. Wiener Abguss-Sammlungen im späten 19. Jahrhundert”, in: *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, ed. Ch. Schreiter, Berlin 2012, p. 284.



5. Pierre Bourla, Design of the entrance hall of the Museum of Fine Arts of Antwerp in the Royal Academy of Fine Arts, with indication *SALLE DES ANTIQUES* above the door on the ground floor, 1841, Antwerp, Felixarchief, inv. MA#883

“Galerie des plâtres”, a columned hall on the ground floor underneath the “Musée Ancien”, the casts maintained their strategic location and close proximity to the academy classrooms for “drawing after the antique”, to which they could be easily moved via a connecting door, so that the casts were, above all, readily available to aspiring artists for study purposes.⁸² In line with the strong expansion of the cast collection during those years, the plaster gallery was enlarged in 1870 by creating an additional room for the casts (“modellenzaal”), but again not with the aim of creating a public display.⁸³ Rather than aspiring to the creation of a publicly accessible cast museum comparable to the ones created in Brussels, Paris or London during the second half of the nineteenth century, the Antwerp Academy casts thus maintained their central position in the teaching practice at the academy and their purely educational function.

TEACHING PRACTICES AND THE CONTINUITY OF THE ACADEMIC TRADITION IN ANTWERP

Rather than museum objects, the academy’s plaster casts were articles of daily use for teaching purposes at the art school. As such, they were frequently moved and intensively manipulated, and as a consequence were subject to abrasion and at times damage. Notably, the inventory compiled in 1796–97 mentions the loss of certain pieces as a result of their frequent handling, referring, for example, to the breakage of two casts after antique busts from the Arenberg collection between 1782 and 1785, after which they were replaced with new casts made in 1785 by *mouleur* Giovanni Derchi.⁸⁴ In his 1801 notice, Herreyns considered it necessary to indicate the condition of the pieces then present at the institution, perhaps to emphasize the need for new casts.⁸⁵ Moreover, later in the century, the casts were often exposed to potential damage. In 1894 the concierge Van Gastel and the maintenance manager Jan Bloose reported to director Albrecht De Vriendt that students had damaged the plaster sculpture of Christ from a *Deposition from the Cross* in the vestibule of

⁸² Floor plan of the Antwerp Academy, 1883, Felixarchief, inv. 697#1662. The classrooms for “drawing after antiquities” are indicated with the letter O in the plan.

⁸³ Floor plan of the extension of the cast gallery of the Antwerp Academy, 1870, Felixarchief, inv. 697#557.

⁸⁴ Inventaire de tout ce qui a appartenu à la ci-devant Académie ..., 1796–1797, Felixarchief, inv. 2574#7.

⁸⁵ Inventaire des tableaux, plâtres ..., 1801, Felixarchief, inv. 2574#8.

the Academy Museum.⁸⁶ The nature and use of the casts thus required regular maintenance, replacements, as well as the ordering of new pieces. For certain pieces, the acquisition of several versions is documented. A cast of the *Borghese Gladiator*, for example, had already entered the collection in the late eighteenth century.⁸⁷ A new cast was acquired in Paris by d'Herboubille in 1803,⁸⁸ and another copy was ordered from the Brussels casting studio and arrived in the academy in 1889. The cast still exists in the academy today.⁸⁹ The frequent orders of the same piece indicate not only the heavy use of the plaster casts in everyday academic practice, but also the continuing high status of certain canonical statues as study objects.

It was the academy professor and later director (1827–1839) Mattheus Van Brée who significantly shaped the actual use of the plaster casts at the Antwerp Academy. The method he introduced with his *Leçons de Dessin* provided the basis for the teaching practices at the institution for decades to come. It represented a structured approach for art students to acquire “une connaissance exacte des forms du corps humain et de ses proportions”.⁹⁰ For this purpose, Van Brée's work offered a sequence of model drawings subdivided in different categories, from line drawings of antique sculptures and heads representing ideal proportions, details of hands, feet, eyes and ears, to figures and busts rendered with correct and realistic shading. Taken together, Van Brée's model plates represented the classical ideal of beauty and anatomy, as well as the principles of classicist drawing.⁹¹ The Academy archive preserves a number of folders containing multiples of these plates that were circulated among students and served as models during the lessons in drawing reproductions before the students would actually follow the lessons of drawing after plaster casts. In his popular novel *Hoe men schilder wordt* (“How to become a painter”) from 1843, Flemish author Hendrik Conscience (1812–1883) described the progression of the drawing lessons at the Antwerp Academy as a long jour-

⁸⁶ Letter from Van Gastel to De Vriendt, 1894, Felixarchieff, inv. 2767#279.

⁸⁷ See *Liste des bienfaiteurs ...*, Felixarchieff, inv. 2767#278; *Inventaire des tableaux, plâtres ...*, 1801, Felixarchieff, inv. 2574#8.

⁸⁸ Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 1322.

⁸⁹ The cast of the *Borghese Gladiator* still existing in the academy collection today bears the number 27, which refers to the number handled by the Brussels casting studio and which is referred to in: *Liste détaillée des reproductions de moules des objets d'art qu'ont été envoyées par le gouvernement à l'academie royale des Beaux-Arts de Anvers depuis le 1^{er} Janvier [1888] jusqu'à ce jour, March 1893*, Felixarchieff, inv. 2767#278 (with nr. 27 having arrived in 1889).

⁹⁰ Brée, *Leçons de dessin*, pp. vii–viii.

⁹¹ See Van de Moortel, *Een schild tegen de modes en de slechte smaak*.

ney, consisting of “one year of drawing noses and ears, one year of drawing heads, two years of drawing figures, three years of drawing after plaster casts, and four years of drawing from life”.⁹² Van Brée’s method was very successful, and the same model plates were still in use when Antwerp artist Edmond Van Offel (1871–1959) attended the academy in the early 1880s. The reorganization of the academy under the direction of Charles Verlat (1824–1890, director 1885–1890) only confirmed the central importance of drawing lessons after the antique. Van Offel recalls how in this period “Van Brée’s old prints were banished to the attic. One would now, from the very beginning, draw from plaster models.”⁹³

Throughout the nineteenth and early twentieth century, the Antwerp Academy enjoyed a good reputation that attracted many aspiring artists from different countries such as Germany, The Netherlands, Britain and even the United States. In contrast to the more progressive and open orientation of the art schools in Brussels or Paris, the Antwerp Academy was internationally known as a stronghold of traditional art education.⁹⁴ The thorough training and emphasis on correct drawing from antiquities was one of the factors that contributed to the international renown of the institution. A preserved photograph dating from 1892 and showing the academic corps proudly posing in front of the cast collection demonstrates the great value attributed to this aspect of artistic training (ill. 6). Among the numerous students from abroad was Vincent Van Gogh (1853–1890), who spent a short period in Antwerp before moving on to Paris. During his stay at the Antwerp Academy in February and March 1886, he followed the classes of antique drawing. Van Gogh greatly appreciated drawing based on plaster casts as a means to study human anatomy, and he regarded the cast collection of the Antwerp Academy as being of very good quality, even though he objected to the poor representation of female figures in the collection (according to Van Gogh, nine out of ten sculptures were

⁹² “Als gy op de Akademie moogt komen, dan gaet gy eerst een jaer lang op de klas van de Neuzen en de Ooren; dan een jaer op de Koppen; dan twee jaer op de Mannekens; dan een jaer of dry op het Pleister; dan een jaer of vier op het Leven.” H. Conscience, *Hoe men schilder wordt: Eene ware geschiedenis van eenen schilder die nog leeft*, Antwerp 1843, pp. 16–17.

⁹³ “De oude prenten van Van Brée vlogen naar de zolder. Men zou thans, van de meet af, naar pleistermodellen tekenen.” E. Van Offel, *Antwerpen 1900*, Antwerp 1950, cited after Lampo, *Een tempel bouwen voor de muzen*, pp. 21–22.

⁹⁴ S. De Bodt, “De Antwerpse academie in een veranderende kunstwereld. Hoe het twee grote Nederlandse kunstenaars en hun collega’s in de 19de eeuw aan de Antwerpse academie verging”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, ed. J. Pas et al., Ghent 2013, pp. 203–215.



6. Professors of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp in the cast gallery of the institution (with casts of Michelangelo's *Dying Slave* and *Madonna of Bruges* recognizable in the background), photograph, 1892, Antwerp, Collectie Stad Antwerpen, Letterenhuis, Artwork in the public domain; image courtesy of the Collectie Stad Antwerpen/Letterenhuis

male figures).⁹⁵ The only preserved drawing that can be attributed to this period with certainty is his study of the *Discobolus*, which he represented from an unconventional angle and in the vigorous style that is so characteristic of his work, but that deviates from the classical academic drawing technique taught at the institution (ill. 7). Van Gogh obviously had difficulties adjusting to the academic principles in Antwerp based on traditional (classical) line drawing and fine shading that was in contrast to his own interest in developing his compositions based on volumes, dramatic shapes and an expressive use of the medium.⁹⁶ Other drawings executed at the academy make clear to what extent Van Gogh's approach deviated from the norm. The study of the *Borghese Gladiator*, with which Henri Geertsen (1892–1969) earned the first prize for

⁹⁵ M. Vellekoop et al., *Vincent van Gogh. Tekeningen, Antwerpen & Parijs, 1885–1888*, Amsterdam 2001, p. 64.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 14–15, 63–70.

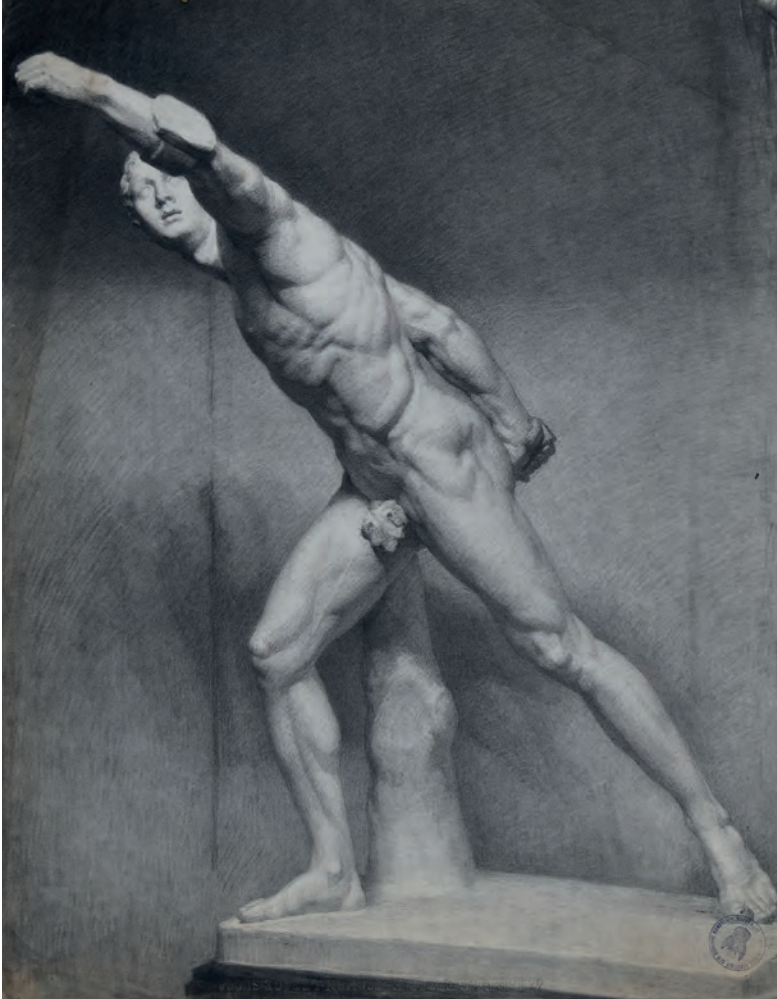


7. Vincent Van Gogh, *The Discobolus*, 1886, black chalk on paper, 56.2 x 44.3 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation)

figure drawing during his training at the academy (1906–1914), shows the fine lines and shading typical of the academic style (ill. 8).

The Antwerp Academy also maintained its position and reputation after the First World War and the cast collection continued to be used in the training of young art students certainly until the 1950s.⁹⁷ It is notable that

⁹⁷ See a photograph of academy students drawing from plaster casts dating from 1952 and published in J. Pas et al., eds., *Contradicties*, p. 145.



8. Henri Geertsen, *The Borghese Gladiator*, 1906–1914, charcoal and black chalk on paper, 72 x 55.4 cm, Antwerp, Royal Academy of Fine Arts

in everyday teaching practice, the focus remained on such classical models as the *Belvedere Torso*, different Venuses, and ancient busts. In other words, the student drawing exercises seem to demonstrate a remarkable continuity of established teaching methods. At the same time, the models used for drawing lessons do not seem to reflect the broadening scope of the cast collection during the second half of the nineteenth century.

CONCLUSION

During the nineteenth century, collections of plaster casts emerged all over the Western World as a distinctive collection category in museums and academies alike. Born from an overarching art historical canon and classicist didactic ideals, such collections flourished thanks to tight local and (inter) national exchange networks and were strongly related to the production of a small number of important cast workshops. In Antwerp, the emergence and growth of the cast gallery of the Royal Academy of Fine Arts was strongly related to particular figures and their networks, namely individual professors and local supporters of the art school who acted within a specific cultural and political context. The collection thus reflected the personal interests, ideological profiles and political associations of the academicians and the institution's promoters.

Due to a tight and internationally active casting circuit, as well as the generally accepted art historical canon, cast collections at museums and academies often had similar contents, first and foremost consisting of copies of sculptures from classical antiquity, and, as the century progressed, examples of important pieces of "national" heritage from different historical periods. However, there have been significant differences in the function of these casts. While cast museums mainly focused on the representation of the art historical canon as models for general cultural formation to a wider audience, this article has shown how the cast collections formed by art academies mainly reflect the teaching practices and creative encounters that distinguish these institutions from the purposes of the public museum. As such, the preserved cast collection of the Antwerp Academy bears evidence of the diverse and changing educational ideals and teaching practices handled at the art institution during the past decades and centuries, from intense and dedicated use as ideal models to abandonment, deliberate destruction or creative repurposing. But the collection also reflects a great deal of continuity. As important material remnants of artistic and art teaching practices, the preserved casts shed light on the numerous and varied creative encounters that shaped the careers of artists for generations.

PRIMARY SOURCES

Antwerp City Archive/Felixarchief, Archive of the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp

Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, Archive of the Prix de Rome

Royal Academy of Fine Arts of Antwerp, historical collections

University of Antwerp, Archive of the Department Conservation-Restoration

BIBLIOGRAPHY

- Alexandridis A., and L. Winkler-Horaček, eds. *Destroy the Copy. Plaster Cast Collections in the 19th–20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, Berlin 2022
- Baedeker K., *Belgien und Holland. Handbuch für Reisende*, Koblenz 1868
- Baedeker K., *Belgique et Hollande y compris Le Luxembourg. Manuel du voyageur*, Leipzig 1894
- Baker M., “The Reproductive Continuum. Plaster Casts, Paper Mosaics and Photographs as Complementary Modes of Reproduction in the Nineteenth-Century Museum”, in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, edited by R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, pp. 485–500
- Bauer J., “Gipsabgüsse zwischen Museum, Kunst und Wissenschaft. Wiener Abguss-Sammlungen im späten 19. Jahrhundert”, in: *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, edited by Ch. Schreiter, Berlin 2012, pp. 273–290
- Betite S., “Dessiner d’après la bosse à Lyon”, *In Situ. Revue des patrimoines* 2021, 43, <<https://doi.org/10.4000/insitu.28732>>
- Bilbey D., and M. Trusted, “‘The Question of Casts’. Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington”, in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, edited by R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, pp. 463–484
- Catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerp 1857
- Catalogue du Musée d’Anvers*, Antwerp 1890
- Compton M., “The Architecture of Daylight”, in: *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1750–1990*, edited by G. Waterfield, London 1991, pp. 37–47
- Conscience H., *Hoe men schilder wordt: Eene ware geschiedenis van eenen schilder die nog leeft*, Antwerp 1843
- De Bodt S., “De Antwerpse academie in een veranderende kunstwereld. Hoe het twee grote Nederlandse kunstenaars en hun collega’s in de 19de eeuw aan de Antwerpse academie verging”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, edited by J. Pas, N. Dockx, E. De Bruyn, and C. Broeckaert, Ghent 2013, pp. 203–215
- De Jong L., S. Beele, and E. Joos, *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810–2007*, Oostkamp 2008
- Dierckx K., “Volgens de regels van de kunst. De Prix de Rome (1819–1921) als nationale prestigewedstrijd en hoogmis van het kunstacademische conventionalisme”, in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, edited by J. Pas, N. Dockx, E. De Bruyn, and C. Broeckaert, Ghent 2013, pp. 173–184
- Frederiksen R., and E. Marchand, eds. *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. Plaster Casts*, Berlin 2010
- Glassée J., “Van collectionneur naar donateur. Florent van Ertborn (1784–1840) en de betekenissen van een schilderijenverzameling”, in: *500 jaar verzamelen in Antwerpen. Een passioneel verhaal*, edited by H. Van de Velde and N. Van Hout, Leuven 2013, pp. 130–145

- Haskell F. and N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981
- Helfrich M., and Chr. Haak, eds. *Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg 2016, available online: <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/index.php/arthistoricum/catalog/book/536>> [accessed: November 22, 2023]
- Joly-Parvex M., "Des écoles d'art académiques aux écoles d'art. Des collections et des lieux, un patrimoine à valoriser", *In Situ. Revue des patrimoines* 2021, 43, <<https://doi.org/10.4000/insitu.28556>>
- Lampo J., *Een tempel bouwen voor de muzen. Een korte geschiedenis van de Antwerpse Academie (1663–1995)*, Antwerp 1995
- Le Breton E., E. Schwartz, and A. Thomine-Berrada, "Des modèles au service de la création française (XVIIe–XXe siècle). Autour de l'histoire des moulages de l'école des beaux-arts / Models of French Creation (17th–20th century). The History of Plaster Casts at the École des Beaux-Arts", in: *Sculptures infinies. Des Collections de moulages à l'ère digitale / Infinite Sculpture. From the Antique Cast to the 3D Scan*, edited by P. Curtis, Paris 2019, pp. 46–63
- Lending M., *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton, N.J. 2017
- Lock L.E., "Picturing the Use, Collecting and Display of Plaster Casts in Seventeenth- and Eighteenth-Century Artists' Studios in Antwerp and Brussels", in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, edited by R. Frederiksen and E. Marchand, Berlin 2010, pp. 251–268
- Loir Ch., *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773–1835)*, Brussels 2004
- Marchand E., "Apostles of Good Taste? The Use and Perception of Plaster Casts in the Enlightenment", *Journal of Art Historiography* 2021, 25, <<https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003459>>
- Montens V., "La création d'une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d'Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles", *In Situ. Revue des patrimoines* 2016, 28, <<https://doi.org/10.4000/insitu.12564>>
- Montens V., *Les moulages des Musées royaux d'Art et d'Histoire. Histoire de la collection et de l'atelier des reproductions en plâtre*, Brussels 2008
- Moortel P. van de, "'Een schild tegen de modes en de slechte smaak.' Mattheus Van Brée en de vernieuwing van het 19de-eeuwse kunstonderwijs", in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, edited by J. Pas, N. Dockx, E. De Bruyn, and C. Broeckart, Ghent 2013, pp. 155–172
- Müller U., "Private verzamelaars en het ontstaan van een cultuur van kunstschenken in negentiende-eeuws Antwerpen", in: *1818–2018. Schenkingen aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*, by L. De Jong and N. Schrijvers, Tiel 2020, pp. 38–50
- Nichols K., *Greece and Rome at the Crystal Palace. Classical Sculpture and Modern Britain, 1854–1936* Oxford 2015
- Notice des tableaux exposés au Musée d'Anvers*, Antwerp 1817
- Nys L., *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830–1914*, Leuven 2012

- Pas J., N. Dockx, E. De Bruyn, and C. Broeckaert, eds. *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, Ghent 2013
- Patterson A., and M. Trusted, *The Cast Courts*, London 2018
- Payne E.M., "Casting a new canon. Collecting and treating casts of Greek and Roman sculpture, 1850–1939", *The Cambridge Classical Journal* 2019, 65, pp. 113–149
- Rionnet F., *L'atelier de moulage du Musée du Louvre. 1794–1928*, Paris 1996
- Sancho Lobis V., "Rubens, the Antique, and Originality Redrawn", in: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, edited by T. Bartsch, M. Becker, H. Bredekamp, and Ch. Schreiter, Berlin 2010, pp. 249–268
- Schreiter Ch., "Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective", in: *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums, 1750–1940*, edited by A. Meyer and B. Savoy, Berlin 2014, pp. 31–44
- Schreiter Ch., ed. *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin 2012
- Stynen H., *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835–1940*, Brussels 1998
- Van Binnebeke E., "Casting Ivories in Exchange? A Short History of the Brussels Atelier de Moulage", *Sculpture Journal* 2014, 23, pp. 81–92, <<https://doi.org/10.3828/sj.2014.8>>
- Van Brée M.I., *Leçons de dessin ou explication sur les cent planches, qui forment le cours d'études des principes de dessin*, Antwerp 1821
- Van den Branden F.J.P., *Geschiedenis der Academie van Antwerpen*, Antwerp 1867
- Van den Branden F.J.P., *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp 1883
- Van den Driessche B., "Les moulages en plâtre dans les académies et les universités belges", *La Vie des Musées* 2001–2002, 15, pp. 62–66
- Van den Nieuwenhuizen J., "Antwerpse schilderijen te Parijs (1794–1815)", *Tijdschrift der Stad Antwerpen* 1962, 8, 2, pp. 66–83
- Van der Star C., "De Academie als museum? De erfgoedcollecties van de academie en de zorg ervoor", in: *Contradicties. Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen 2013–1633*, edited by J. Pas, N. Dockx, E. De Bruyn, and C. Broeckaert, Ghent 2013, pp. 273–278
- Van der Star C., "The Plaster Cast Collection at the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp", in: *Heads on Shoulders: Portrait Busts in the Low Countries 1600–1800*, edited by V. Herremans and J. Muller, Ghent 2008, pp. 29–39
- Van Kalck M., "La collection de moulages ou 'Collection d'après l'antique, de l'époque de la Renaissance et du Moyen Age' (1849–1880)", *Archiacti(e)ve. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 2000, 5, pp. 3–9
- Van Offel E., *Antwerpen 1900*, Antwerp 1950
- Vellekoop M., S. Van Heugten, M. Hageman, and R. Zwikker, *Vincent van Gogh. Tekeningen, Antwerpen & Parijs, 1885–1888*, Amsterdam 2001
- Valli F., "The Galleria delle Statue of Brera Academy in Milan, 1806", in: *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, edited by Ch. Schreiter, Berlin 2012, pp. 252–271

Ulrike Müller

University of Antwerp/Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels

Hélène Verreyke

University of Antwerp

Tine D'haeyere

University of Antwerp

BETWEEN ART HISTORICAL REPRESENTATION AND DIDACTIC FUNCTIONALITY: THE CAST COLLECTION OF THE ROYAL ACADEMY OF FINE ARTS OF ANTWERP

Summary

During the long nineteenth century, the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp – just like many other art schools in this period – assembled a collection of some 500 plaster casts after ancient and modern sculptures, which played an essential role in the education of young art students. The creation of such collections went in parallel with the blossoming of cast museums all over Europe, as well as the emergence of a large-scale exchange network set up to facilitate the international dissemination of plaster casts. However, in contrast to cast museums, which brought together masterpieces of classical Western sculpture in order to contribute to the aesthetic edification of the public, the cast collections of art academies had a more pragmatic and didactic function. This article focuses on cast collections at art academies, and how the formation and functioning of such collections related to broader educational concepts and practices at these schools. Taking the collection of plaster casts at the Royal Academy of Fine Arts of Antwerp as a case study, we will trace the various actors, methods and strategies employed to create the collection, uncover how the collection related to the artistic idea(l)s expressed in the educational programme of that institution, and discuss how and where it was located and displayed. Based on the rich archives of the academy, it examines a broad range of different sources, including purchase lists, inventories and correspondence concerning the formation of the collection, as well as floor plans, photographs and original drawings attesting to the location and use of the casts. It traces the provenance of the objects, analyzes the profiles of the individuals and institutions involved in creating the collection, and identifies to what extent and how creative repurposing played a role in the collection's functioning. The article argues how cast collections formed by art academies – in addition to representing the art historical canon of a given place or period – are an important reflection of the didactic practices, aesthetic priorities and, above all, the creative encounters that distinguish these institutions from the purposes of the public (cast) museum.

Keywords:

plaster casts, academic heritage, academy museums, art education, reproduction, drawing after antique models

PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

FRANCIS HASKELL

REWOLUCJA I REAKCJA

W maju 1802 roku wybitny niemiecki krytyk Friedrich Schlegel, wówczas trzydziestoletni, przybył do Paryża i w serii entuzjastycznych listów adresowanych do przyjaciela Ludwiga Tiecka, wkrótce opublikowanych¹, opisywał kilka, najbardziej przez siebie podziwianych, obrazów z Luwru. Były pośród nich przede wszystkim: dwa obrazy Mantegni – artysty, który z górą generację wcześniej zachwyił Goethego podczas jego włoskiej podróży² – zaledwie w poprzednim roku umieszczone w muzeum, choć we Francji znajdowały się od dawna, oraz *Św. Krzysztof*, środkowa część Tryptyku Moreelów Memlinga (il. 1), zrabowana przez francuską armię z Brugii w 1794 roku: „Życzliwy i dobrotliwy wyraz twarzy św. Krzysztofa, swobodny krajobraz, pełen symboliki jeleń, prostoduszność i skromność całości; wszystko to przywodzi nam na pamięć najlepsze dokonania dawnych mistrzów niemieckich, nawet Dürera”.

Wypowiedź ta miała potem symbolizować wpływ, jaki na smak artystyczny wywarły rewolucja i wojny napoleońskie – splądrowane kościoły i klasztory; zaniedbane dotąd i pogardzane obrazy, przejęte przez Francuzów jako łup wojenny, które znalazły swoje miejsce w muzeum; nowe, radykalne przewartościowanie dawnej sztuki w następstwie potężnych społecznych, narodowych, religijnych i politycznych niepokojów tego czasu.

W rzeczywistości problem jest oczywiście bardziej złożony. Do przychylnego spojrzenia na wczesną sztukę podczas pobytu w Paryżu przygotowały Schlegla uprzednie doświadczenia niemieckie. Ponadto był on jednym z zupełnie nielicznych odwiedzających Luwr, którzy poświęcili uwagę tym właśnie dziełom malarstwa; tych było zresztą w muzeum jedynie kilka jeszcze

¹ Przedruk w: F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. H. Eichner, Paderborn 1959. Zob. także angielskie wydanie E.J. Millingtona, będące samym w sobie ciekawym dokumentem XIX-wiecznego smaku.

² J.W. v. Goethe, *Italian Journey*, London (Penguin) 1970, s. 72.



1. Hans Memling, *Święci Maur, Krzysztof i Idzi*, część środkowa Tryptyku Moreelów, 1484, Groeningemuseum, Brugia [domena publiczna]

przez dekadę po powrocie Schlegla do Niemiec, gdzie jego estetyczne poglądy w coraz większym stopniu zabarwiały się nacjonalizmem³. Co więcej, w samym Paryżu intensywniejsze (choć potem o wiele mniej eksponowane) emocje wywołały w nim standardowe, budzące powszechny podziw, arcydzieła dojrzałego renesansu, choćby obrazy Correggia czy *Przemienienie*, „ostatnie i najcudowniejsze dzieło Rafaela” – nawet jeśli później miały się one znaleźć

³ Abstrahując od Perugina, który jako nauczyciel Rafaela zawsze stanowił wyjątek spośród wczesnych malarzy włoskich, jedynie bardzo niewielu „prymitywów” wystawionych było w Luwrze przed lipcem 1814 roku (po pierwszej abdykacji Napoleona); zob. M.-L. Blumer, *La mission de Denon en Italie (1811)*, „Revue des Etudes Napoléoniennes” 1934, 38, s. 237–257. Mantegni *Madonna della Vittoria*, ściśle związana z historią Francji, została wywieziona z Mantui do Paryża w roku 1797, podobnie z Werony tegoż artysty ołtarz dla kościoła San Zeno. Dzieła Van Eycka i Memlinga, a także Gerarda Davida, zostały zrabowane z Flandrii i potem z Gdańska. W istocie w ciągu całego istnienia Cesarstwa północni „prymitywi” byli liczniej reprezentowani w Musée Napoléon niż ich włoscy odpowiednicy.

w pogardzie wielu spośród tych, którzy mienili się uczniami Schlegla. I chociaż Schlegel wkłada wiele wysiłku, by dokonać generalnego ataku na bolońskich mistrzów XVII wieku, to w ocenie poszczególnych ich dzieł okazuje się zwykle równie im przychylny, jak ogół ówczesnej publiczności. To raczej wzniósł język, jakim opisuje on sztukę wczesnych mistrzów północnych, a nie rewolucyjny zamysł naruszenia *status quo*, nadaje znaczenie jego komentarzom – komentarzom, które natychmiast znajdują oddźwięk w Niemczech, lecz przynajmniej przez pokolenie praktycznie nie oddziałują we Francji i Anglii. Podobnie jak w tak wielu innych sferach, tak i w kwestii smaku artystycznego rewolucja i wojny podzieliły międzynarodową wspólnotę⁴.

W istocie pierwszy ich wpływ zaznaczył się na długo zanim większość ludzi zdała sobie sprawę z istoty wydarzeń. W 1792 roku, gdy Ludwik XVI wciąż jeszcze był królem, choć jego przyszłość rysowała się już niepewnie, Ludwik Filip Józef, głowa drugorzędnej, orleańskiej linii rodziny królewskiej, marzący o tronie dla siebie, a nieświadomy, że sama instytucja monarchii wisi na włosku, sprzedał swoje obrazy, by zyskać środki finansowe dla realizacji politycznych intryg⁵. Była to w tym czasie zapewne najwspanialsza na świecie kolekcja prywatna, a jej wyprzedaż okazała się z pewnością najważniejszym wydarzeniem tego rodzaju, odkąd w roku w 1746 Estowie sprzedali sto największych arcydzieł ze swych zbiorów królowi Saksonii; obrazy z kolekcji orleańskiej były jeszcze wyższej jakości.

Po serii skomplikowanych i fascynujących przygód dzieła zarówno włoskie, jak północne (które sprzedano osobno) znalazły się w Anglii i drogą zakupów trafiły w prywatne ręce. Obrazy włoskie i francuskie zostały nabyte przez spółkę trzech arystokratów, którzy zatrzymali dla siebie, co uznali za najlepsze, resztę zaś odsprzedali, zarabiając na całej transakcji.

Przez kilka miesięcy od końca 1798 roku obrazy te – najbardziej znaczące w całej kolekcji – eksponowane były razem w Londynie, zanim rozproszyły się po różnych miastach i wiejskich rezydencjach. Od czasu rozprzedaży kolekcji Karola I półtora wieku wcześniej nie widziano w Anglii niczego o choćby z grubsza porównywalnych jakości i liczbie – i być może oszołomieniem publiczności tłumaczyć należy fakt, że nie zareagowała ona z takim entuzjazmem, jakiego można by oczekiwać.

⁴ Na temat przewartościowania wczesnej sztuki północnej zob. S. Sulzberger, *La réhabilitation des primitifs flamands 1802–1867*, Brussels 1961.

⁵ Najwcześniejszą i z pewnością najbardziej żywą relację z wyprzedaży kolekcji orleańskiej pozostawił W. Buchanan, *Memoirs of Painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 vols., London 1824, t. 1, s. 1–216.

Jest mi niezmiernie przykro, że nie widziałeś tych obrazów – pisała Mary Berry do przyjaciela w marcu 1799 roku⁶, niespełna trzy miesiące po otwarciu ekspozycji – bo jest to najznakomitszy, ba, jedyny prawdziwy pokaz doskonałości włoskich szkół malarstwa, jaki pamiętam w tym kraju. A ogląda się je wielce komfortowo, bo do Lyceum przychodzi jeszcze mniej ludzi niż do Pall Mall [były to dwie lokalizacje, w których prezentowano obrazy]; bo są to obrazy, dla których nie ma tu ani zrozumienia, ani smaku; ponadto pozbawione są ram; i jeszcze Lyceum leży na uboczu, daleko stąd do Dyde'a i Scribe'a czy Butlera, czy któregoś z wielkich krawców dla kobiet, daleko od Bond St. czy St. James dla mężczyzn⁷.

Wszelako dla pewnej liczby osób doświadczenie wystawy było niezapomniane i nikt nie opisał tego bardziej żywiłowo niż William Hazlitt⁸, w czasie, gdy oglądał wystawę, początkujący jeszcze malarz:

Miejszem mojej pierwszej inicjacji w tajniki sztuki była Galeria Orleańska; w niej uformowałem swój smak i pozostałem mu wierny, toteż jestem nieodwołalnie przedstawicielem starej szkoły w malarstwie. Byłem oszołomiony, widząc zebrane tam dzieła, patrzyłem na nie ze zdumieniem i tęsknym wzrokiem. Mgła zasnuwająca moje spojrzenie rozwiła się, łuski opadły z oczu. Uzyskałem nowy zmysł, nowe niebo i nowa ziemia stanęły przede mną... Dawne Czasy otwały drzwi do swego skarbcza, Sława stała u ich progu niczym portier. Słyszeliśmy nazwiska Tycjana, Rafaela, Guida, Domenichina, Carraccich – ale widzieć ich twarzą w twarz, być w jednym pokoju z ich nieśmiertelnymi dziełami, było niczym przełamanie potężnego czaru, dawało nieomal efekt nekromancji.

Ten fragment jest tyleż znany, co poruszający, wszelako jedno zdanie wymaga w nim szczególnej uwagi: „w niej uformowałem swój smak i pozostałem mu wierny, toteż jestem nieodwołalnie przedstawicielem starej szkoły w malarstwie”. Wskazuje ono, że wartości egzemplifikowane przez kolekcję orleańską były już w grudniu 1820 roku, gdy Hazlitt pisał swój artykuł, podawane w wątpliwość, chociaż większość ludzi pewnie nie zdawała sobie z tego sprawy. Wpływ wyprzedaży kolekcji orleańskiej – i wielu innych podobnych sprzedaży, jakie miały miejsce w Londynie w tym niespokojnym czasie – był niebываły, jeśli idzie o możliwości, jakie otwierał, i zarazem całkowicie regresywny (jeśli można posłużyć się tym terminem bez pejoratywnych konotacji)

⁶ M. Barry, *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852*, ed. by Lady T. Lewis, 3 vols., London 1865, t. 2, s. 87.

⁷ J. Barry (*Works*, 2 vols., London 1809, t. 2, s. 61–140) opisał obrazy, nie wspomniawszy jednak o wyjątkowości całego wydarzenia.

⁸ W. Hazlitt, *On the Pleasures of Painting*, w: *The Complete Works*, ed. by P.P. Howe, 18 vols., London 1930–1934, t. 8, s. 14.

w sferze angielskiego smaku. Jeszcze dziesięć lat wcześniej było nie do wyobrażenia, by przedstawiciele szlachty i ziemiaństwa mogli dekorować swoje domy w takim samym stylu jak rzymscy, weneccy czy genueńscy arystokraci, których odwiedzali podczas swoich *grand tours*. Nagle stało się to możliwe, wręcz proste, gdy do dyspozycji były pieniądze; i apetyt rósł w miarę jedzenia. Rzesze agentów, handlarzy, niespełnionych artystów i wszelkiego rodzaju awanturników zjechały niczym sępy do Italii, by żerować na tamtejszej szlachcie, zmuszonej do płacenia ogromnych kontrybucji nałożonych przez najeźdźcą armię francuską. Można odnieść wrażenie, że przez ponad dekadę cała Europa, od książąt i generałów po mnichów i pospolitych złodziei, była zaangażowana w jedną wielką kampanię spekulacyjnego handlu sztuką. Król Jerzy III widząc, co się dzieje, komentował z sarkazmem, że cała jego szlachta zmieniła się teraz w handlarzy obrazami⁹. Arcydzieło za arcydziełem napływało do Londynu niewyczerpanym, zdawało się, strumieniem i wkrótce proces ten uznano za naturalny. W apogeum blokady kontynentalnej handlarze, w tym handlarze francuscy, przyjeżdżali do Anglii z towarem, po czym wracali na kontynent dla uzupełnienia zapasów¹⁰. Jednym z nich był na przykład La-

⁹ „Jego Wysokość mówił o mecenacie i stanie sztuk w tym kraju, i sarkastycznie o szlachcie trudniącej się handlem obrazami”; J. Farington, *The Farington Diary*, ed. by J. Greig, 8 vols., London 1922–1928, t. 2, s. 130. Zob. także artykuł w *Annals of the Fine Arts for 1817*, London 1818, gdzie cytuje się króla, który miał powiedzieć: „Nie wiem, w czym rzecz, ale nigdy wcześniej *gentleman* wysłany do Italii w sprawach publicznych nie wracał jako *handlarz obrazami*”. *Annals* wracały do tego tematu wielokrotnie. Do gentlemanów-handlarzy sztuką tego czasu mieli się zaliczać: Arthur Champernowne, wielbny Holwell Carr, Sir Simon Clarke, George Hibbert, Sir Gregory Page Turner i wielu, wielu innych.

¹⁰ Najbardziej niezwykłym pośród tych handlarzy był pośledni malarz Férréol Bonne-maison; opis niektórych jego działań w tych latach można znaleźć w: *Letters addressed to the late Thomas Penrice, Esq., while engaged in forming his collection of pictures 1808–1814*, Yarmouth 1845, s. 115 i n. Jego zapał w restauracji obrazów dla Musée Napoléon miał zadziwić między innymi Davida (J.D. Passavant, *Tour of a German Artist in England, with notices of private galleries, and remarks on the state of art*, 2 vols., London 1836, t. 1, s. 174); później z wielkim powodzeniem opiekował się obrazami księżnej de Berry (P. Angrand, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris 1972, s. 157–159). Był siostrzeńcem znanego producenta harf Sebastiena Erarda, trudniącego się także na dużą skalę handlem sztuką i z tego tytułu podróżującego wiele między Paryżem a Londynem – choć z ustaleń moich wynika, że zajmował się tym tylko podczas krótkiego okresu po zawarciu pokoju w Amiens, w latach 1802–1803. Szwagrem Erarda był Alexis Delahante, szeroko znany w Anglii handlarz, przyjaciel Lawrence’a i wielu innych prominentnych postaci; z całej rodziny tylko on jeden, zdaje się, pozostał na obczyźnie podczas epoki napoleońskiej i do Francji wrócił dopiero za restauracji (zob. *Letters addressed to the late Thomas Penrice*, s. 28, oraz W.T. Whitley, *Art in England, 1800–1820*, Cambridge 1928). W roku 1810 udało się Le Brunowi sprzedać angielskim handlarzom i kolekcjonerom wiele obrazów, które nabył w Italii

fontaine, zimny, powściągliwy, skryty mężczyzna, przy tym kiepski malarz, który po tym, jak przez piętnaście minut bez przerwy przyglądał się obrazowi, nie był w stanie wydusić z siebie więcej niż „c'est zoli, c'est zoli”. Gdy Bonaparte odmówił mu uiszczenia dostatecznie wysokiej zapłaty za obraz Rembrandta *Chrystus i cudzołożnica*, zaoferowanego do Musée Napoléon, Lafontaine natychmiast przywiózł go do Londynu i tam sprzedał za pięć tysięcy gwinei¹¹.

Najbardziej wiarygodną relację z wydarzeń tego czasu sporządził w roku 1824 William Buchanan, szkocki prawnik, sam w nie głęboko zaangażowany, mający przed sobą jeszcze czterdzieści lat życia, z których wiele poświęcił handlowi sztuką. Jest to najbardziej szczerą książką napisaną gdziekolwiek i kiedykolwiek przez handlarza, za sprawą włączonych doń oryginalnych dokumentów oraz listów wymienianych przez Buchanana z jego agentami znakomicie zdająca sprawę z tej intratnej i podniecającej działalności; rozkoszą było wtedy kolekcjonować sztukę, być handlarzem – znaczyło dostąpić samego nieba. Wielka liczba ujawnionych ostatnio prywatnych listów pisanych przez i do niego pokazuje wszelako jasno, że naszkicowany przez niego obraz zarówno kolekcjonerów, jak handlarzy jest nie dość jeszcze barwny¹².

Smak, jeśli słowo to implikuje dobry gust, odgrywał niewielką rolę w tych skomplikowanych transakcjach, bo przez wiele lat bardzo trudno było, jeśli tylko dysponowało się dostateczną kwotą, nie załapać się na zakup jakiegoś słynnego arcydzieła. W gruncie rzeczy na tym to wszystko polegało. Malarz

i Hiszpanii (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 251). Można podać przykłady wielu innych podobnych transakcji przeprowadzonych w okresie największych zmagañ wojennych.

¹¹ Zob. Ch. Roehn, *Physiologie du Commerce des Arts, suivie d'un traité sur la Restauration des Tableaux*, Paris 1841, s. 98–100, oraz nekrolog Lafontaine'a w: *L'Artiste*, 1834 (2), I^{re} serie; także N. MacLaren, *National Gallery Catalogues – The Dutch School*, London 1960, s. 306. Le Brun, który twierdził, że obraz został sprzedany w Londynie za cztery tysiące funtów, dodawał natychmiast (J.-B.-P. Le Brun, *Choix des Tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808*, Paris 1810, s. 57), że „ce prix ne doit pas être regardé comme une base, mais une fantaisie”.

¹² Listy te, adresowane do jego współpracownika, pana Stewarta, przechowywane są w National Library of Scotland w Edynburgu. Jestem niezmiernie wdzięczny p. Hugh Brigstocke'owi, który aktualnie przygotowuje je do publikacji, za zwrócenie na nie mojej uwagi. Ponieważ edycja ta nie jest jeszcze gotowa, w kolejnych przypisach określam je jako: Buchanan, *Letters*. Na temat Buchanana – poza tą korespondencją i własną jego książką – zob. jego nekrolog w *Art-Journal*, 1864, s. 131–132; F. Herrmann, *The English as Collectors*, London 1972; oraz C. Clark, *In search of Buchanan*, „Scottish Art Review” 1968, XI(4), s. 27–29.

James Irvine, mieszkający w Italii współpracownik Buchanana, pisał, że „potwarza w mniejszej skali to, co z takim profitem robili kupcy kolekcji orleańskiej... Za kilka tysięcy funtów można pozyskać parę dobrze znanych dzieł pierwszej jakości, z których jedno można wybrać dla siebie, resztę sprzedać, rekompensując sobie wszelkie wydatki”¹³, po czym z całym naciskiem podkreślał, że oferuje do zakupu „wyłącznie obrazy najwyższej urody i sławy”¹⁴. Wykorzystując tego rodzaju okazje udało się brytyjskiej arystokracji zdobyć renomę kulturalnej elity.

Kim byli ci kolekcjonerzy? Starzejący się Duke of Bridgewater, którego wybitny zmysł do interesów potwierdzały nieprawdopodobnie dochodowe inwestycje w wydobywanie węgla i budowę kanałów i który zakupił Iwią część kolekcji orleańskiej, nie zdążył jeszcze rozpakować antyków, które przywiózł był z odbytej pół wieku wcześniej włoskiej *grand tour*¹⁵; faktem jest jednak, że nabycie obrazów orleańskich rozbudziło w nim późno rozkwitłą pasję do sztuki – ku ucieście przyjaciół, „gdyż skłoniło go to do uprawiania długich spacerów po swych galeriach i salach”¹⁶.

Drugi Lord Berwick, który kupił zapewne najpiękniejszy pojedynczy obraz z kolekcji orleańskiej, Tycjana *Porwanie Europy*, podczas swojej *grand tour* sprzed kilku lat był tak mało zainteresowany sprawami artystycznymi, że w kwestii urządzania swej nowo wybudowanej rezydencji w Attingham zdał się całkowicie na swego opiekuna i towarzysza podróży, wielebnego E.D. Clarke’a, który pisał z Rzymu w 1792 roku, że „[Lord Berwick] pozwolił mi, jeśli idzie o malarstwo i rzeźbę, podążać za moim własnym smakiem”¹⁷.

W rzeczy samej, pośród ludzi, którzy od połowy lat 90. XVIII wieku zaczęli obwieszać ściany swych galerii i salonów najpiękniejszymi arcydziełami, jakie kiedykolwiek namalowano, znaczny odsetek stanowiły postacie zupełnie nowe w historii angielskiego kolekcjonerstwa. Obrazy Tycjana i Rafaela, Correggia, Rubensa i Guida dołączyły do starych portretów rodowych i scen myśliwskich, do których dotąd ograniczały się ich artystyczne zasoby. Oczywiście, były wyjątki. Jeszcze przed rewolucją ludzie tacy jak Sir Abraham Hume, późniejszy autor pierwszej anglojęzycznej monografii poświęconej Tycjanowi oraz nabywca jednego z pięknych dzieł tego malarza (il. 2), a także wielu innych arcydzieł z kolekcji orleańskiej, okazywali namiętną i popar-

¹³ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 86–87.

¹⁴ Buchanan, *Letters*, 11 czerwca 1802.

¹⁵ Zob. *Dictionary of National Biography*.

¹⁶ Farington, *The Farington Diary*, t. 2, s. 72: 13 stycznia 1803.

¹⁷ Rev. E.D. Clarke, *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke*, London 1824, s. 99–100.



2. Tycjan, *Śmierć Akteona*, ok. 1559–75, National Gallery, Londyn [domena publiczna]

tą znanostwem miłość do sztuki¹⁸; podobnie jak William Beckford, Richard Payne Knight i inni. Jednak ogólnie rzecz biorąc, postaci odgrywające kluczowe role w kulturalnym życiu Anglii w ostatniej tercji XVIII wieku pozostawały teraz na marginesie. Być może przyczyną był brak wolnego miejsca na ścianach, być może wielki wzrost cen; z pewnością natomiast do starych rodów arystokratycznych dołączyli teraz zamożni bankierzy i kupcy rosyjskiego, holenderskiego i niemieckiego pochodzenia – John Julius Angerstein, Hope'owie, Baringowie.

¹⁸ Jak można wnosić na podstawie jego interesujących zapisków odnośnie do własnej kolekcji zachowanych w bibliotece Victora & Albert Museum w Londynie (Reserve V 19). Zob. także G.F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, 3 vols., London 1838, t. 2, s. 201–207.

Prywatnie Buchanan traktował ich wszystkich, starych i nowych, z iro- niczną pogardą. „Hrabia Wemys” – „stary lubieżnik” – ma szczególny pociąg do nagich piękności i dość środków na podorzędziu, by je kupować”, pisał do swego londyńskiego agenta w 1803 roku; a komedia jego usiłowań, by sprzedać temuż arystokracie – który nabywał znakomite obrazy na długo przed narodzeniem Buchanana – rzekomą *Wenus Van Dycka* rzuca ostrzejsze i bardziej realistyczne światło na handlowe sztuczki tego czasu niż to dotąd było wiadome¹⁹.

Kwalifikacje Buchanana były zupełnie znikome. Nigdy nie był w Italii i choć potem chętnie się, że sprowadził do Anglii sławny obraz Tycjana *Bachus i Ariadna*, w rzeczywistości nie słyszał o nim do momentu, gdy po raz pierwszy mu go zaoferowano, i nie miał pojęcia, jak on wygląda²⁰. Jego źródła informacji były wielce przypadkowe i powierzchowne, nawet jak na ówczesne standardy; bardziej polegał na literaturze podróżniczej niż dostępnych grafikach. Nie miało to jednak żadnego znaczenia w obliczu osiągniętych zysków, zwłaszcza że miał Buchanan wszystkie inne talenty niezbędne skutecznemu handlarzowi: połączenie idealizmu i praktycyzmu, które podsunęło mu pomysł ofiarowania narodowi jakichś trzydziestu czy czterdziestu arcydzieł, wsparty kalkulacją, że jeśli rząd odrzuci tę ofertę i tym samym okazję do założenia Galerii Narodowej – a był niemal pewien, że odrzuci – to jego gest podbije ceny oferowanych przez niego obrazów²¹; pragnienie informowania się u źródła, które kazało mu rywalizować z Le Brunem w poszukiwaniach aukcyjnych katalogów i zainstalować „szpiega” w domu aukcyjnym Christie’s²²; fantazję, która skłoniła go do zwrócenia się do amerykańskiego ministra Jamesa Monroe z sugestią, że ten może być zainteresowany zakupem obrazów do nowo założonej galerii w Filadelfii, pomimo tego, że „Amerykanie lubią kredyty i są cholernymi płatnikami”²³; wyrachowanie, które skłoniło go w 1804 roku do zorganizowania wyprzedazy swoich obrazów „zanim nastąpi próba inwazji, która przerzedzi szeregi londyńskiej klasy wojskowej”²⁴.

¹⁹ Postaci siódmego hrabiego Wemyss (1723–1808) poświęconych jest wiele listów Buchanana, zob. zwłaszcza listy z 23 grudnia 1803, 22 lutego 1804, 5 i 9 marca 1804, 4 maja 1804. Bardziej aktualny i wyważony obraz kolekcjonerstwa Wemyssa w: *Pictures from Gosford House lent by the Earl of Wemyss and March*, National Gallery of Scotland 1957; D. Carritt, *Pictures from Gosford House*, „Burlington Magazine” 1957, 99(655), s. 343–344.

²⁰ Buchanan, *Letters*, 27 stycznia 1804.

²¹ Buchanan, *Letters*, 9 lutego 1803.

²² Buchanan, *Letters*, 26 maja 1802.

²³ Buchanan, *Letters*, 2 lutego 1804.

²⁴ Buchanan, *Letters*, 11 lutego 1804.

Ale poza tym wszystkim, Buchanan rozumiał rzecz najważniejszą: prawdziwą władzę mają nie sami kolekcjonerzy, lecz ich doradcy. Tylko Sir George Beaumont, pisał, kupuje całkowicie z własnej inicjatywy²⁵. Pozostali polegają na radach – a rady pochodzą od artystów, toteż przede wszystkim tych należy skorumpować. Nie było nic niezręcznego w tym słowie, używanym zupełnie otwarcie w korespondencji²⁶, choć trzeba zaznaczyć, że pewnych formalności należało dochować²⁷. Zdobycz najważniejszą, której schwytnie przedstawiało zresztą najmniej trudności, stanowił prezydent Królewskiej Akademii Benjamin West – „Doktor West, ten uczony, oświecony konował, który potrafi przekonać niektórych ludzi, że białe jest czarne i *au contraire* – że czarne jest białe”, jak w prywatnych zapiskach charakteryzował go Buchanan²⁸ (w drukowanej wersji książki ograniczył się jednak tylko do informacji, że „świętej pamięci p. prezydent West zwykł był mawiać do właściciela [kolekcji obrazów włoskich pana Daya], że po zwiedzeniu jego pokoi przy Brook Street, w których kolekcja się wówczas znajdowała, maszerował do domu z poczuciem, jakby stał się o kilka cali wyższy”²⁹).

Wkrótce potem Buchanan wystąpił z propozycją, na ogół dobrze przyjętą, subsydiowania najbardziej wpływowych postaci w Akademii Królewskiej³⁰. Służyło to raczej obmawianiu konkurencji (na punkcie której Buchanan był cokolwiek paranoiczny) niż trosce o własny interes, który takich zabiegów w gruncie rzeczy nie wymagał. Prawdą jest, jak zobaczymy w następnym rozdziale, że wiele lat wcześniej brytyjscy artyści jako jedni z pierwszych docenili malarzy spoza kanonu wyznaczanego przez ortodoksyjny smak: Thomas

²⁵ Buchanan, *Letters*, 24 lutego 1804.

²⁶ Zob. na przykład: Buchanan, *Letters*, 31 stycznia 1804: „Wiesz, że West ma wiele do powiedzenia w kwestii trafiających na rynek obrazów *wysokiej wartości* dzieł Poussina czy Parmigianina; a jedynym pewnym sposobem rozbudzenia *jego* zainteresowania jest łapówka i korupcja – ale trzeba się nimi posługiwać bardzo delikatnie”.

²⁷ Buchanan, *Letters*, 24 lutego 1804: „Jeśli spotkasz Coswaya, powiedz mu, że mam rysunek Rubensa, o którym wspominałem mu dawno temu i który chętnie sprzedam mu przy pierwszej okazji. Możesz też powiedzieć, że sam nie jestem kolekcjonerem rysunków; to powinno wystarczyć za wyjaśnienie, dlaczego jestem gotów odstąpić mu go tak łatwo”.

²⁸ Buchanan, *Letters*, 8 maja 1804.

²⁹ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 9.

³⁰ Krótka lista najbardziej prominentnych artystów-doradców – którzy często sami byli znaczącymi kolekcjonerami – oraz ich klientów niech będzie świadectwem ich istotnej roli w kształtowaniu ówczesnego smaku: Sir Thomas Lawrence, R.A. (John Julius Angerstein), Richard Cosway, R.A. (markiz Stafford), Henry Tresham, R.A. (William Beckford i Sir Richard Worsley), Henry Walton, R.A. (Lord Fitzwilliam). Tradycja sięgała oczywiście daleko wstecz; w poprzedniej generacji Sir Joshua Reynolds pełnił podobne usługi dla księcia Rutland, a Jacob More dla Lorda Abercornia.

Patch i Reynolds, Flaxman i Romney wykazywali zainteresowanie, a czasem wręcz entuzjazm wobec prymitywów. Teraz jednak widok bardziej konwencjonalnych arcydzieł, którymi obwieszono były ściany angielskich domów aukcyjnych, szybko wzbudził w akademikach na powrót bardziej tradycyjne sympatie. Któż, pytałem retorycznie pod koniec poprzedniego rozdziału, chciałby kupić Botticellego, skoro dostępny był Guido Reni? Z większym emocjonalnym zaangażowaniem pytanie to mógłby zadać artysta i handlarz William Young Ottley, który w 1811 roku nie był w stanie sprzedać Botticellego *Mistycznych narodzin*, pozyskanych przez siebie z kolekcji Aldobrandinich w Rzymie z górą dekadę wcześniej³¹.

Przykład Ottleya wskazuje, że garstka bardziej niezależnych artystów, handlarzy i kolekcjonerów nadal wykazywała zainteresowanie bardziej ekscentrycznymi zjawiskami³², jednak ogólnie rzecz biorąc smak brytyjski – dobrze to czy źle – skłaniał się, jak smak Hazlitta, „nieodwołalnie ku starej szkole w malarstwie”.

Także wielu Włochów profitowało z turbulencji epoki: malarz i handlarz Vincenzo Cammuccini współpracował aktywnie ze swymi brytyjskimi odpowiednikami i w konsekwencji pozyskał tak znakomite arcydzieła renesansu jak *Uczta bogów* Tycjana i Belliniego (il. 3)³³. Teodorowi Lechiemu z Bresci,

³¹ M. Levey, *Botticelli and Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, 23(3–4), s. 298.

³² Najbardziej znanym pośród nich był Wiliam Roscoe z Liverpoolu, znawca dziejów Medyceuszów, który aktywnie uczestniczył w angielskim życiu publicznym i kulturalnym; o jego kolekcji „prymitywów”, a także innych podobnych kolekcjach w tym czasie, zob. M. Compton, *William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives*, „Liverpool Bulletin” 1960–1961, 9, Walker Art Gallery Number, s. 26–51. Chociaż Roscoe kupił kilka znakomitych arcydzieł, zwłaszcza Simone Mariniego *Młodego Chrystusa odnalezonego przez rodziców w świątyni* oraz *Pietę* Ercole Robertiego (oba dzisiaj w Walker Art Gallery w Liverpoolu), sam nigdy nie był w Italii, a jego zainteresowanie wczesnymi obrazami wynikało z pobudek czysto historycznych.

³³ Dwanaście lat po śmierci artysty, w roku 1856, kolekcja Camucciniego została zakupiona przez czwartego księcia Northumberland; do dziś zachowany jest w Alnwick – obok wielu pochodzących z niej obrazów – jej kompletny rękopiśmienny inwentarz. Obok *Uczty bogów*, dziś w Waszyngtonie, uwagę XIX-wiecznej publiczności przyciągał zwłaszcza Claude’a Lorraina *Port morski* (M. Röthlisberger, *Claude Lorrain – The Paintings*, 2 vols., London 1961, t. 1, s. 124), nadal w Alnwick (zob. na przykład: A. Constantin, *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence 1840, s. 237–239). Ten ostatni obraz został zakupiony z kolekcji Barberinich w roku 1798; rok wcześniej Camuccini i jego brat, za pośrednictwem angielskiego handlarza Alexandra Daya, kupili w Londynie Tycjana *Ucztę bogów* i *Bachus i Ariadnę* (zob. C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Venetian School*, London 1959, s. 104, oraz J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956,

który rozpoczął publiczną aktywność jako jakobin, skończył jako bohater Risorgimento, a w kampanii roku 1798 walczył po stronie Francuzów, mieszkańcy Città di Castello ofiarowali Rafaela *Zaślubiny Dziewicy*³⁴. Inny sprzymierzeniec Francuzów, za swą postawę nagrodzony za napoleońskiego reżimu szeregiem lukratywnych stanowisk i wysokich tytułów, pochodzący ze starej ferraryjskiej rodziny markiz Gian Battista Costabili, rozpoczął w tym czasie gromadzenie wspaniałej kolekcji dzieł dawnych mistrzów, zwłaszcza artystów pochodzących z jego rodzinnego miasta³⁵. Tymczasem patron Costabiliego, wicekról Italii, Eugeniusz Beauharnais, stworzył w Mediolanie i Wenecji galerie obrazów, które spełniały międzynarodowe standardy na długo przed powrotem do Włoch dzieł zrabowanych wcześniej przez Francuzów³⁶.

W gruncie rzeczy, jeśli mierzyć zyski wedle ówczesnych standardów, jedynymi, którzy nie skorzystali z sytuacji, byli sami Francuzi. I nie ma w tym żadnego paradoksu. W całej Italii, w Niemczech i Niderlandach ładowano na statki i muły arcydzieła – *Apolla Belwederskiego* i *Przemienienie Rafaela*,

s. 78–79). List Jamesa Irvine'a do Buchanana z 22 grudnia 1804 roku (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 159) wyraźnie wskazuje, że w tym czasie Camuccini wciąż współpracował ściśle z angielskimi handlarzami, mimo konfliktu z Sir Simonem Clarkiem. W 1826 roku administracja papieska dokonała przeglądu kolekcji Camucciniego celem sporządzenia listy obrazów, których wywóz powinien być wzbroniony (F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762–1834) – son oeuvre et son temps*, 2 vols., Lille 1939, t. 2, s. 567). Zdaje się, że Camuccini szeroko udostępniał swoją kolekcję (A. Constantin *cit.*), ale niechętnie zgadzał się na kopiowanie należących do niej obrazów (E. Malins, *Samuel Palmer's Italian Honeymoon*, London 1968, s. 94). Chociaż usiłował ponoć przekonać papieża do zakupu jego kolekcji jako całości (C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Rome 1875, s. 282), pozostał zasadniczo zawsze marszandem-amatorem, a w jego nekrologu w *Bulletin d'Alliance des Arts* (1844–1845, t. III, s. 107) stwierdza się, że „il vendait beaucoup de vieux tableaux, qu'il restaurait et droguait avec infiniment d'adresse”.

³⁴ Pełna dokumentacja tego niezwykłego wydarzenia w: F. Lechi, *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia – storia e documenti*, Firenze 1968, s. 10 i n.

³⁵ Na temat kariery Costabiliego (1756–1841) zob. C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954, s. 143–154, oraz wstęp do wydanego w Bolonii w 1858 roku katalogu aukcyjnego jego księgozbioru (wyprzedaż miała miejsce w Paryżu, począwszy od 18 lutego 1858 roku). Należy wielce żałować, że jego obrazy zostały zinwentaryzowane dopiero w roku 1838 (przez Laderchiego), bo ogromną ich część stanowiły dzieła XV-wieczne i byłoby bardzo interesujące wiedzieć, kiedy Costabili je zakupił i tym samym w jakim zakresie był pionierem zamiłowania do wczesnych obrazów. Niewątpliwie lokalny patriotyzm stanowił istotną motywację dla zakupów prac Tury, Costy i innych przedstawicieli szkoły ferraryjskiej, ale w kolekcji znajdowały się również dzieła „prymitywów” z innych ośrodków włoskich; w czasach Laderchiego kolekcja Costabiliego z pewnością uznawana była za szczególnie „prerafaelowską” i „purystyczną”.

³⁶ Zob. C. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.



3. Tycjan i Giovanni Bellini, *Uczta bogów*, 1514/1529, National Gallery of Art, Waszyngton [domena publiczna]

Gody w Kanie Galilejskiej Veronesego i *Wenus Medycejską* – by przywieźć je do Paryża i pokazać w wielkim muzeum organizowanym przez Vivant-Denona. Pierwsze wielkie łupy trafiły do Luwru w tym samym roku, w którym kolekcja orleańska opuściła Palais Royal. I choć było to wydarzenie bez precedensu, prawie tak samo zadziwiające jest, że tak niewiele z tych łupów, prawie nic wedle przyjętych standardów, trafiło w prywatne ręce.

Przez niemal dwadzieścia lat Francuzi dominowali w większości Italii. Rzesze artystów, żołnierzy i dyplomatów wszystkich politycznych opcji, wielu wyposażonych w szczegółowe instrukcje, przemierzały Półwysep, by rekwirować arcydzieła w imieniu wielkiego muzeum centralnego w Paryżu oraz, pośrednio, drugorzędnych galerii tworzonych w głównych miastach prowincjonalnych. Wielu spośród tych agentów było kolekcjonerami lub zachęciło się do kolekcjo-

nerstwa w obliczu możliwości, które zdawały się przed nimi otwierać. A jednak, jeśli porównamy to, co wpadło w ich ręce, z tym, co zostało przeszmyglowane do Anglii, dysproporcja jest uderzająca. Kontrola czynników zwierzchnich była tak skuteczna, że niemal wszystko, co wedle dominującego smaku uznawano za wysokiej jakości, trafiło do oficjalnego miejsca przeznaczenia – Paryża.

Płądrowanie prywatnych pałaców i kolekcji było na ogół surowo wzbronione; francuskim komisarzom wkraczającym do Neapolu w 1799 roku polecono, by traktować takie zbiory jako „święte”³⁷. Były przerażające wyjątki w Rzymie, Weronie i gdzie indziej, ale zdarzały się one stosunkowo rzadko; spontaniczny rabunek koncentrował się nadto na monetach i medalach, srebrach i meblach, zawsze bardziej narażonych, bo silniej niż obrazy przemawiających do wyobraźni żołnierzy w czasie zmagania wojennych³⁸. Przypadki kradzieży musiały być wszelako częstsze, niż to wynika z jakichkolwiek raportów; świadczy o tym smutna historyjka z kwietnia roku 1811: oto Madame de Sousa wybrała się na jeden z przybrzeżnych bulwarów na zakupy w towarzystwie mieszkającego wówczas w Paryżu kardynała Albaniego i ten wybuchnął nagle płaczem, gdy zaferowano mu kupno *Madonny* Sassoferrata zrabowanej z Villa Albani³⁹.

Nawet Anglicy przyznawali, że włoskie kolekcje prywatne wyszły relatywnie niezubożone w wyniku bezpośredniego rabunku Francuzów, zauważając przy tym, że arcydzieła sprzedawane w Londynie opuściły Rzym w konsekwencji brutalnej francuskiej presji fiskalnej wywieranej na przedstawicieli szlachty⁴⁰.

Oczywiście ucisk fiskalny i innego rodzaju opresje mogły działać w interesie Francuzów w takim samym stopniu, w jakim służyły Brytyjczykom, działo się tak jednak zadziwiająco rzadko i przynosiło, nawet mimo podejmowanych starań, dalece niezadowalające rezultaty. Za przykład niech posłuży Charles-Jean-Marie Alquier, którego karierę można uznać za typową dla tego czasu: deputowany, królobójca, *commisaire aux armées*, dyplomata

³⁷ Zob. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 306.

³⁸ Włoska literatura dotycząca francuskich rabunków (w odróżnieniu od „legalnych” konfiskat) jest bardzo obszerna, ale nie podjęto dotąd wysiłku zebrania jej i rzetelnego przestudiowania. Na temat wypadków w Weronie zob. Bourrienne, *Mémoires*, 10 vols., Paris 1831, t. 1, s. 182–188 (*Dilapidations en Italie*); wiele innych przypadków opisanych zostało w: Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 262, 288–290 i in.

³⁹ List p. de Sousa do hrabiny Albany z 10 kwietnia 1811 roku w: L.-G. Pélissier, *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany (1806–1824) – lettres mises en ordre et publiés, avec une portrait*, Paris 1902, s. 96. Bohaterem anegdoty był kardynał Giuseppe Andrea Albani (1750–1834), syn księcia Soriano i Donny Marianny Cybo Malaspiny, który większość epoki napoleońskiej spędził we Francji, zob. *Dizionario Biografico degli Italiani*.

⁴⁰ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 1–3.

w Hiszpanii i Italii, baron Imperium, wygnaniec, wreszcie szanowany weteran. Podczas pobytu w Italii na początku stulecia robił co mógł dla zbudowania kolekcji arcydzieł. Najśłynniejszym jego nabytkiem był tak zwany *Autoportret* na płótnie Michała Anioła, który okazał się (pomimo entuzjazmu malarzy Wicara i Ingresa) niczym więcej niż kopią dość powszechnie znanego prototypu zapewne autorstwa Jacopina del Conte; zakupił również *Autoportret* Tycjana, niewielką replikę *Madonny wśród skał* Leonarda oraz obrazy innych malarzy, sława nazwisk których równała się jedynie niepozorności rzeczywistych ich twórców⁴¹.

Nieco większy sukces odniósł inny kolekcjoner tego samego typu, również *commissaire* w armii francuskiej w Italii, Jean-Pierre Collot, który w Rzymie przy wyborze obrazów mógł polegać na radzie najwybitniejszego miejscowego historyka sztuki. Stanowisko Callota gwarantowało mu wstęp do najwspanialszych rzymskich pałaców, lecz to, co z nich wy dobył, nie przedstawiało się imponująco: wątpliwa (choć, przyznać trzeba, bardzo sławna) *Rzeź niewiastek* Poussina z pałacu Aliterich, wątpliwy Guido Reni z pałacu Colonnów, jeszcze bardziej wątpliwy Leonardo od Barberinich oraz typowi „Andreowie del Sarto”, „Tycjani” i „Barocciowie”⁴².

Warto w celach poznawczych zestawzić te dość mizerne osiągnięcia z losem obrazu prawdziwie znaczącego, który wpadł w tym czasie w prywatne ręce francuskie. Gdy w roku 1799 generał Clauzel, adiutant-generał armii francuskiej w Italii, otrzymał jako prezent od króla Sardynii *Kobietę chorą na puchlinę wodną* Gerarda Dou (il. 4), obraz przez lata przyrównywany do

⁴¹ Na temat włoskich obrazów Alquiera, które trafiły następnie do kolekcji Chaix d'Est Ange, zob. J. du Teil, *La collection Chaix d'Est-Ange, „Les Arts”* 1907, Juillet, s. 1–37. „Michelangelo” został obszernie omówiony przez P. Garnaulta, *Les Portraits de Michelange*, Paris 1913, s. 154 i n. Steinman miał o nim wysokie zdanie, ale Tolney, ostatni z ekspertów, jacy wypowiedzieli się o nim, uznał go za kopię; obecne miejsce przechowywania obrazu jest nieznanne.

⁴² Zob. katalog wyprzedaży kolekcji Collota (29 marca 1855) z wypisami z listów pisanych do niego przez Seroux d'Agincourt; także: M. Lamy, *La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730–1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, „Revue de L'Art ancien et moderne” 1921, 39, s. 169–181 i 1921, 40, s. 182–190. *Salome „Leonarda”* z kolekcji Barberinich jest prawdopodobnie tożsama z obrazem przypisywanym warsztatowi Cesare da Sesto, dziś w National Gallery w Londynie (2485), względnie jest jego kopią. Poussin znajduje się w Petit Palais w Paryżu. Bardziej od Collota skuteczny w pozyskiwaniu ważnych obrazów, choć ewidentnie mniej tym od niego zainteresowany, był generał Moreau, przez pewien czas posiadacz *Powołania św. Alojzego Gonzagi* Guercina, skonfiskowanego z kościoła teatynów w Guastalla w 1805 roku, a następnie, po odwołaniu Moreau do Paryża, przejętego przez jego następcę, generała Junota; zob. E. Fahy, F. Watson, *The Wrightsman Collection*, vol. V: *Paintings, Drawings, Sculpture*, New York 1973, s. 118.



4. Gerard Dou, *Kobieta chora na puchlinę wodną*, 1663, Musée du Louvre, Paryż [domena publiczna]

najsłynniejszych arcydzieł Rafaela i Poussina, najwyraźniej poczuł się w obowiązku ofiarować tak sławne dzieło do świeżo utworzonego muzeum w Paryżu, gdzie jego przybycie powitano z największym entuzjazmem⁴³.

Przy innych okazjach spotykamy francuskich *commissaires* sprzedających swoim angielskim wrogom obrazy najbardziej podziwianych mistrzów, jak Rafaela *Wizję rycerza* czy Guercina *Aniołów opłakujących martwego Chrystusa*, które to dzieła z włoskich kolekcji trafiły do Londynu za pośrednictwem Francuzów⁴⁴.

Za chwilę zobaczymy, że powstało wiele kolekcji dzieł włoskich stworzonych w tych latach przez Francuzów, ale jeśli spojrzymy na nie przez pryzmat dominującego wówczas smaku, to jest smaku angielskich nabywców dzieł z kolekcji orleańskiej oraz francuskich agentów pozyskujących obrazy do Musée Napoléon, to okażą się one, z dwoma wyjątkami, mało istotne. Owe dwie wyjątkowe kolekcje powstały z inicjatywy osób blisko związanych z samym Napoleonem – jego wuja, kardynała Fescha, oraz młodszego brata Lucjana, z którym skłócił się w 1803 roku.

Choć posiadamy całkiem sporo informacji odnośnie do zawartości znamienitych kolekcji stworzonych przez tych dwóch ludzi, nie dziwi nas bynajmniej, że choć obaj ochoczo prezentowali swoje obrazy, nie byli skłonni wspominać o ich proveniencji oraz okolicznościach i czasie ich pozyskania; jest doprawdy zdumiewające, jak wiele obrazów, uznawanych dziś zaajsłynniejsze w świecie arcydzieła, po raz pierwszy odnotowanych zostało właśnie w ich kolekcjach. Wiemy, że już w 1803 roku Fesch posiadał „wielką liczbę obrazów, dobrych, złych i przeciętnych, w większości małych, z których wiele pozostało niezawieszonych, opartych o ściany”⁴⁵, wydaje się wszelako mało prawdopodobne – sądząc po lekceważącym tonie wypowiedzi angielskiego artysty, któremu zawdzięczamy te informacje – by były już wówczas wśród nich owe nadzwyczajne arcydzieła dojrzałego renesansu i baroku, które póź-

⁴³ H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948, s. 59.

⁴⁴ Wydaje się, że szczególnie bliskie kontakty z angielskimi handlarzami miał *commissaire* Reboul, choć niezwykle trudno ustalić, kiedy je nawiązał; zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 248, a także: C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools (excluding the Venetian)*, London 1962, gdzie wskazuje się na inną proveniencję obrazu Rafaela; oraz: D. Mahon, *Guercino – catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1968, s. 56, nr 23. Za sprawą francuskiego *commissaire* do Londynu miała też trafić z Hiszpanii *Madonna della Tenda* Rafaela (dziś w Monachium); zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 278.

⁴⁵ B. Greathead, *An Englishman in Paris – 1803*, ed. by J.P.T. Bury and J.C. Barry, London 1953, s. 124.

niej przyciągały tak wiele uwagi. Większość z tychże, choćby *Ukrzyżowanie* Rafaela, musiał Fesch nabyć – co zdumiewające – już po upadku Napoleona, gdy mieszkał w Rzymie jako wygnaniec⁴⁶; szczegółowe rozważania odnośnie do tej kolekcji odłożmy do kolejnego rozdziału.

Chociaż chronologię zakupów Lucjana znamy lepiej⁴⁷, śledzenie meandrów jego kolekcjonerskiej kariery wymagałoby zapewne więcej cierpliwości niż można tego z czystym sumieniem wymagać od jakiegokolwiek badacza. Ten dziwny i błyskotliwy człowiek, który umożliwił bratu karierę, a następnie skłócił się z nim tylko po to, by stanąć znów u jego boku podczas stu dni, większość wojny spędził w Italii i Anglii; jego miłość do sztuki była tak autentyczna i poparta dobrym gustem, jak przebiegłe były jego działania⁴⁸. Jego saturniczny wygląd utrwaliała większość wiodących artystów epoki, w tym Fabre, Canova i, przede wszystkim, Ingres, którego portret rodziny Lucjana stanowi jedno z najbardziej zachwycających rysunkowych dzieł w tym gatunku w całej historii sztuki⁴⁹. Szczęśliwie próżność Lucjana obejmowała jego kolekcję w takim samym stopniu, jak jego wygląd⁵⁰, toteż grafiki, które kazał sporządzić na podstawie wielu posiadanych przez siebie obrazów (zapewne mając na względzie sprzedaż tychże w razie finansowych trudności) pozwalają nam nie tylko zidentyfikować znaczną ich liczbę, ale także wyrobić sobie przybliżony pogląd na czas ich pozyskania⁵¹. Lucjan otoczył się doradcami artystycznymi; malarz Guillon Lethière służył mu pomocą, gdy przy okazji pierwszej misji zagranicznej, posel-

⁴⁶ *Ukrzyżowanie*, dziś w National Gallery w Londynie, zakupił Fesch w 1818 roku z księcia S. Domenico w Città di Castello, mieście szczególnie obfitującym w skarby sztuki (C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools*, s. 158–159).

⁴⁷ Pewną liczbą obrazów z kolekcji Lucjana opisał szczegółowo Schlegel podczas swego pobytu w Paryżu w 1802 roku.

⁴⁸ Na temat życiorysu Lucjana zob. F. Piétri, *Lucien Bonaparte*, Paris 1939; tamże, na s. 155 oraz 180–181, omówienie, wszelako nie zawsze dokładne, jego kolekcji. Oprócz tomu grafik reprodukcyjnych dysponujemy relacją z aukcji oraz listą wystawionych na sprzedaż obrazów, sporządzoną przez Buchanana (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 269–287) – przy czym wielkim rozczarowaniem było, że Lucjan wycofał ze sprzedaży około dwudziestu najszlachetniejszych obrazów (Hazlitt, *The Complete Works*, t. 18, s. 84–89). Podobnie złe wrażenie zrobił wiele lat później, przy wyprzedaży kolekcji swego wujecznego dziadka kardynała Fescha, syn Lucjana, wykupując wiele spośród najlepszych arcydzieł.

⁴⁹ Zob. A. Mongan, *Ingres Centennial Exhibition 1867–1967*, Harvard University 1967, nr 11 i 33.

⁵⁰ Zob. dokumenty odnośnie do portretów Lucjana sporządzonych przez Fabre'a, a także grafik z jego kolekcji w: P. Marmottan, *Les Arts en Toscane sous Napoléon – La Princesse Elisa*, Paris 1901, s. 284 i n.

⁵¹ *Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte – cent quarante deux gravures*, London 1812.

stwa do Madrytu w 1801 roku, zakupił znaczną liczbę obrazów. Był pośród nich najpiękniejszy Velázquez, jaki opuścił Hiszpanię od czasu, gdy w XVII wieku do Wiednia wysłane zostały portrety Habsburgów (il. 5)⁵².



5. Diego Velázquez, *Kobieta z wachlarzem*, ok. 1640, Wallace Collection, Londyn [domena publiczna]

⁵² Wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne, choć nie sposób tego tymczasem dowieść, że obrazy hiszpańskie wyszczególnione w katalogu kolekcji Lucjana zostały zakupione podczas tego pobytu, a nie, jak sugeruje Ilse Hempel Lipschutz (*Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press 1972, s. 42), za pośrednictwem marszałka Sebastianiego.

Był to dobry początek – po którym nastąpiła seria kolejnych znakomych zakupów Lucjana. Wiemy, że przed rokiem 1812 posiadał tak piękne obrazy jak Lotta *Portret rodziny*, którego wcześniejszych losów nie znamy, a także cieszące się wielką sławą dzieła przypisywane Rafaelowi oraz Annibale Carracciemu. Szczególnie interesujący w kontekście niniejszych rozważań jest fakt, że Lucjan zakupił te obrazy najpewniej nie podczas pełnienia oficjalnej funkcji we francuskiej armii czy służbie dyplomatycznej, ale gdy mieszkał w Italii jako wygnaniec z woli swego wszechmocnego brata. Źródła pozyskania niektórych spośród najslawniejszych arcydzieł, jak Poussina *Rzezi niewiniątek* czy Sofonisby Anguissoli *Gry w szachy* (il. 6), także mówią wiele o ograniczonej naturze francuskiego kolekcjonerstwa w tym okresie.

Księżę Vincenzo Giustiniani, dziedzic dwóch sławnych kolekcji antycznych marmurów i (w większości) XVII-wiecznego malarstwa, był jednym z wielu przedstawicieli rzymskiej arystokracji, którzy ucierpieli poważnie



6. Sofonisba Anguissola, *Gry w szachy*, 1555, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

w następstwie rewolucyjnych i wojennych niepokojów⁵³. Od pierwszych lat XIX stulecia było wiadomo, że jego kolekcje są przeznaczone do sprzedaży, toteż już w 1804 roku Lucjan począł zakupywać niektóre z najlepszych antyków i obrazów, w tym Honthorsta *Chrystusa przed wielkim kapłanem*, by wkrótce nabyć dzieła wspomniane powyżej⁵⁴. Wprawdzie powiodło się Giustinianiemu dość szybko sprzedać rzeźby, zajęło mu kilka lat nim w osobie paryskiego handlarza Bonnemaïsona (który przez większość wojny pielęgnował kontakty ze swymi angielskimi klientami) znalazł kupca na sto pięćdziesiąt obrazów; wszelako Bonnemaïson nie był w stanie – choć znajdowały się w kolekcji dzieła takie jak *Anioł zwycięski* Caravaggia czy *Portret architekta* Lotta (wówczas przypisywany Tycjanowi) – sprzedać żadnego z nich aż do roku 1815, gdy trafiły one w ręce króla Prus⁵⁵.

Gdy William Buchanan odbywał swą pierwszą powojenną podróż na kontynent, ze zdziwieniem stwierdził, że „przez cały okres wojny nie powstała, jak się zdaje, żadna kolekcja prawdziwie znacząca”⁵⁶. Nie było w słowach Buchanana wiele przesady, jeśli wziąć pod uwagę, czym dla niego była kolekcja

⁵³ F. Boyer, *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin 1969, s. 225–234.

⁵⁴ Zob. list Irvina do Buchanana z 30 czerwca 1804 w: Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 154.

⁵⁵ Zob. L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, „Burlington Magazine” 1960, 102(682), s. 21–27, 102(684), s. 92–105, 102(685), s. 135–148 + 159. Nie wszystkie obrazy trafiły do Berlina; nie w każdym wypadku możliwie jest dokładne prześledzenie aktywności Bonnemaïsona w tej sprawie.

⁵⁶ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 301. Buchanan, który zapewne nie widział kolekcji Fescha ani innych zbiorów wzmiankowanych w kolejnym przypisie, robi wyjątek dla kolekcji cesarzowej Józefiny oraz Talleyranda, „obojga uznawanych za osoby publiczne”. Wątpliwe, by z taką charakterystyką Józefiny zgodził się Vivant-Denon, cesarzowa przedstawiała bowiem ogromną trudność dla organizacji Musée Napoléon, za swą prywatną własność uznając to, co on uznawał za własność państwową. Spektakularnym przykładem takiego zachowania, była sytuacja z roku 1807, gdy generał Lagrange, chcąc uczynić zadość obyczajowi rozpowszechnionemu wśród oficerów szukających przychylności na dworze, „podarował” Józefinie 36 arcydzieł z galerii w Kassel, które Vivant-Denon zarekwirował był dla muzeum. Napoleon pozwolił Józefinie je zatrzymać i koniec końców największym przegrany okazał się elektor heski, bo po roku 1815 obrazy zostały uznane za własność prywatną (zostały sprzedane carowi Aleksandrowi I) i jako takie nie podlegały restytucji; zob. J. Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973, s. 179–181; Ch. Saunier, *Les Conquêtes Artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902, s. 78–79; A.P. de Mirimonde, *Les dépenses d'art des Impératrices Joséphine et Marie-Louise*, „Gazette des Beaux-Arts”, 6^{ème} période, 50, 1957, s. 89–107; oraz S. Grandjean, *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964. Talleyranda kolekcja obrazów flamandzkich i holenderskich została ukształtowana przez Le Bruna, a w 1817 roku sprze-

„prawdziwie znacząca”. Fesch i Lucjan Bonaparte jako jedyni Francuzi byli w stanie pozyskać uznane włoskie arcydzieła, których ogromna większość wywieziona została do Luwru; gdy w 1817 roku Buchanan przybył do Paryża dzieła te były już w rozproszeniu⁵⁷. O ileż więcej, musiał sobie pomyśleć, uzyskałby on, gdyby stały przed nim takie możliwości, jakie otwały się przed jego francuskimi konkurentami. O ileż więcej, musiał przyznać, rzeczywiście *uzyskał* dla angielskich kolekcjonerów mimo braku tych możliwości!

Oczywiście łatwiej było kupować dzieła, które nie cieszyły się zainteresowaniem rządu, choćby bardzo wczesną lub bardzo późną sztukę włoską (ku której się niebawem zwrócimy); a nawet w obrębie dojrzałego renesansu, co stwierdzamy z pewnym zdziwieniem, były dziedziny mniej poważane, jak rysunek i rzeźba⁵⁸. To w tych obszarach bystry kolekcjoner francuski mógł osiągnąć znakomite rezultaty. Najbardziej fanatyczny i zdradziecki artysta

dana – w wyniku intryg godnych jej właściciela – Buchananowi za pośrednictwem Bonne-maisona; zob. Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 345–348.

⁵⁷ Jeszcze dwie kolekcje dawnych mistrzów (w znaczeniu nadawanym temu terminowi przez późnoosiemnastowieczny smak) powstały w tym czasie w Italii i muszą tu zostać odnotowane. Obie należały do osób, które nie tylko – inaczej niż grasujący tam żołnierze – spędziły na Półwyspie wiele lat, ale nadto należały do rodzinnego kręgu Bonapartych. Książę Eugeniusz Beauharnais (1781–1824), pasierb cesarza i wicekról Italii, nabył wielką liczbę obrazów dla siebie, swych przyjaciół (w tym pani de Sousa, zob. Pélissier, *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany*, s. 98), a także, podczas pobytu w Mediolanie, dla Brery. Były wśród nich dzieła najwyższej jakości i rangi, jak *Św. Hieronim* Guercina (w Moskwie) czy *Wniebowzięcie* Guido Reniego (w prywatnej kolekcji w Szwajcarii), zakupione przez niego do spółki z państwem w 1811 roku ze słynnej kolekcji Sampierich w Bolonii (zob. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, s. 36 i 86; Mahon, *Guercino*; oraz D.S. Pepper, *Guido Reni's Early Style: His activity in Bologna, 1595–1601*, „*Burlington Magazine*” 1969, 111[797], s. 475); niestety pierwszy ilustrowany katalog kolekcji Beauharnaisa został opublikowany wiele lat później, gdy obrazy należały do jego syna, księcia Leuchtenberg (którym to tytułem obdarzył Eugeniusz Bonaparte). Ponieważ ten katalog przynosi bardzo niewiele informacji o proveniencji obrazów, trudno jest przy obecnym stanie wiedzy stwierdzić, które z nich nabył Eugeniusz, gdy był u władzy. Hubert w zwięzły, ale znakomity sposób pisze o artystycznych upodobaniach poszczególnych członków rodziny Bonaparte w Italii. Uznany malarz François-Xavier Fabre (1766–1837), który zastąpił Alfieriego w roli kochanka hrabiny Albany i spędził trzydzieści lat we Florencji, był blisko związany z Lucjanem Bonaparte (którego portret namalował). W roku 1825 uczynił pierwszą z dwóch donacji obrazów dla swego rodzinnego miasta Montpellier; znajdują się one tam nadal w muzeum noszącym jego imię. Dar składał się z 224 obrazów (a także rysunków i rzeźb), ale ponieważ Fabre nabywał dzieła przez całe życie, trudno stwierdzić z całą pewnością, do jakiego stopnia wykorzystywał on przy zakupach związki z reżimem napoleońskim. Dzieła były nieraz wysokiej jakości, ale oczywiście nie do porównania z posiadanymi przez jego patrona, Lucjana.

⁵⁸ Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 239 i 270.

tego czasu, Jean-Baptiste Wicar, przez wiele lat działający jako agent pozyskujący w Italii obrazy do paryskiego muzeum, zaś po upadku imperium jeden z najbardziej krzykliwych rzeczników ich restytucji, został oskarżony o kradzież około siedmiu dzieł znanych malarzy do swojej kolekcji⁵⁹; nie sposób ich wysledzić, ale to, co wiemy o jego kolekcji w ogóle, sugeruje, że nie były to dzieła najwyższej jakości. Gdy jednak zwrócimy się ku posiadanym przez niego rzeźbom i rysunkom, znajdziemy wśród nich odpowiedniki największych malarskich arcydzieł włoskiej sztuki, jakie trafiały w tym czasie do Londynu⁶⁰.

Że to właśnie brak możliwości w o wiele większym stopniu niż jakakolwiek przemiana smaku stanowił przeszkodę dla francuskich kolekcjonerów prywatnych, potwierdzają znakomicie wyniki kampanii hiszpańskiej, diametralnie odmienne od wyników kampanii włoskiej. Ponawiane próby przejścia na rzecz Musée Napoléon najlepszych obrazów hiszpańskich i obcych ze zbiorów królewskich i innych kolekcji madryckich ponosiły fiasko ze względu na opóźniające się sukcesy wojenne, a także na fakt, że król Józef, brat Napoleona, życzył sobie zachować je dla siebie. Tymczasem osoby prywatne wszelkiego autoramentu, i to w większej liczbie Francuzi niż Anglicy, byli w stanie nabyć najwspanialsze skarby sztuki w, nazwijmy ją: konwencjonalnym guście. Najbardziej powierzchowny rzut oka wystarczy, by wydobyć różnicę w stosunku do Italii. Sam Józef, gdy zmuszony został do ucieczki z Hiszpanii, zabrał ze sobą nie mniej niż pięć obrazów atrybuowanych Rafaelowi, wspinałego Tycjana i wiele innych arcydzieł. Murat, w czasie, gdy pełnił funkcję dowódcy wojskowego w Madrycie, zakupił kilka znakomych obrazów renesansowych z kolekcji Manuela Godoya, Księcia Pokoju, w tym Correggia *Szkołę miłości*⁶¹. Szczególną skutecznością w swych działaniach wykazał się w tych strasznych czasach samowoli duński minister w Madrycie, hrabia Bourke, któremu udało się pozyskać jedną z najsłynniejszych madonn Rafaela (il. 7), a także cztery wielkie obrazy Rubensa z klasztoru nieopodal Madrytu⁶².

⁵⁹ Ibidem, t. 1, s. 319 oraz t. 2, s. 575, gdzie mowa o obrazach.

⁶⁰ Zob. J. Gere, *William Young Ottley as a collector of drawings*, „British Museum Quarterly” 1953, June, 18(2), s. 44–53, oraz R.W. Scheller, *The case of the stolen Raphael drawings*, „Master Drawings” 1973, 11(2), s. 119–137.

⁶¹ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 18. Zob. inwentarz kolekcji Godoya z 1818 roku w: J. Pérez de Guzmán, *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, „La España Moderna” 1906, año 12, núm 140, s. 95–126. Nie wynika z niego bynajmniej, które obrazy, poza Correggiem, zostały zabrane przez Murata.

⁶² Na temat *Madonny Alba* (dziś w National Gallery of Art w Waszyngtonie) oraz Rubensa *Triumfu Eucharystii* z Loeches (wcześniej w kolekcji Grosvenora, dziś w Luwrze i Sarasocie) zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 149 oraz Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 222 i n. Nawet w świetle standardów epoki zabranie tych ob-



7. Rafael, *Madonna Alba*, ok. 1510, National Gallery of Art, Waszyngton [domena publiczna]

Lista osób, które odniosły korzyści z kampanii hiszpańskiej jest zaiste długa⁶³; w tym miejscu wystarczy wspomnieć tylko najślynniejszą z nich – marszałka Souлта⁶⁴. Jego rabunkowa działalność objęła wiele słynnych dzieł uznanych mistrzów, jak Tycjan czy Van Dyke, ale także jeden z pierwszych wielkich zespołów malarstwa hiszpańskiego, jakie opuściły kraj – i ta ostat-

razów wbrew woli miejscowej ludności, za to z pomocą francuskich bagnetów, angielskich pieniędzy i duńskiego immunitetu dyplomatycznego, wydaje się wyjątkowo niemoralne, choć Buchanan opisuje całą sprawę z dumą. Także Bourke wysłał do Anglii dwa małe pejzaże z ludzkim sztafażem „Velazqueza”, obecnie przypisane przez Lopez-Reya (nr 164–64) jego „drugorzędnemu naśladowcy”. Zob. także: Mrs. Jameson, *Companion to the most celebrated private galleries of art in London*, London 1844, s. 313.

⁶³ Zob. na ten temat materiały zebrane przez Lipschutza.

⁶⁴ Grabieże Souлта spotkały się z oburzeniem ze strony jego kraj, a także – najbardziej gwałtownym – Forda.

nia okoliczność czyni go, retrospektywnie, ważną postacią w dziejach smaku. Pośród obrazów hiszpańskich ogromną większość stanowiły – i jako jedyne przyciągnęły uwagę publiczności w owym czasie – dzieła Murilla, już przed rewolucją dobrze osadzonego w międzynarodowym panteonie wielkich mistrzów; niedługo potem Soult sprzedał je za ogromne kwoty kolekcjonerom angielskim. Faktem jest jednak, że trafiło się Soultowi zagarnąć również obco wyglądające dzieła mniej znanych artystów jak Alonso Cano i Zurbaràn. Jego metody pozyskiwania dzieł były wszelako tak osobliwe, że trudno przypisywać wybór tych arcydzieł jakiemuś szczególnie wczesnemu, ekscentrycznemu smakowi do sztuki hiszpańskiej.

Jeszcze mniejsze było zapotrzebowanie na nieznaną sztukę w Anglii. Malarz George Augustus Wallis, „angielski Poussin”, agent Buchanana w Hiszpanii, obserwował zachodzące tam zmiany i – zacytujmy wypowiedź rzucającą światło na ówczesny handel sztuką – „gdy stolica przechodziła w ręce kolejno: Francuzów, Hiszpanów i Anglików, on pozostawał na stanowisku i profitywał z tychże zmian oraz kupował dzieła sztuki dla swojego kraju, starając się, jako człowiek interesu i artysta, pozostawać zawsze w dobrych stosunkach ze wszystkimi stronami”⁶⁵. Jakkolwiek ocenialibyśmy moralne standardy Wallisa, musimy przyznać, że oko miał niezawodne. Wypatrzył El Greca – był w istocie pierwszym obcokrajowcem, który zwrócił na niego uwagę – a także Alonso Cano, Zurbarána i innych malarzy, o których wcześniej nie słyszał, uznawszy ich za „pierwszorzędných artystów, których dzieła są poza Hiszpanią niemal nieznaną... Bogactwo tej szkoły jest ponad wszelkie wyobrażenie, a wszyscy reprezentujący ją malarze są znakomitymi kolorystami”⁶⁶. Dziś jeszcze, po niemal dwóch wiekach, uderza nas to natychmiastowe docenienie Hiszpanów. Tymczasem Sir Thomas Lawrence za nic sobie miał malarstwo hiszpańskie, nawet Murilla i Velazqueza, i apelował do Buchanana, by raczej pozostał przy Tycjanie, Rubensie, Correggiu i Rafaelu⁶⁷.

Ogólnie rzecz biorąc wydaje się, że wielkie niepokoje, jakie przewaliły się przez Europę w latach 1793–1815, zachęciły, a przede wszystkim umożliwiły Anglikom i Francuzom zakupy – czy to z inicjatywy prywatnej czy publicznej i na wielką skalę – obrazów od stuleci cieszących się sławą. Raczkujące zainteresowanie sztuką wczesną lub peryferyjną, rozwijające się wprawdzie powoli, ale stale w latach 80. i 90. XVIII wieku, zostało przytłumione przez tę nagłą i nieoczekiwaną dostępność wielkiej liczby znakomitych i znanych arcydzieł.

⁶⁵ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 205.

⁶⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 229.

⁶⁷ Zob. list Lawrence’a do Penrice’a z 10 stycznia 1810 roku w: *Letters addressed to the late Thomas Penrice*, s. 11–12.

Co najmniej jeden człowiek doświadczył tego na własnej skórze. Gdy Seroux d'Agincourt, potomek francuskiej szlachty, przybył do Italii w roku 1799, by rozpocząć pracę nad wielką historią sztuki włoskiej od jej upadku w następstwie ruiny Cesarstwa Rzymskiego do odrodzenia w wiekach XV i XVI, był bogaty, słynny, zaprzyjaźniony lub zaznajomiony z wieloma ludźmi z artystycznych i uczonych kręgów Europy oraz wyposażony w dość środki, by zatrudnić dziesiątki kopistów do pomocy przy swym gigantycznym przedsięwzięciu; toteż po dziesięciu latach rękopis był gotowy do przekazania wydawcy. Ale wybuchła rewolucja, Seroux d'Agincourt (*fermier-général*) stracił zasoby finansowe i nikt nie był w stanie – ani nie miał w tym dostatecznego interesu – by podjąć się publikacji tak monumentalnej książki na ezoteryczny temat; stąd zaczęła się ona ukazywać dopiero od roku 1811⁶⁸.

Twierdzi się ostatnio (i nie bez racji), że „odkrycia” wczesnej sztuki włoskiej dokonali sami Włosi na długo nim zrobili to Anglicy, Francuzi czy Niemcy, którym na ogół przypisuje się zasługi w tej wielkiej przemianie smaku⁶⁹. Niewątpliwie prawdą jest, że lokalni historycy włoscy, powodowani erudycją bądź patriotyzmem, poruszyli w pierwszej połowie następnego stulecia praktycznie wszystkie kluczowe dla tego zjawiska kwestie – epatując zresztą często raczej retorycznym efektem niż wiedzą. Ale badania lokalnych historyków – jak nazbyt często ma to miejsce i dziś – mają zwykle i lokalny zasięg. I nawet jeśli Seroux d'Agincourt zrobił po prostu użytek z dostępnych materiałów albo w swych poglądach głosił to dokładnie, co najbardziej mu współczesny z Włochów Luigi Lanzi, faktem pozostaje, że to za sprawą jego obficie ilustrowanej *Historii* – i tym samym współpracujących z nim asystentów – włoscy artyści „prymitywni” dali się poznać reszcie Europy.

Seroux d'Agincourt, przyjaciel Bouchera i Fragonarda, Woltera i Madame Geoffrin, miał nie więcej entuzjazmu dla sztuki wczesnych mistrzów niż

⁶⁸ Zob. biografię Seroux d'Agincourta załączoną do pierwszego tomu książki.

⁶⁹ Taka jest myśl przewodnia dobrze udokumentowanej książki Giovanniego Previtaliego *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964. Należy podkreślić, że chociaż zagadnienie zajmuje obecnie wielu badaczy, brakuje pełnego studium na temat „odkrycia prymitywów” (książka Previtaliego koncentruje się na Italii i obejmuje czas do końca XVIII wieku). Istnieją natomiast pożyteczne artykuły poświęcone poszczególnym malarzom czy kolekcjonerom, z których w wielkim stopniu korzystałem. Venturiego *Il Gusto dei primitivi* jest bardzo interesującym esejem omawiającym niektóre aspekty zjawiska z bardzo indywidualnej perspektywy, ale nie jest z pewnością studium historycznym. Raczej wszystko to, a nie prawdziwe przekonanie, powoduje, że badacze zainteresowani zjawiskiem nadal odnoszą się do dwóch artykułów autorstwa von Klenze i Boroniusa, które stanowią wprawdzie wartościowe prace pionierskie i zawierają szereg ciekawych informacji, ale są tak nieaktualne, że mogą wręcz wprowadzać w błąd.

Gibbons, któremu świadomie wiele zawdzięczał⁷⁰, miał wyrozumiałości dla sporów wczesnych chrześcijan. W istocie jego książka miała być po części erudycyjnym ostrzeżeniem przed zagrożeniami, jakie dla kultury wizualnej stanowi cywilizacyjna zapaść. Chociaż podkreślał kluczową rolę indywidualnej obserwacji celem uniknięcia „próżnego teoretyzowania” (*vaines discussions*) w ocenie sztuki ciemnych wieków średnich, jego podejście pozostało zasadniczo (i niemal wyłącznie) socjologiczne. Szukając dróg ucieczki przed nacjonalizmem Vasariego i innych historyków włoskich, którzy w inwazji barbarzyńców widzieli bezpośrednią przyczynę upadku klasycznych wartości, Seroux d’Agincourt (będący bądź co bądź potomkiem tychże barbarzyńców) uznawał raczej dobre i złe rządy, nieważne przez kogo sprawowane, za czynnik determinujący jakości estetyczne. Za upadek standardów winić należało raczej rzymskie zamiłowanie do luksusu niż obcą interwencję. Jedyną nadzieją pozostawał „oświecony despotyzm” – lecz dla starzejącego się Francuza mieszkającego w Rzymie była to w latach 80. XVIII wielu nadzieja coraz bardziej płonna. Toteż dziwi nas nie tyle fakt, że jego ocena sztuki średniowiecznej była zasadniczo negatywna, lecz to, że zdarzała mu się od czasu do czasu szczerza fascynacja jakimś rzekomo dziwacznym dziełem średniowiecznym, jeszcze dziwniej prezentującym się w graficznej reprodukcji. Weźmy jako przykład jego reakcję na Guida da Siena *Tronującą Madonnę z Dzieciątkiem*, której bardzo wczesne i zupełnie błędne datowanie na rok 1221 wzbudziło taką ekscytację wśród tych, którzy dowieść chcieli, że sztuka kwitła poza Florencją na długo przed Cimabuem i Giottem⁷¹. Sam był może zaskoczony wyrażoną przez siebie pochwałą znakomitej kompozycji, słodczy twarży Dzieciątka, elegancji i szlachetności konturu, nawet koloru⁷². Z jeszcze większym zdziwieniem musiał jednak przyjąć fakt, że otoczony był przez grono młodych uczniów, gotowych brać jego protekcyjną łaskawość znacznie bardziej serio niż kiedykolwiek było to w jego zamiarze.

Zdarzało się często w historii smaku, że uwarunkowania ekonomiczne, dostępność dzieł, obawa przed fałszerstwem i inne okoliczności podobnego rodzaju skłaniały kolekcjonerów czy adeptów sztuki do eksplorowania

⁷⁰ J.B.L.G. Seroux d’Agincourt, *Histoire de l’Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e siècle*, 6 t., Paris 1823; *Discours Préliminaire*, Chapitre III.

⁷¹ Kontrowersję podsumowuje i podaje odnoszącą się do niej bibliografię James H. Stubblebine (*Guido da Siena*, Princeton 1964, s. 30–42), który twierdzi, że data 1221 namalowana została znacznie później, podczas renowacji ołtarza, dla upamiętnienia śmierci św. Dominika i założenia zakonu dominikanów w Sienie, które to wydarzenia miały miejsce w tym właśnie roku.

⁷² Seroux d’Agincourt, II, *Peinture*, s. 101.

obszarów uznawanych generalnie za mało interesujące: tak w dużej mierze tłumaczono modę na holenderskie i flamandzkie obrazy gabinetowe w czasach, gdy ta pojawiła się (w opozycji do włoskiego renesansowego malarstwa historycznego) w XVIII-wiecznej Francji. Teraz, trzy ćwierćwiecza później, to w gronie dyplomatów afiliowanych przy francuskim przedstawicielstwie w Rzymie, dla których, jak widzieliśmy, nieosiągalne były „konwencjonalne” arcydzieła, stopniowo rozwinęło się wielkie upodobanie dla obrazów, które Seroux d’Agincourt studiował pilnie, ale z zachowaniem dystansu, przez ponad dwie dekady⁷³.

Na przykład François Cacault, który spędził kilka lat w Italii przed rewolucją⁷⁴, powrócił tam po jej wybuchu (przyjętym bez większych emocji) dla objęcia rozmaitych stanowisk dyplomatycznych. Zwieńczeniem jego kariery było zaangażowanie w negocjacje, które doprowadziły do zawarcia konkordatu; ponieważ jednak nazbyt sprzyjał stronie papieskiej, stracił zaufanie Napoleona i został odwołany do Francji. Brat Cacaulta był malarzem, a on sam, choć dysponował przeciętnymi środkami, był, zdaje się, wręcz obsesyjnym kolekcjonerem. Jego wrażliwość miała lekkie zabarwienie preromantyczne, bo w latach 1799–1804 polecił wznieść dla swej wielkiej kolekcji obrazów specjalne muzeum w otoczeniu dzikiej przyrody („des rivières, des prairies, des bois, des montagnes, tels sont les portiques du musée de M. Cacault”⁷⁵) nieopodal bretońskiego miasta Clisson, które w średniowieczu było areną malowniczych wydarzeń, a niedawno bardzo ucierpiało podczas wojen wandejskich. W tę odległą okolicę ściągnął grono nowoczesnych artystów i malarzy pejzażystów poszukujących nowych wrażeń⁷⁶.

⁷³ Ogólnie na temat zainteresowania Francuzów wczesną sztuką włoską zob. A. Chastel, *Le goût des „Préraphaélites” en France*, w katalogu wystawy *De Giotto à Bellini*, Paris 1956.

⁷⁴ Odwiedził Italię przed 1775 rokiem, a następnie, w roku 1785, został następcą Vivant-Denona w funkcji sekretarza ambasady w Neapolu; zob. E. Richter, *Voyage à Clisson*, wyd. 4, Paris 1823, s. 85. Zob. biogram Cacaulta w *Dictionnaire de Biographie Française*, z odnośnikami do literatury przedmiotu. Książka Richtera jest najbardziej użytecznym źródłem wiedzy o kolekcji i muzeum Cacaulta, bo zawiera kompletne cytaty z innych relacji. Musée Rolin w Autun jest w posiadaniu bardzo emocjonalnych listów Cacaulta i jego brata do Amaury’ego Duvala, dyplomaty, urzędnika w instytucjach artystycznych, wydawcy i uczonego. W większości pochodzą one z lat 1793–1808 i choć były ślone z Italii, praktycznie nie zawierają informacji odnośnie do kolekcji.

⁷⁵ Richter, *Voyage à Clisson*, s. 127–128.

⁷⁶ Ibidem, s. 75 i 125. Zaprzyjaźniony z Cacaultem rzeźbiarz François Leomot nabył zamek w Clisson. Zob. także: Quatremère de Quincy, *Voyage Pittoresque dans le Bocage de la Vendée, ou Vues de Clisson ... publiées par C. Thiénon, peintre; gravées à l’acqua tinta par Piringier*, „Journal des Savants” 1817, s. 418–423.

Ale abstrahując od wyboru tego niezwykłego miejsca, to zapewne raczej brak możliwości nabycia „konwencjonalnych” obrazów niż naturalne inklinacje skłoniły go zakupu, w dość zaawansowanym już wieku⁷⁷, pierwszych obrazów wczesnych mistrzów włoskich (dla których rozwinął następnie autentyczną pasję): badania nad jego zbiorem potwierdzają znakomity smak, ale nie konsekwencję upodobań czy naukowe zainteresowania⁷⁸. Dwa obrazy Georgesa de La Tour, atrybuowane przez niego Murillowi i Seghersowi, wzbudziły zainteresowanie jego kolekcją, w skład której wchodziły prace zarówno Lancreta, jak Neriego di Biccia, zarówno Bouchera, jak Daddiego. Podobnie szerokie spektrum stylistyczne było charakterystyczne dla wielu kolekcji tego czasu⁷⁹, wszystko wskazuje jednak na to, że François Cacault

⁷⁷ Cacault urodził się w roku 1742, zmarł w 1805. Niestety nie sposób ustalić, kiedy kupił owe dwa tysiące obrazów, które – jak słyszymy (Richter, *Voyage à Clisson*, s. 101) – zgromadził w przeciągu ponad trzydziestu lat. Richter twierdzi nadto (s. 127), że miał drugie tyle dzieł, które zostały przejęte wraz z wiozącym je do Francji statkiem przez Anglików i sprzedane w Londynie w 1805 roku. W zakupach Cacault wspierany był przez podziwianego przez siebie artystę Wicara (Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*). Wydaje się niemal pewne, że najwcześniejszych zakupów „prymitywów” dokonał podczas pobytu w Rzymie w latach 1799–1801. Wspominając wiele lat później tę epokę, malarz Granet (Chapitre VI) pisał o Cacaulcie jako „grand amateur de tableaux. Il en avait dans son hôtel une grande quantité qu’il avait achetées à bas prix. Il suffisait qu’ils eussent été peints par de vieux peintres italiens pour qu’ils fussent admirables à ses yeux”.

⁷⁸ Obrazy przechowywane są obecnie w muzeum Nantes, niestety ich nowoczesny katalog nie został dotąd opublikowany.

⁷⁹ Znamienny przykład stanowi kolekcja generała Miollisa, pełnego ogłady oficera, z którego inicjatywy wzniesiono pomnik Wergiliusza w Mantui i który jako gubernator Rzymu wiódł wyrafinowane życie w swej rezydencji, Villi Aldobrandini; zob. Henri Auréas, *Un général de Napoléon: Miollis*, Paris 1961. Madame Récamier drwiła z niego, że Korynnę uważał za nazwę miasta w Italii, ale choć pozostawał pod silnym wpływem handlarzy, jego miłość do sztuki był silna i autentyczna. Polegał wielce na opinii malarzy Graneta i Wicara (Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 2, s. 343, 455 i n., 452 i n.); ten ostatni namalował jego portret, sprzedawał mu obrazy i sporządził katalog jego kolekcji (zob. *Indicazione delle sculture, e della Galleria de’ quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814). Ale starczyło Miollisowi fantazji, by zamówić u Ingesa obraz *Tu Marcellus eris* (Wergiliusz czytający Eneidę Augustowi, Liwii i Oktawii; w Tuluzie), pejzaże Didiera Bogueta etc. Nie byłem dotąd w stanie zidentyfikować żadnego spośród trzystu dziewięćdziesięciu posiadanych przez niego obrazów dawnych mistrzów, jest jednak oczywiste, że dzieła najznakomitszych artystów, Rafaela, Poussina, Guido Reniego, były kopiami (i za takie były przez wielu uważane). Z drugiej strony, obrazy włoskich mistrzów barokowych, przypisywane artystom takim jak Francesco de Mura, Giaquinto, Trevisani i Tiepolo, mało poważane w tym czasie, mogłyby okazać się oryginałami, gdyby udało się je wysledzić. Zda się, że Miollis nie przejawiał żadnego zainteresowania wczesnymi obrazami włoskimi,

najbardziej komfortowo czuł się w cieszącym się powszechnym uznaniem centrum.

Tylko że osadzenie się tam nie wchodziło w grę. Znakomicie zdawał sobie z tego sprawę Artaud de Montor, znacznie młodszy kolega Cacaulta, historyk polityki i sekretarz legacji. Osoba prywatna, pisał⁸⁰, nie ma już możliwości stworzenia kolekcji złożonej z autentycznych obrazów Rafaela, Correggia, Tycjana, Guilia Romano, Andrei del Sarto, Carraccich czy Domenichina, tymczasem reprezentatywny zestaw wczesnych obrazów można dostać wcale tanio. Wiele z nich objawi przy tym niespodziewane piękno. Ta myśl nie była nowa – Artaud deklarował zresztą swoje zadłużenie u Seroux d'Agincourta, którego monumentalna *Historia* zaczęła ukazywać się drukiem krótko po tym, gdy wydana została pierwsza edycja jego własnej stosunkowo skromnej broszurki. Rzecz w tym, że on i jego przyjaciele nadali kolekcji bezprecedensowy rozgłos. Nie chodziło tylko o katalog, pełen odniesień do sporu pomiędzy starym a nowym, ale o fakt „otwarcia galerii dla artystów, którzy w wolnym czasie mogli studiować w niej obrazy namalowane w Italii w XII i XIII wieku; nasi najślynniejsi malarze pośpieszyli, by przyjrzeć się im”⁸¹. Nieliczni z nich byli w stanie w pełni pojąć, na jaką drogę wkraczają.

Jestem w pełni świadom, że podkreślam elementy „determinujące” smak w tych latach i próbuję sugerować, że to, co było kolekcjonerską „normą”, zostało zasadniczo ustanowione pół wieku wcześniej i wzmocnione następnie przez polityczne i militarne niepokoje. Odstępstwa od „normy” wynikały głównie z rozważań nad dostępnością dzieł – choć były oczywiście wyjątki. Chciałoby się na przykład wiedzieć więcej o osobowości generała d'Armagnac, który w pełnej Murillów Hiszpanii za słuszne uznał wybrać raczej ołtarz Rogiera van der Weydena i Memlinga⁸².

które mógłby łatwo i tanio pozyskać. Chętnie przysłuchalibyśmy się dyskusjom o sztuce, jakie prowadził on z Seroux d'Agincourtem, częstym swym gościem.

⁸⁰ A. de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808. Zob. także Previtali, *La fortuna dei primitivi*, gdzie o całym tym środowisku kolekcjonerów, a także malarzu Paillocie de Mantalabert, który być może jako pierwszy (1812) komplementował „prymitywów” kosztem Rafaela.

⁸¹ *Magasin Encyclopédique*, 1811, tome IV, s. 449.

⁸² D'Armagnac, jak o tym świadczą katalogi aukcyjne jego kolekcji z lat 1836 i 1837 (Lugt 14418 i 23376), nie gardził bynajmniej Tycjanami, Murillami czy Van Dyke'ami. Posiadany przez niego *Ołtarz z Miraflores* (w Berlinie), w owym czasie przypisywany cieszącemu się większą popularnością Memlingowi, został sprzedany w roku 1836; pełna informacja o jego proveniencji w: Davies, 1972, s. 214. Rzeczywisty Memling – *Tryptyk Floreins* – pozostał w posiadaniu d'Armagnaca do śmierci.

Znacznie bardziej spektakularny był przypadek angielskiego handlarza drewnem Edwarda Solly, który podczas wojen napoleońskich mieszkał w Berlinie i zbił tam wielką fortunę⁸³. Solly, którego kolekcjonerska pasja wybuchła, zdaje się, dość nagle około roku 1811, gdy miał lat trzydzieści pięć, mógł pozwolić sobie na zakup arcydzieł dojrzałego renesansu o jakości podobnej do tej, którą odznaczały się obrazy napływające do Londynu. Do pewnego stopnia rzeczywiście zrobił tradycyjny użytek z otwierających się przed nim możliwości: zakupione przez niego *Madonna z Dzieciątkiem* Rafaela (choć może nieco zbyt wczesna jak na angielski i francuski smak tego czasu), *Portret mężczyzny* Moroniego i przede wszystkim wspaniały *Autoportret* Tycjana stanowiłyby znakomity dodatek do którejkolwiek ze współczesnych kolekcji angielskich czy wręcz samego Musée Napoléon. Ale przyznać trzeba, że pozostawały one w cieniu jakichś trzech tysięcy innych obrazów wiszących w berlińskim domu Solly'ego. Botticelli i Cranach, Andrea del Castagno i Rogier van der Weyden: wątpliwe by znaczna część koneserów kiedykolwiek słyszała te nazwiska, nie mówiąc już o chęci zakupu arcydzieł – co Solly czynił na niezrównaną skalę – autorstwa tych mistrzów, ich współczesnych, czy nawet ich poprzedników.

Czy powodowało Sollym – którego intratne przedsięwzięcia biznesowe udokumentowano ostatnio z uznaniem, ale którego osobowość pozostaje dość enigmatyczna – upodobanie do niekonwencjonalnego piękna, którego przedmiot i intensywność były tak wyjątkowe w owym czasie i które czyniłyby go jednym z wielkich pionierów w historii smaku? Być może. Ale są powody, by zachować wstrzeźliwość przed uznaniem tego za pewnik. Ogromną większość obrazów zakupił on – przez około dekadę w liczbie kilku setek rocznie, w tym wielu monumentalnych – za pośrednictwem agentów, nie mając uprzednio możliwości zobaczenia ich; nigdy nie podróżował do Italii, skąd tak wiele z nich pochodziło⁸⁴; a jego nieomal jedyny komentarz poświęcony sztuce – sformułowany, trzeba przyznać, wiele lat później, gdy pracował

⁸³ Opieram się tu praktycznie w całości na serii artykułów Franka Herrmanna z lat 1967–1968, choć niekiedy wyciągam z jego znakomitych badań odmienne wnioski.

⁸⁴ Dowodem na to poniższa rozmowa z przedstawicielem Komisji ds. Wyboru Dzieł Sztuki i Rzemiosła, 1836, par. 1826:

[Przewodniczący Komisji]: Z tego, co Pan mówi, wnoszę, że wiele podróżował Pan za granicę dla studiowania i kupowania obrazów?

[Solly]: Większa część tych obrazów została zakupiona dla mnie przez agentów, zaopatrujących mnie także w dokumenty odnośnie do ich pochodzenia; zachowywałem tylko te obrazy, które zyskały aprobatę komisji w Berlinie (bo kupowałem za radą najlepszych znawców sztuki i profesorów w Berlinie). Ale podróżowałem również, zwłaszcza dla dobrego poznania galerii w Luwrze i Dreźnie”.

w Anglii jako handlarz – wskazuje na wyłączone zainteresowanie włoskim renesansem, doskonale zgodne z konwencjonalnymi upodobania i absolutnie różne od tego, co stanowiło o wyjątkowości jego własnej kolekcji, wówczas już zresztą wyprzedanej⁸⁵. Solly deklarował otwarcie, że zachował tylko te obrazy, „które zyskały aprobatę komisji w Berlinie (bo kupowałem za radą najlepszych znawców sztuki i profesorów w Berlinie)”, i nie ma wątpliwości, że przez kilka lat poprzedzających sprzedaż obrazów państwu pruskiemu w roku 1821, nabywał dzieła – autorstwa wczesnych mistrzów niemieckich – które byłyby bardziej akceptowalne dla potencjalnych nabywców niż XV-wieczne obrazy włoskie, stanowiące najbardziej niezwykłą część jego kolekcji. Być może był Solly pierwszym – i najbardziej skutecznym – w długiej linii milionerów, którzy ulegli wpływowi niemieckich historyków sztuki, zdobywających w tym właśnie czasie pozycję dominującą.

Z pewnością „znawcy sztuki i profesorowie w Berlinie” i innych miastach niemieckich z rosnącym entuzjazmem odnosili się do wczesnej sztuki północnej. Schlegel spędził większość czasu w Paryżu w towarzystwie braci Melchiora i Sulpice’a Boisserée, którzy, gdy tylko wrócili do rodzimej Kolonii poczęli budować znakomitą kolekcję dzieł niemieckich i flamandzkich prymitywów, która wkrótce zafascynowała Goethego, a niebawem i resztę Europy – nie tylko ze względu na jej osobliwą zawartość, ale również fakt, że zademonstrowała ona po raz pierwszy w dziejach, jak za sprawą prywatnej kolekcji dawnych mistrzów wizualny wyraz mogą znaleźć ideologia (nacjonalizm) i wyznanie religijne (rzymski katolicyzm).

Konsekwencjami takiej postawy kolekcjonerskiej zajmiemy się w następnym rozdziale⁸⁶, w tym miejscu podkreślić należy, że wkrótce także inni kolekcjonerzy, powodowani odmiennymi niż bracia Boisserée przesłankami, wkroczyli na ścieżkę przez nich wytyczoną. Solly był jednym z nich, innym – kolejny kupiec, Karl Aders⁸⁷. Osiadł on w Londynie, poślubił piękną żonę i za-

⁸⁵ *Arts and Manufactures*, 1836, par. 1824–1877 i zwł. 1841–1848.

⁸⁶ Na temat kolekcji Boisserée zob. E. Firmenich-Richartz, *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916; na temat reakcji Goethego na nią zob. K. Andrews, *The Nazarenes – A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, s. 16.

⁸⁷ Nazwisko Adersa spotykamy często w XIX-wiecznych biografiiach i wspomnieniach, między innymi u Glichrista, Crabba Robinsona, Passavanta, Waagena. Wedle mojej wiedzy, pierwszym nowoczesnym autorem, który podkreślił jego rolę był Goeffrey Grigson. Praktycznie wszystko, co dotąd wiadomo o Adersie, zawiera bardzo użyteczna kompilacja M.K. Josepha, na której w wielkim stopniu się opieram. Wiele spośród obrazów Adersa znajduje się dziś w londyńskiej National Gallery. Po wyprzedaniu kolekcji pewną liczbę obrazów nabył Joseph Henry Green (1791–1863), chirurg, który studiował w Berlinie i był w kontakcie z Tieckiem i Bunsenem, szczególnie blisko związany z Coleridgem.

prezentował grupie zainteresowanych angielskich artystów i pisarzy wielką liczbę północnych obrazów, spośród których najbardziej prominentne miejsce zajmowała kopia *Ołtarza Gandawskiego* Van Eycka (którego kilka oryginalnych paneli zakupił Solly). Lista przyjaciół i znajomych Adersa robi wrażenie i obejmuje Crabba Robinsona, Coleridge'a, Wordswortha, Lamba, Landora, Flaxmana, Lawrence'a, Linnella, Warda, Danby'ego, Stotharda i Blake'a; praktycznie wszyscy oni wykazywali fascynację Adersa kolekcją dawnych mistrzów. Lamb posunął się tak daleko, że żałował, iż „znalazło się w niej kilka obrazów włoskich”, i nawet Sir George Beaumont i Samuel Rogers, których smak skłaniał się zasadniczo (choć niewyłącznie) ku starej szkole w malarstwie, byli pod wrażeniem posiadanych przez Adersa dzieł Boutsy, Gerarda Davida i Memlinga – co niewątpliwie odegrało rolę w rozbudzeniu fascynacji kulturą niemiecką, stanowiącej tak istotną cechę angielskiego życia intelektualnego we wczesnym wieku XIX.

Jeśli niektórzy kolekcjonerzy odstępili od dotychczasowych konwencji pod wpływem uwarunkowań rynkowych, inni zaś ze względów ideologicznych, człowiek, który w znacznym stopniu był przyczyną jednych i drugich reakcji, pozostawał bodaj największym nowatorem całego tego okresu.

Dominique Vivant-Denon wykazywał się wielkim zaangażowaniem dokonując zakupów dla Musée Napoléon⁸⁸ i choć przesadą byłoby twierdzić za pewnym autorem⁸⁹, być może inspirowanym przez samego Denona, że ten nigdy nie wykorzystał zajmowanego stanowiska dla wzbogacenia swojej własnej kolekcji (która, zgodnie z tą opinią, powstała przed jego nominacją na oficjalne posady i pozostawała zamknięta przez dwadzieścia lat), prawdą jest, że Denon, jak i inni Francuzi tego czasu, niewiele miał do pokazania znaczących obrazów renesansowych i barokowych. Podobnie jak Wicar posiadał rysunki najznakomitszych i najśłynniejszych mistrzów⁹⁰, najlepsze jego obrazy reprezentowały jednak obszary niecieszące się bynajmniej zainteresowaniem przeciętnego konesera z wczesnego wieku XIX; były to znakomite dzieła Memlinga i Fra Angelica, Breughla młodszego, Fragonarda, Domenica Tiepola i, przede wszystkim, Watteau (il. 8)⁹¹.

⁸⁸ Ostatnia biografia autorstwa Chatelaina odwołuje się do wielu wcześniejszych świadectw, choć nie uwzględnia wartościowych materiałów opublikowanych w: C. Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965.

⁸⁹ C. Harmand, *Manuel de l'Amateur des Arts dans Paris, pour 1824*, Paris 1824, s. 162.

⁹⁰ Faktem jest, że wielką część tychże, podobnie jak znakomite grafiki, zakupił przed nominacją na dyrektora muzeów francuskich.

⁹¹ Głównymi źródłami informacji odnośnie do kolekcji obrazów Denona są: katalog aukcyjny z roku 1826, spisany przez A.N. Pérignona [Lugt 11164], oraz samego Vivant Denona *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recu-*

Choć eksponowaną pozycję zdobył w okresie Cesarstwa, był Vivant-Denon człowiekiem XVIII wieku. Urodzony w roku 1747 był o siedemnaście lat młodszy od Seroux d'Agincourta (którego poznał przed rewolucją⁹²) i niemal równoczesny François Cacaultowi (który zastąpił go na stanowisku sekretarza francuskiego poselstwa w Neapolu). Życzliwy i zarazem bezwzględny, prowadził bogate życie towarzyskie i cieszył się zaufaniem kolejno Ludwika XV, Ludwika XVI, Robespierre'a, Napoleona i Ludwika XVIII; zaiste, jak na człowieka o takiej władzy i prestiżu, narobił sobie zaskakująco niewielu wrogów. Sam był uzdolnionym grafikiem, podróżował wiele po Europie i Egipcie. W pewnym momencie życia wydawał się zdecydowany napisać wielką historię sztuki świata. Zamierzenie to pozostawało w zgodzie z encyklopedycznym duchem XVIII wieku, ale zamysł Denona, by oprzeć się w nim wyłącznie na własnych zbiorach, a nie na tych, które gromadził dla państwa, był oryginalny, brawurowo ambitny i śmiało demonstrował zakres jego szerokich zainteresowań. Zainspirowany zapewne przez nieśmiałe pierwsze próby z roku 1795, a w jeszcze większym stopniu przez działania Seroux d'Agincourta i członków francuskiej kolonii w Rzymie, wpadł w 1807 roku na pomysł, zrealizowany rzeczywiście kilka lat później, zakupu dla Musée Napoléon niewielkiej, ale znaczącej grupy włoskich „prymitywów”, celem udokumentowania rozwoju malarstwa aż po renesans⁹³. Z myślą o swych własnych zbiorach przyjął postawę znacznie większej otwartości. Artefakty, którymi wypełnił sześć pokoiów w swym mieszkaniu przy Quai Malaquais, obejmowały dzieła

*illis par le Baron Vivant Denon, ancien directeur des Musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval, 4 vols., Paris 1829, gdzie zawartych jest kilka reprodukcji obrazów (obok rysunków, rzeźb i wszelkiego rodzaju innych obiektów). Choć kolekcję wspomina się w studiach poświęconych Denonowi, nie powstało dotąd nowoczesne opracowanie na jej temat. Dzieła, które wspominam, to u Pérignona: nr 6 – Memlinga (u Pérignona jako Antonella) *Portret medaliera* (w Musée des Beaux-Arts w Antwerpii); nr 41 – Fra Angelica dwa panele ze *Zwistowaniem* (u Pérignona jako *Nawiedzenie*; w kolekcji Forda w Detroit; zob. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1952, s. 197 i fig. XXXVI, gdzie opisany jako „przypisywany Fra Angelico”); nr 65 – Brueghla Młodsze [?] (u Pérignona jako Brueghel Starszy) *Weselny taniec* (jedna z licznych wersji obrazu z kolekcji Johna G. Johnsona w Filadelfii); nr 153 – Fragonarda *Ofiara róży* (w kolekcji prywatnej; zob. G. Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, London 1960, nr 497); nr 50 – Domenica Tiepola (u Pérignona jako Jean-Baptiste Tiepolo) *Edukacja infantki Hiszpanii i Parmy* (w Londynie, wcześniej w Bischoffsheim; zob. A. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, nr 286–287); nr 187 – Watteau *Gilles* (w Luwrze).*

⁹² Chatelain, *Dominique Vivant Denon*, s. 51.

⁹³ Boyer, *Le Monde des Arts en Italie e la France*, s. 12 i 185–186; Blumer, *La mission de Denon en Italie (1811)*.



8. Jean-Antoine Watteau, *Gilles (Pierrot)*, 1718–1719, Musée du Louvre, Paryż [domena publiczna]

wszystkich cywilizacji i epok, od Chin po Peru, od czasów archaicznych po współczesność⁹⁴. Po wojnie, gdy wznowił działalność kolekcjonerską i począł zamawiać ryciny do zamyślanej przez siebie wielkiej historii sztuki, zapraszał do siebie gości między innymi z Anglii – pomimo gorliwości, z jaką próbował przeciwstawić się rozproszeniu *jego* Muzeum podczas kampanii angielskiej⁹⁵. „Apartamenty barona Denona zawierają najbardziej osobliwe, rozmaite i wyjątkowe zbiory sztuki i starożytności spośród kolekcji wszystkich osób prywatnych w Paryżu”, zanotował jeden z owych gości⁹⁶.

Wybitne nowatorstwo Denona wynikało nie tyle z wszechstronności jego kolekcji i intelektualnego zainteresowania jej historycznym znaczeniem, lecz z autentycznego zamiłowania, którym zdawał się obdarzać dzieła nawet najbardziej obce konwencjonalnemu smakowi. W niedokończonych notatkach odnośnie do budowania swojej kolekcji pisał⁹⁷, że od dzieciństwa żywił dla sztuki „raczej kult niż podziw” i że „nie miałem innego celu, niż zaspokoić mój własny smak, i innych planów finansowych, niż kupowanie rzeczy pięknych. Zawsze byłem zdania, że kupujących rujnuje nabywanie miernoty”. Chociaż zmarł zanim zdołał napisać swą *Historię*⁹⁸, jego wytrwałe poszukiwania „rzeczy pięknych” i entuzjazm, z jakim się do nich odnosił i jakim potrafił зараzić nawet najbardziej niespodziewanych gości – Frances Lady Shelley uznała „zmumifikowaną nogę egipskiej księżniczki za piękną”⁹⁹, zaś Thomas Dibdin „nie mógł oderwać się” od portretu, który uznał za dzieło Antonella da Messi-

⁹⁴ Harmand, *Manuel de l'Amateur*, s. 161–163; Vivant Denon, *Monuments des Arts du Dessin*.

⁹⁵ Zob. Rev. Thomasa Frognaila Dibdina (*A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany*, 3 vols., London 1821, t. 2, s. 453–468) bardzo ciekawy opis kolekcji; przy tej samej, co on okazji, oglądało kolekcję dwudziestu dwóch Anglików!

⁹⁶ Lady Morgan, *France*, 4th edition with additional notes, 2 vols., London 1818, t. 2, s. 98–113, gdzie obszerna relacja z wizyty.

⁹⁷ Vivant Denon, *Monuments des Arts du Dessin*, t. 1, s. 21–25.

⁹⁸ Cztery pierwsze, wspaniale ilustrowane tomy *Monuments des Arts du Dessin*, opublikowane cztery lata po śmierci Denona, w roku 1829, zostały wydane przez jego bratanika Brunet-Denona (który sam był znakomitym kolekcjonerem i na wyprzedazy zbiorów swego wuja nabył niektóre spośród najlepszych obrazów; zob. *L'Artiste*, 1835 (I), tome 9, s. 142) i Amaury'ego Duvala. Pośród papierów Duvala zachowanych w Musée Rolin w Autun (K⁸ 30) znajduje się korespondencja między tymi dwoma ludźmi, której przebadanie mogłoby przynieść wartościowe rezultaty. *Monuments* najpewniej zdają sprawę z poglądów Denona, ale nie dają należytego wyobrażenia o jego polocie i przenikliwości, o których świadczą relacje wielu jego gości.

⁹⁹ F. Lady Shelley, *The diary of Frances Lady Shelley 1787–1817*, ed. by her grandson Richard Edgumbe, 2 vols., London 1829–1842, t. 1, s. 128: 5 sierpnia 1815.

na¹⁰⁰ – czyniły jego postawę typową raczej dla wieku XIX niż XVIII. Osobom młodszym od siebie o pokolenie był w stanie zaprezentować nie tylko *Apolla Belwederskiego* i *Przemienienie* Rafaela, ale również pokusy młodości i dojrzałości, świeżość i dekadencję, prostotę i egzotyzm, najdalsze peryferie konwencjonalnego gustu; i za takim właśnie pięknem gonić mieli wkrótce artyści i kolekcjonerzy wszelkiej maści – by w końcu zburzyć gmach Smaku w takiej postaci, w jakiej ten niegdyś został wzniesiony.

Przełożył Michał Mencfel

BIBLIOGRAFIA

- Andrews K., *The Nazarenes – A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964
- Angrand P., *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris 1972
- Barry J., *Works*, 2 vols., London 1809
- Barry M., *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852*, ed. by Lady Theresa Lewis, 3 vols., London 1865
- Beaucamp F., *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762–1834) – son oeuvre et son temps*, 2 vols., Lille 1939
- Blumer M.-L., *La mission de Denon en Italie (1811)*, „Revue des Etudes Napoléoniennes” 1934, 38, s. 237–257
- Bourrienne Louis-Antoine Fauvelet de, *Mémoires*, 10 vols., Paris 1831
- Boyer F., *Le Monde des Arts en Italie e la France de la Révolution et de l’Empire*, Turin 1969
- Buchanan W., *Memoirs of Painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 vols., London 1824
- Carrit D., *Pictures from Gosford House*, „Burlington Magazine” 1957, 99(655), s. 343–344
- Chastel A., *Le goût des „Préraphaélites” en France*, w: *De Giotto à Bellini* [exh. cat.], Paris 1956
- Chatelain J., *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973
- Choix de Gravures à l’eau forte, d’après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte – cent quarante deux gravures*, London 1812
- Clark C., *In search of Buchanan*, „Scottish Art Review” 1968, XI(4), s. 27–29
- Clarke E.D., *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke*, London 1824
- Compton M., *William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives*, „Liverpool Bulletin” 1960–1961, 9, Walker Art Gallery Number, s. 26–51

¹⁰⁰ Dibdin, *A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France*, t. 2, s. 457–459. *Portret medaliera*, reprodukowany przez Dibdina, jest w rzeczywistości autorstwa Memlinga, dziś w Antwerpii; zob. przyp. 91.

- Constantin A., *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence 1840
- Dibdin T.F., *A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany*, 3 vols., London 1821
- Fahy E., F. Watson, *The Wrightsman Collection*, vol. V: *Paintings, Drawings, Sculpture*, New York 1973
- Falconieri C., *Vita di Vincenzo Camuccini*, Rome 1875
- Farington J., *The Farington Diary*, ed. by J. Greig, 8 vols., London 1922–1928
- Firmenich-Richartz E., *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916
- Garnault P., *Les Portraits de Michelange*, Paris 1913
- Gere J., *William Young Ottley as a collector of drawings*, „British Museum Quarterly” 1953, June, 18(2), s. 44–53
- Goethe J.W. v., *Italian Journey*, London 1970
- Gould C., *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools (excluding the Venetian)*, London 1962
- Gould C., *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Venetian School*, London 1959
- Gould C., *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965
- Grandjean S., *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964
- Greathead B., *An Englishman in Paris – 1803*, ed. by J.P.T. Bury and J.C. Barry, London 1953
- Harmand C., *Manuel de l'Amateur des Arts dans Paris, pour 1824*, Paris 1824
- Hazlitt W., *The Complete Works*, ed. by P. P. Howe, 21 vols., London 1930–1934
- Herrmann F., *The English as Collectors*, London 1972
- Indicazione delle sculture, e della Galleria de' quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814
- Jameson A., *Companion to the most celebrated private galleries of art in London*, London 1844
- Lamy M., *La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730–1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, „Revue de L'Art ancien et moderne” 1921, 39, s. 169–181 i 1921, 40, s. 182–190
- Lebrun J.-B.-P., *Choix des Tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808*, Paris 1810
- Lechi F., *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia – storia e documenti*, Firenze 1968
- Letters addressed to the late Thomas Penrice, Esq., while engaged in forming his collection of pictures 1808–1814*, Yarmouth 1845
- Levey M., *Botticelli and Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, 23(3–4), s. 291–306
- Lipschutz I.H., *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press 1972
- MacLaren N., *National Gallery Catalogues – The Dutch School*, London 1960
- Mahon D., *Guercino – catalogo critic dei dipinti*, Bologna 1968
- Malins E., *Samuel Palmer's Italian Honeymoon*, London 1968

- Marmottan P., *Les Arts en Toscane sous Napoléon – La Princesse Elisa*, Paris 1901
- Mirimonde A.P. de, *Les dépenses d'art des Impératrices Joséphine et Marie-Louise*, „Gazette des Beaux-Arts” 1957, 6^{ème} période, 50, s. 89–107
- Mongan A., *Ingres Centennial Exhibition 1867–1967*, Harvard University 1967 [exh. cat.]
- Montor A. de, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808
- Morassi A., *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962
- Morgan S., *France*, 4th edition with additional notes, 2 vols., London 1818
- Padovani C., *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954
- Passavant J.D., *Tour of a German Artist in England, with notices of private galleries, and remarks on the state of art*, 2 vols., London 1836
- Pélissier L.-G., *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany (1806–1824) – lettres mises en ordre et publiés, avec une portrait*, Paris 1902
- Pepper D.S., *Guido Reni's Early Style: His activity in Bologna, 1595–1601*, „Burlington Magazine” 1969, 111(797), s. 472–483
- Pérez de Guzmán J., *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, „La España Moderna” 1906, año 12, núm 140, s. 95–126
- Pictures from Gosford House lent by the Earl of Wemyss and March*, National Gallery of Scotland [exh. cat.], Edinburgh 1957
- Piétri F., *Lucien Bonaparte*, Paris 1939
- Pope-Hennessy J., *Fra Angelico*, London 1952
- Previtali G., *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964
- Quatremère de Quincy, *Voyage Pittoresque dans le Bocage de la Vendée, ou Vues de Clisson ... publiées par C. Thiénon, peintre ; gravées à l'acqua tinta par Piringer*, „Journal des Savants” 1817, s. 418–423
- Ricci C., *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907
- Richter E., *Voyage à Clisson*, Paris 1823
- Roehn Ch., *Physiologie du Commerce des Arts, suivie d'un traité sur la Restauration des Tableaux*, Paris 1841
- Röthlisberger M., *Claude Lorrain – The Paintings*, 2 vols., London 1961
- Salerno L., *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, „Burlington Magazine” 1960, 102(682), s. 21–27, 102(684), s. 92–105, 102(685), s. 135–148+159
- Saunier Ch., *Les Conquêtes Artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902
- Scheller R.W., *The case of the stolen Raphael drawings*, „Master Drawings” 1973, 11(2), s. 119–137
- Schlegel F., *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. H. Eichner, Paderborn 1959
- Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, 6 vols., Paris 1823
- Shelley F., *The diary of Frances Lady Shelley 1787–1817*, ed. by her grandson R. Edgumbe, 2 vols., London 1829–1842
- Stubblebine J.H., *Guido da Siena*, Princeton 1964
- Sulzberger S., *La réhabilitation des primitifs flamands 1802–1867*, Brussels 1961
- Teil J. du, *La collection Chaix d'Est-Ange*, „Les Arts” 1907, Juillet, s. 1–37

- Tuin H. van der, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948
- Vivant Denon D., *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron Vivant Denon, ancien directeur des Musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux*, 4 vols., Paris 1829
- Waagen G.F., *Works of Art and Artists in England*, 3 vols., London 1838
- Walker J., *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956
- Whitley W.T., *Art in England, 1800–1820*, Cambridge 1928
- Wildenstein G., *The Paintings of Fragonard*, London 1960

Francis Haskell

REVOLUTION AND REACTION

Summary

The article is a Polish translation of a chapter from a book titled *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France. The Wrightsman Lectures delivered under the auspices of the New York University Institute of Fine Arts* (Cornell University Press: Ithaca, New York 1980; first edition: Phaidon Press Limited 1976) by Francis Haskell (1928–2000), a renowned art historian, the author of classic studies on artistic patronage, the history of taste, and collecting. The subject of the essay is changes in tastes, particularly the increased interest in Italian and Northern European painting at the turn of 18th and 19th centuries and the consequences of this phenomenon for the British and French collections of painting created at that time (as well as the diverse political and social turbulences that occurred in the wake of the French Revolution and the Napoleonic wars).

Keywords:

artistic taste, art market, history of collections, British art collections, French art collections, Napoleonic Wars

VARIA

STANISŁAW CZEKALSKI

HISTORIA SZTUKI W POLU METODOLOGII. AKTUALNE PROBLEMY I WYZWANIA

POLE WIEDZY I METODOLOGII NAUKOWEJ A POJĘCIE *METHODOLOGY*

Nauka jest dziedziną wytwarzania wiedzy możliwie najlepiej uzasadnionej racjami rozumu i przesłankami faktycznymi, a przez to różniącej się od przekonań, poglądów czy teorii, których nie wspiera odpowiednia podbudowa argumentacyjna. Uzasadnienie daje logiczne lub racjonalne podstawy ku temu, by uznać prawdziwość i wartość poznawczą twierdzeń o przedmiocie poznania, jeżeli ich treść wykracza poza oczywiste konstatacje, a wchodzi w sferę przypuszczeń, wniosków, hipotez czy teorii. W taki sposób pole wiedzy naukowej określiła filozofia nauki, stawiając kwestię uzasadnienia formułowanych sądów jako kryterium demarkacji między dyskursem naukowym a innymi rodzajami wypowiedzi na temat rzeczywistości. Jest to kryterium metodologiczne, ponieważ dotyczy metody budowy twierdzeń stanowiących zobiektywizowaną formę wiedzy, a zarazem metody oceny ich wartości naukowej. Filozofia nauki rozpatruje swój przedmiot od strony tego wyróżnika dyskursu naukowego, który stanowi metoda argumentacji, czyli konstrukcji uzasadnień dla teorii. Filozoficzne i metodologiczne ujęcie pola nauki, skupione na racjonalnych regułach uzasadniania, zasadniczo różni się od socjologicznej perspektywy ujęcia tego pola w wymiarze praktyki życia społecznego, systemu instytucjonalnego i obiegu wiedzy, w który nauka jest włączona i w którym realnie funkcjonuje¹.

Ponieważ obszar nauki w sensie filozoficznym wyróżnia metoda budowy i uznawania wiedzy, filozofia nauki jest teorią metody naukowej, zaś w polskim nazewnictwie teorię metody naukowej określa się jako metodologię.

¹ J. Woleński, *Epistemologia. Poznanie, prawda, wiedza, realizm*, Warszawa 2014, s. 39; idem, *Dwa pojęcia nauki: metodologiczne i socjologiczne*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2009, nr 9, s. 163–180.

Z tego względu terminy „filozofia nauki” i „metodologia nauki” lub po prostu „metodologia” stosowane są wymiennie. Michał Heller zwraca uwagę, że filozofia nauki oznacza tyle, co „ogólna metodologia nauk”, Jan Woleński uznaje obie nazwy za bliskoznaczne w takim stopniu, „że mogą być traktowane jako zamienniki”². Identyczne stanowisko przyjęli redaktorzy monumentalnego zbioru *Metodologia nauk*, wydanego przez KUL w 2019 roku, zauważając, że „choć pod wpływem dominacji filozofii amerykańskiej przewagę zdobywać zdaje się termin ‘filozofia nauki’, to przecież trwałe miejsce w tradycji europejskiej ma jednak dalej nazwa ‘metodologia nauk’ [...]”³. Słusznie wskazano tu na istotne znaczenie filozofii amerykańskiej, bowiem synonimiczność pojęć „filozofia nauki” i „metodologia” nie występuje w języku angielskim. Pojęcie *methodology* rozmija się z zakresem znaczeniowym terminu *philosophy of science* i tylko ten drugi odpowiada pojęciu metodologii w języku polskim, powszechnie występuje w tytułach opracowań poświęconych metodologicznym koncepcjom nauki, podczas gdy słowo *methodology* nie ma skonkretyzowanego znaczenia w leksykonie dziedziny *philosophy of science*, lecz zachowuje sens potoczny i bardzo ogólny, gdyż oznacza – jak podają słowniki – już nawet nie teorię metod, lecz jedynie zestaw metod stosowanych w danej dziedzinie⁴. Tak elastyczny i płynny znaczeniowo termin *methodology* nie znajduje odpowiednika w polszczyźnie: wykracza on poza zakres po-

² M. Heller, *Filozofia nauki*, Kraków 2020, s. 15; J. Woleński, *Filozofia nauki a historia nauki*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2014, nr 13, s. 100.

³ *Metodologia nauk*, red. S. Janeczek, M. Walczak, A. Starościc, t. 1, Lublin 2019, s. 15–16, przyp. 29.

⁴ W starszym piśmiennictwie anglojęzycznym pojęcie *methodology* zestawiane było z logiką i filozofią nauki, jak na przykład w tomie *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, ed. E. Nagel, P. Suppes, A. Tarski, Stanford 1962. Taki jego sens zachował Karl R. Popper w książce *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności* z 1995 roku. Obecnie, gdy upowszechniło się jego strywializowane znaczenie zbioru metod, pojęcia *methodology* zazwyczaj nie łączy się szczególnie z obszarem teoretycznej refleksji nad nauką, na który rozciągnięto termin *philosophy of science*. Wymownym tego świadectwem jest brak hasła *methodology* w bardzo obszernej encyklopedii *Philosophy of Science. An Encyclopedia*, ed. S. Sarkar, J. Pfeifer, New York 2006. Dość rzadko stosuje się termin *methodology of science* jako synonimiczny odpowiednik *philosophy of science* lub jako określenie odrębnej teorii nauki, która w stosunku do filozofii nauki jest komplementarna. Koncepcję odrębności i komplementarności obu „metanauk” rozwinął słowacki filozof Lukáš Bielik. Metodologię zdefiniował on jako „dyscyplinę metanaukową, która deskrybuje lub preskrybuje metody stosowane w konstruowaniu, sprawdzaniu i uzasadnianiu naukowych hipotez i teorii, jak również wartości epistemiczne i poznawcze, którymi kierują się lub winni się kierować naukowcy w swojej pracy badawczej. Analizuje także strukturę logiczną stosowanych metod, rekonstruuje ontologiczne i epistemologiczne założenia oraz

jęcia „metoda”, ale nie odpowiada ani pojęciu „metodyka”, które odnosi się do systemu zasad regulujących metodyczny przebieg procesu realizacji zadań, ani też pojęciu metodologii, równoznacznemu z filozofią nauki jako filozoficzną teorią metod naukowych. Co więcej, nieostrość tego terminu pogłębia stosowanie go w liczbie mnogiej, jak w tytułach książek podejmujących temat interpretacji dzieł wizualnych: *The Methodologies of Art* Laurie Schneider Adams czy *Visual Methodologies* Gillian Rose. Na początku pierwszej z nich dowiadujemy się, że określenie *methodologies* dotyczy nie tyle obszaru metod, ile „podejść” (*approaches*) interpretacyjnych: „Różne podejścia do opisu i interpretacji sztuki konstytuują tzw. *methodologies* analizy artystycznej”⁵. W drugiej książce termin *methodologies* odnosi się wprawdzie bezpośrednio do metod interpretacji obrazów, ale metody również zostały utożsamione z „podejściami”, zaś kierunki owych podejść wyznaczają teorie⁶. Rose swobodnie przechodziła między pojęciami *method*, *methodology*, *approach* i *theory*, nakładając je na siebie w taki sposób, jakby ich znaczenia się pokrywały i nie robiło żadnej różnicy to, czy na przykład koncepcję dyskursu Michela Foucaulta nazywa raz teorią, innym razem podejściem lub metodologią. Cały sens metody sprowadza się w tym ujęciu do stosowania teorii, a operacja przekładu teorii na metodę interpretacyjną jest desygnatem wymiennych terminów „podejście” i „metodologia”.

Bardzo luźne określenie *methodology* wiąże metody i teorie na jednym poziomie: metoda służy tylko za narzędzie interpretacyjnej obróbki swego przedmiotu, zaprogramowane przez teorię określającą sposób, w jaki należy do niego podejść. Efekt użycia takiego narzędzia interpretacji – czyli to, co za jego pomocą uda się wydobyć wówczas, gdy przedmiot zostanie działaniu narzędzia poddany – zawsze będzie pochodną założeń teorii. Jak ujął to Terry Eagleton, pisząc o teoretycznych kluczach dostępu do dzieł sztuki, „różne koncepcje wydobywają na jaw różne cechy”⁷. Można tę zależność porównać do techniki obróbki stolarskiej: jakiego rodzaju wióry wydobędzie się z kawałka deski, zależy od tego, czy użyjemy wiertła, dłuta, czy piły. Rezultat użycia metody interpretacyjnej jako instrumentu danej teorii jest podobnie przewidywalny. W horyzontalnym porządku ukierunkowań, który tworzy pojęcie *methodology*, wyborem teorii kieruje przekonanie o jej ważności, zainteresowanie, a także światopoglądowe, ideologiczne czy polityczne nastawienie

konsekwencje stosowania określonych metod naukowych dla osiągnięcia celów nauki”. L. Bielik, *Methodology of Science. An Introduction*, Bratislava 2019, s. 12.

⁵ L.S. Adams, *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York 1996, s. xv.

⁶ G. Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London 2001.

⁷ T. Eagleton, *Koniec teorii*, tłum. B. Kuźniarz, Warszawa 2012, s. 93.

interpretatora, tym nastawieniem z kolei kierują czynniki kulturowe i społeczne, natomiast cały tak rozumiany proces interpretacyjny nie podlega żadnym nadrzędnym regulacjom. Koncepcję pola nauki, którą implikuje anglojęzyczny termin „metodologia”, charakteryzuje więc skrajny relatywizm: to, co stanowi naukę, zbiór naukowych metod i teorii, zależy ostatecznie tylko od historycznie zmiennych, dominujących w danym czasie społecznych przekonań. Tymczasem metodologia jako filozoficzna teoria metody naukowej ujmuje naukę normatywnie, koncentruje się właśnie na nadrzędnych regulacjach i kryteriach oceny. Wprowadza porządek nie horyzontalny, lecz wertykalny, w którym metody i ich teoretyczne zaplecze stanowią przedmiot metodologicznej analizy, zaś jej perspektywę wyznacza odniesienie do wartości poznawczych, podyktowane epistemologicznym rozumieniem nauki.

Niewspółmierność pojęć *methodology* i „metodologia” stwarza istotne problemy translatorskie wówczas, gdy przychodzi do tłumaczenia na język polski anglojęzycznych opracowań z zakresu historii i teorii historii sztuki, w których używa się słów *methodology* i *methodological*. Przekład zacytowanego wyżej zdania z książki Adams, wprowadzający na miejsce słowa *methodologies* słowo „metodologie” („Różne podejścia do opisu i interpretacji sztuki konstytuują tzw. metodologie analizy artystycznej”), stworzyłby twierdzenie bezsensowne i nieprawdziwe. Metodologia odnosząca się do teorii i metod interpretacji dzieł artystycznych z perspektywy filozofii nauki nie jest oczywiście ukonstytuowana przez „podejście” do tych dzieł. Tworzy ją namysł nad możliwością przełożenia ogólnych reguł budowy wiedzy naukowej na poziom warunków, jakie powinna spełniać interpretacja stosowna do specyfiki dzieła stanowiącego jej przedmiot, aby była interpretacją dobrze uzasadnioną. Niestety, ilekroć słowo *methodology* tłumaczy się na słowo „metodologia”, czyli tłumaczy się nieadekwatnie, siłą rzeczy powstają tego rodzaju nieporozumienia. Na tej zasadzie polska edycja książki Anny D’Alleva *Metody i teorie historii sztuki* już na pierwszych stronach określa jej treść, zapowiadając przegląd różnorodnych „podejść metodologicznych” na polu dyscypliny, które znaczą tyle, co „teorie stosowane we współczesnej historii sztuki” lub „teoretyczne podejścia”, jak również „metody teoretyczne”. Dalej czytamy: „Granica między teorią i metodologią jest płynna i zazwyczaj mówi się o nich razem – ‘teoria i metodologia’ – dlatego też często wydają się ze sobą scalone. O teorii myślę jako o procesie formułowania pytań badawczych, natomiast o metodologii jako o procesie odpowiadania na te pytania”⁸. Jednym słowem, groch z kapustą, kompletny chaos pojęciowy – z perspektywy elementarnej wiedzy metodologicznej trudno to wszystko podsumować inaczej.

⁸ A. D’Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008, s. 16.

Jak zatem wyglądałoby pole metodologii historii sztuki określone przez pojęcie *methodology*, skoro oznacza ono, jak pisze D'Alleva, „zespół procedur i sposobów działania, które charakteryzują dyscyplinę akademicką”⁹, ale przy tym splata się, czy raczej splątuje, z pojęciami takimi, jak *theories*, *theoretical perspectives* czy *theoretical approaches*? Po pierwsze, granic tego pola nie wyznacza w żaden sposób problematyka wchodząca w zakres *philosophy of science*, czyli dotycząca filozoficznie definiowanej nauki i jednocześnie stanowiąca przedmiot metodologii według nomenklatury naukoznawczej przyjętej w Polsce. Po drugie, w związku z powyższym, nie istnieje dla niego granica między wiedzą naukową, stanowioną przez teorie spełniające reguły uzasadnienia, a przekonaniem budowanym przez teorie niespełniające tych reguł – nie przyjmuje się tu żadnego kryterium naukowej wartości najróżniejszych „podejść” czy „dyskursów” teoretycznych. Po trzecie, w polu *methodology* teorie nie są poddawane krytycznej analizie i konfrontacji z przedmiotem badań jako podstawą ich sprawdzianu, lecz przeciwnie: stanowią niekwestionowany punkt wyjścia i podstawę postępowania interpretacyjnego, wyznaczają perspektywę ujęcia przedmiotu od strony ich własnych założeń i służą za narzędzie dokonywanych na nim operacji analitycznych. Po czwarte, zakres pola *methodology* zamyka się w płaszczyźnie związków między praktykami stosowania najróżniejszych metod analizy a teoriami i „podejściami” wyznaczającymi te metody i praktyki. Kwestie metodologiczne w znaczeniu *methodological* dotyczą wyłącznie stosunku odpowiedniości zabiegów prowadzonych według pewnej metody do teoretycznych założeń tejże metody, czyli stosunku, który nomenklatura polska sytuuje na poziomie metodyki, a nie metodologii. Problem poprawności stosowania określonej metody byłby więc problemem metodologicznym tylko w sensie angielskiego przymiotnika *methodological*, natomiast zgodnie z terminologią polską należy on do zakresu problematyki metodycznej w odróżnieniu od problematyki metodologicznej, którą otwiera dopiero pytanie o wagę naukową stosowanych metod i określających je teorii – pytanie dotyczące wartości twierdzeń teoretycznych w świetle filozofii nauki, zatem wartości mierzonej stopniem uzasadnienia jako warunkiem *sine qua non* uznania naukowego statusu teorii. Metodologia historii sztuki pojmowana po angielsku, czyli w zakresie kwestii metodycznych, nie wnika w ten obszar problemowy, ponieważ należy on do dziedziny *philosophy of science* w odróżnieniu od *methodology of art history*. Po piąte, jako że pole metodologiczne historii sztuki określone zakresem pojęcia *methodology* wyznacza zespół teorii, „podejść” i metod rzeczywiście stosowanych w naszej dyscyplinie, co decyduje o uznaniu ich za ważne bez względu na warunki uznawalności

⁹ Ibidem. Przekład nieznacznie zmieniony na podstawie oryginału.

i ważności istotne z perspektywy filozofii nauki, pole to kształtują wyłącznie funkcjonalne realia cyrkulacji owych teorii, „podejść” i metod w środowisku naukowym czy akademickim, w społecznym obiegu wiedzy, którą identyfikuje się z nazwą dyscypliny. Znaczy to, że pole *methodology* w odniesieniu do niej wyznacza socjologiczna perspektywa ujęcia dyskursu funkcjonującego pod szyldem historii sztuki. Wraca tutaj podstawowa kwestia różnicy między filozoficznym a socjologicznym ramowaniem obszaru nauki.

Współczesna refleksja naukoznawcza opiera się na dystynkcji przeprowadzonej przez Hansa Reichenbacha, który rozróżnił obszary badań socjologii nauki i epistemologii. Nauka jako przedmiot socjologii rozpatrywana jest od strony społecznych uwarunkowań, czynników i procesów funkcjonowania, wytwarzania i recepcji wypowiedzi stanowiących wiedzę naukową. W zakresie tym mieści się analiza twierdzeń zorientowana na kontekst, w którym powstały odkrycia leżące u ich podstawy, jak również na kontekst, w którym ukształtowała się określona forma zaprezentowania tych twierdzeń, służąca wprowadzeniu ich w obieg naukowy. Natomiast epistemologia skupia uwagę wyłącznie na kontekście uzasadnienia twierdzeń, a rozpatruje go ze względu na poznawczy cel nauki, wyznaczający kryterium ich naukowej wagi. Za punkt wyjścia przyjmuje ona rzeczywistą formę nadaną twierdzeniom, aby poddać ją analizie metodą „racjonalnej rekonstrukcji”, która sprowadza językową postać konkretnych wypowiedzi do porządku relacji logicznych, istotnych dla krytycznego sprawdzianu i oceny twierdzeń pod względem wartości uzasadniających je argumentów, czyli pod względem ważności, prawomocności w świetle tego, co stanowi fundament metody naukowej¹⁰. Z racji podstawowego znaczenia logiki dla racjonalnej konstrukcji lub rekonstrukcji twierdzeń konstytuujących argumentacyjny dyskurs wiedzy przyznaje się jej rolę głównej podpory metodologii. Józef M. Bocheński zdefiniował metodologię nauki wprost jako dział logiki dotyczący zastosowania jej zasad na polu wnioskowań konstruowanych w wywodach naukowych¹¹.

Zaproponowane przez Reichenbacha rozróżnienie domen socjologii i epistemologii w odniesieniu do dyskursu naukowego dookreślił Jan Woleński, kontrastując dwa pojęcia nauki: socjologiczne i metodologiczne. Nauka w rozumieniu socjologicznym lub instytucjonalnym jest tym, „co sami naukowcy plus decydenci od polityki naukowej za nią uważają”¹². O naukowej wartości twierdzeń bądź teorii rozstrzyga więc praktyka ich opiniotwórczej recepcji – to,

¹⁰ H. Reichenbach, *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago and London 1961, s. 8–9.

¹¹ J.M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1992, s. 11, 19–21.

¹² Woleński, *Dwa pojęcia nauki*, s. 171–172.

czy znajdą one uznanie w środowisku akademików i decydentów, czy zyskają tam opinię ważnych. Można to wyrazić słowami Paula Feyerabenda: *anything goes*, cokolwiek skutecznie ujdzie za ważną teorię naukową, z takich czy innych powodów, staje się nią tym samym¹³. Naukowy status wypowiedzi w praktyce zależy więc tylko od przeważającej opinii na ten temat. Ważność buduje tu siła i zasięg wpływu twierdzeń na odwołujący się do nich dyskurs naukowców, a więc *impact factor*, pozytywny oddźwięk w recenzjach, statystyka cytowań, notowania publikacji w bazach indeksujących czasopisma naukowe, waga osiągnięć publikacyjnych mierzona liczbą punktów w wykazach czasopism i wydawnictw, które sporządza ministerstwo do spraw nauki i które służą władzy za instrument polityki naukowej państwa. Naczelną wartością tego, co uchodzi za naukę w sensie socjologicznym, jest skuteczność pod względem osiągniętego uznania i siły przebicia poszczególnych twierdzeń czy teorii oraz ich użyteczność z punktu widzenia interesów środowisk naukowych i władz zarządzających systemem nauki. Natomiast nauka w pojęciu metodologicznym (lub epistemologicznym, filozoficznym) określona jest nie relatywnie do aktualnych i zmiennych realiów systemu instytucjonalnego, do opinii czy przekonań dominujących w konkretnych środowiskach naukowców i do praktyk z zakresu zarządzania działalnością badawczą, lecz normatywnie, przez wymogi dotyczące metody uzasadnienia teorii i wyznaczające miarę oceny twierdzeń pod względem ich wartości naukowej. Rzecz jasna, ogólne normy metodologii konstruowane są również społecznie, podobnie jak szczegółowe teorie rozpatrywane w ich świetle, i tak samo ten normatywny dyskurs filozofii nauki podlega analizie w obu perspektywach, socjologicznej i metodologicznej. U swoich epistemologicznych i logicznych podstaw dyskurs metodologii jest jednak znacznie bardziej stabilny niż stan wiedzy z zakresu poszczególnych, najróżniejszych dyscyplin naukowych, który dynamicznie przekształca się w potoku kolejnych opracowań danej problematyki. Normy metodologii stabilizuje ich umocowanie w stałych kwestiach bazowych, dotyczących miary stopnia prawdziwości, racjonalności i prawomocności, która najlepiej wyznacza i obiektywizuje wartość uzasadnienia teorii.

MIĘDZY METODOLOGIĄ A SOCJOLOGIĄ WIEDZY

W drugiej połowie XX wieku próbowano zakwestionować oddzielność wiedzy naukowej pojmowanej filozoficznie czy epistemologicznie od sfery przekonań, dyskursów i praktyk wpisanych w porządek społeczny i system

¹³ P. Feyerabend, *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertelwski, Warszawa 2021, s. 64, 65.

władzy. Michel Foucault podkreślał genetyczny związek dziedziny nauki (*connaissance*) z szerszym obszarem dyskursu wiedzy (*savoir*), w którym nauka jest usytuowana czy zanurzona i który do niej przenika, ale z którego dyskurs *connaissance* wynurza się jako odrębny „rejon” formacji dyskursywnej o tyle, o ile przekracza „progi” wyznaczające kolejne poziomy odrębności decydujące o naukowym statusie wypowiedzi¹⁴. Progi te mają charakter metodologiczny, gdyż są określone przez rygory budowy twierdzeń. Podstawowy poziom wynurzenia to poziom pozytywności, konstytuujący i wyodrębniający zakres poszczególnych dyscyplin wiedzy jako zbiorów „wypowiedzi, które zapożyczają swą organizację od wzorców naukowych, które zmierzają do spójności i demonstratywności, które są przyjmowane, instytucjonalizowane, przekazywane i niekiedy nauczane jako nauki”¹⁵. Charakterystyka tego poziomu rysuje się, jak widać, w kategoriach na poły jeszcze socjologicznych, a na poły już metodologicznych. Drugi poziom stanowi próg epistemologizacji, ukształtowany przez dyskurs regulujący normy sprawdzalności, spójności, weryfikacji i krytyki twierdzeń, poziom trzeci buduje próg naukowości, na którym ustanawia się pewne kryteria formalne i prawa konstrukcyjne dla zdań, wreszcie poziom czwarty i ostatni – wyróżniający szczególnie matematykę, a niedostępny dla nauk humanistycznych czy społecznych – stanowi próg formalizacji, na którym dyskurs naukowy uzyskuje samodzielność w zakresie określania swoich aksjomatów, elementów, struktur zdaniowych i dopuszczalnych transformacji wyrażań. Rozróżnienie progów epistemologizacji i naukowości jest niejasne, a nawet wątpliwe, ponieważ oba zostały zdefiniowane w kategoriach metodologicznych, dotyczących metod konstrukcji i kryteriów walidacji twierdzeń, opartych na zasadach logiki. Tak czy owak, dotyczą one kontekstu uzasadnienia teorii, a więc dziedziny metodologii, i oddzielają tę dziedzinę z jednej strony od socjologii nauki, z drugiej zaś od archeologii i genealogii wiedzy niespełniającej metodologicznych kryteriów wartości naukowej – wiedzy w sensie *savoir*, na której Foucault skupił swoją teorię dyskursu.

Intencja wykazania, że nawet nauka w najściślejszym tego słowa znaczeniu jest konstruowana społecznie, przyświecała książce Brunona Latoura i Steve’a Woolgara *Życie laboratoryjne*¹⁶. W gruncie rzeczy jednak autorzy nie odbiegli daleko od tego, co na temat społecznej strony budowy nauki, lecz jednocześnie na temat określających ją kryteriów metodologicznych, twier-

¹⁴ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1977, s. 223–228. Zob. także: G. Gutting, *Michel Foucault’s Archaeology of Scientific Reason*, New York 1989, s. 249–256.

¹⁵ Foucault, *Archeologia wiedzy*, s. 216.

¹⁶ B. Latour, S. Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przekład zbiorowy, Warszawa 2020.

dził już Karl R. Popper. Zbieżność stanowisk dotyczyła kilku podstawowych i najistotniejszych kwestii. Dla autora *Logiki odkrycia naukowego* oczywistą miarą intersubiektywności stwierdzeń faktów i warunkiem zgody co do nich było określanie ich zasobu w takich konstrukcjach zdaniowych, które społeczność badaczy uznaje za bezspornie adekwatne – w tym punkcie, jeżeli przypomnimy sobie konwencjonalistyczne ujęcie problematyki „zdania bazowego”, konstruktywistyczny pogląd obu socjologów nie wprowadzał zmiany¹⁷. Bliski metodologii Poppera pozostawał także ich pogląd na cel dyskursu naukowego, którym miało być osiągnięcie statusu „faktopodobieństwa” dla wytworzonych twierdzeń, oraz na przebieg procesu prowadzącego do tego celu drogą dyskredytacji i w rezultacie eliminacji hipotez konkurencyjnych, wytwarzających alternatywne wersje rzeczywistości faktycznej, jako twierdzeń błędnych („artefaktów”). Nie było też niczym nowym w stosunku do stanowiska Poppera ujęcie obszaru nauki jako „pola agonistycznego”, w którym rywalizują o uznanie różne, odmiennie skonstruowane twierdzenia, a naukowcy szukają najskuteczniejszej metody rozstrzygnięcia sporów na korzyść ich teorii w budowie argumentacji niepodważalnej, opartej na wynikach możliwie najsurowszych testów i na bezwzględnej sile logicznych wnioskowań, a wykorzystującej ten najcięższy oręż perswazyjny w celu wykluczenia wszelkich alternatyw. Wobec szerokiego zakresu powyższych zbieżności błędnie różnica między realistyczną a nominalistyczną koncepcją faktu, jak również pozorny tylko radykalizm konkluzji autorów *Życia laboratoryjnego*, że o tym, co zostanie uznane za rzeczywistość faktyczną w świetle nauki, decyduje przebieg społecznego procesu wytwarzania zgody wokół twierdzeń skutecznie eliminujących konkurencję. Paradoksalnie, chociaż otwarcie deklarowanym celem Latoura i Woolgara było obalenie tezy o oddzielności kontekstu uzasadnienia od społecznego kontekstu konstrukcji i recepcji teorii, a także wykazanie zbędności epistemologicznego ujęcia nauki, uzyskali skutek odwrotny od zamierzonego: mimowolnie wykazali, że w dziedzinie nauk przyrodniczych cały proces wytwarzania i sprawdzania teorii zorientowany jest właśnie na kontekst uzasadnienia i podporządkowuje się obowiązującym w tym kontekście rygorom metodologicznym, a „w centrum dyskusji zawsze jest rzetelność argumentacji”¹⁸.

¹⁷ K.R. Popper, *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa 1977, s. 85–94.

¹⁸ Latour, Woolgar, *Życie laboratoryjne*, s. 312, 331, 365, 366. Nicholas Tilley stwierdził wprost, że książka *Życie laboratoryjne* przyniosła w istocie koroboracyjne potwierdzenie metodologii Poppera, co Latour i Woolgar, w posłowie do drugiego wydania, uznali za „może najbardziej interesującą (filozoficzną) interpretację” ich pracy. Zob. ibidem, s. 366 i N. Tilley, *The Logic of Laboratory Life*, „Sociology” 1981, nr 15, s. 117–126.

Według autorów *Życia laboratoryjnego* o wartości naukowej teorii decyduje „kapitał uznania”, w którym zasadniczy udział ma niepodważalna konstrukcja argumentacyjna. Konstruktorzy twierdzeń doskonale wiedzą o tym, że sukces w postaci ich społecznego uznania zależy przede wszystkim od stopnia solidności uzasadniających je argumentów, bo one właśnie budują ich wiarygodność. Z książki jednoznacznie wynika, że jest to wiedza niekwestionowana w środowisku naukowców i decydentów o sprawach nauki, ponieważ bezbłędnie sprawdza się w praktyce. Powstaje więc idylliczny obraz doskonałej zgodności ściśle metodologicznych i ściśle socjologicznych kryteriów akceptacji twierdzeń i teorii: skala faktycznie osiągniętego uznania świadczy niezawodnie o ich naukowej wadze według miary uzasadnienia.

Równocześnie znacznie mniej optymistyczną wizję relacji między oceną ważności teorii w perspektywie socjologicznego ujęcia nauki i w perspektywie metodologicznej, związanej z kontekstem uzasadnienia, przedstawił Jean François Lyotard w głośniejszej książce *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Podobnie jak *Życie laboratoryjne*, postawiła ona w centrum uwagi problematykę wartości i ważności twierdzeń jako tę, z którą nauka nieustannie musi się mierzyć. Według Latoura i Woolgara za każdym razem, gdy tylko wysuwa się jakąś teorię, stawia się wobec niej pytanie o wartość „kapitału uznania” (*credit*), który można jej przypisać, a który autorzy identyfikują z kategorią wiarygodności (*credibility*) opartej na sile argumentów¹⁹. Według Lyotarda centralne pytanie, stanowiące oś dyskursu naukowego, brzmi analogicznie: „Ile jest wart twój argument, ile jest wart twój dowód?”²⁰. Jak podkreśla autor, „nauka rozwija się, [...] rozwijając to pytanie”²¹. Ono jednak pociąga natychmiast inne pytanie – o miarę wartości twierdzeń i o to, jaka instancja ją ustala, a tym samym legitymizuje wagę i prawomocność poszczególnych wypowiedzi w naukowym dyskursie. Inaczej niż Latour i Woolgar, Lyotard eksponuje konfliktowy charakter relacji między kryteriami wartościowania nadrzędnymi z punktu widzenia układu powiązań społecznych, w którym nauka faktycznie funkcjonuje, a kryteriami istotnymi z punktu widzenia epistemologicznych celów wypowiedzi naukowej i podporządkowanych im reguł argumentacji. Gdy naukę ujmuje się w kategoriach socjologicznych – albo od strony jej realnego udziału w funkcjonowaniu społeczeństwa, albo od strony wyznaczanych jej funkcji w tym zakresie – wówczas na pierwszy plan wysuwa się operacyjne, instrumentalne i pragmatyczne kryteria oceny teo-

¹⁹ Ibidem, s. 320.

²⁰ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 150.

²¹ Ibidem.

rii, dotyczące użyteczności i skuteczności w wymiarze społecznego interesu, który może być rozmaicie pojmowany i określany przez różne „metanarracje” czy „wielkie narracje”, odwołujące się do idei wyższych, jak dobro powszechne, wolność czy sprawiedliwość²². Perspektywa ta przyznaje nauce takie czy inne cele i funkcje społeczne, zewnętrzne wobec jej celów poznawczych, jako nadrzędne. Napięcie między instrumentalizującymi naukę, socjologicznymi kryteriami wartościowania twierdzeń a kryteriami epistemologicznymi, zorientowanymi na „wartość prawdziwościową”, uznał Lyotard za istotny rys ponowoczesnej kondycji wiedzy.

Zasadniczy problem stawiany przez francuskiego filozofa jest więc następujący: w jaki sposób współczesna nauka może opierać się presji odmiennych, pozanaukowych dyskursów i systemów aksjologicznych, odnoszonych do niej i rzutowanych na jej dziedzinę, a budowanych wokół takich czy innych celów politycznych i ideologii pożytku społecznego lub ekonomicznego – dyskursów z kategorii „wielkich opowieści” na temat dóbr wyższych, wspólnoty i emancypacji, postępu i przebudowy społeczeństwa, sprawiedliwości, równości i wolności. Aby ten problem rozwiązać, zdaniem Lyotarda należy określić kryterium demarkacji między wiedzą naukową i nienaukową, zdefiniować tę pierwszą jako specyficzny rodzaj dyskursu, oparty na własnych regułach, niesprowadzalny do innych i pozostający w konfliktowym stosunku do „wiedzy narracyjnej”²³. Kluczowym wyróżnikiem nauki są dla niej właściwe i organizujące jej dyskurs reguły uprawomocnienia, czyli uzasadnienia twierdzeń²⁴. Jeżeli reguły mają obowiązywać, najpierw trzeba je ustalić w dyskursie normatywnym czy preskryptywnym, autonomicznym wobec dyskursów instrumentalizujących wiedzę naukową pod kątem przypisywanych jej funkcji społecznych czy politycznych. Dlatego nauka „uprawia odnoszący się do jej własnego statusu dyskurs uprawomocniający, zwany filozofią”²⁵, który w dobie ponowoczesnej nie stawia już charakterystycznego dla nowoczesności pytania „o prawomocność społeczno-polityczną” w świetle idei ogólnego postępu i powszechnej emancypacji²⁶. Współcześnie nie tylko rozchodzi się on z „wielkimi narracjami” o lepszym społeczeństwie, ale też wchodzi z nimi w konflikt, ponieważ skupia się na odrębności wiedzy naukowej, na specyfice jej celu i metody – tym metadykursiem jest więc autonomistycznie nastawiona filozofia nauki, in-

²² Ibidem, s. 21.

²³ Ibidem, s. 26, 36–37.

²⁴ Ibidem, s. 38.

²⁵ Ibidem, s. 19.

²⁶ Ibidem, s. 94.

nymi słowy (choć ten termin nie pada), metodologia. Wyznacza ona reguły argumentacji i ugruntowuje te reguły w aksjomatyce logiki, czyniąc ją metajęzykiem argumentacyjnego języka, który odróżnia wywody naukowe od różnego rodzaju nienaukowych wypowiedzi czy opowieści²⁷.

Liotard podkreślał, że ustanowione na styku logiki i filozofii nauki kryterium oceny twierdzeń wyłącznie wedle „wartości prawdziwościowej” argumentacji strzeże suwerenną domenę wiedzy naukowej przed ekspansywnością innych porządków jej wartościowania, opartych na interesownym i instrumentalnym do niej podejściu. Chodzi tu z jednej strony o dyskursy polityczne, zwłaszcza emancypacyjne, narzucające własne idee na temat funkcji wiedzy i związane z nimi kryteria społecznej użyteczności takich czy innych twierdzeń, z drugiej strony o dyskursy technologiczne i ekonomiczne, stawiające wobec wiedzy nadrzędne imperatywy skuteczności, korzyści i opłacalności²⁸. Z obu stron próbuje się podporządkowywać naukę priorytetom innym niż epistemologiczne, podnoszone przez jej własny metadyskurs normatywny, czyli metodologię. Taki właśnie konfliktowy stan rzeczy określa, według Lyotarda, społeczną sytuację współczesnej nauki, a zarazem istotną rolę dyskursu metodologicznego. Metodologia przeciwstawia się dyskursom legitymizującym wiedzę na podstawie społecznych wyznaczników funkcji nauki i społecznych kryteriów uznawania ważności jej twierdzeń, ponieważ rozwija własny, niezgodny z nimi, wewnątrz naukowy dyskurs legitymizacyjny: „uderzającą cechą ponowoczesnej wiedzy naukowej jest to, że w sposób immanentny, ale jawny, przynależy do niej dyskurs dotyczący reguł, które ją uprawomocniają”²⁹.

Jak widać, od czasu gdy Reichenbach przeprowadził dystynkcję między socjologicznym i epistemologicznym ujęciem pola nauki, rozwój namysłu nad podstawami i przesłankami tego drugiego, nawet jeśli je kwestionowano i próbowano unieważnić granice wiedzy naukowej wyznaczone przez kryterium uzasadnienia teorii, jedynie potwierdził – również z perspektywy społecznego usytuowania nauki – odrębną, ważną i niezbywalną rolę tego kryterium wartości twierdzeń i odrębności dyskursu naukowego od nienaukowego, a zarazem mocniej jeszcze uświadomił potrzebę metodologicznej analizy teorii funkcjonujących w socjologicznie definiowanym polu nauki. Konflikt wartości łączonych z tym obszarem, na który wskazywał Lyotard, i niewspółmierność między społeczną a metodologiczną miarą uznawania naukowej wagi twierdzeń oznacza, że teorie czy dyskursy znajdujące szerokie uznanie w akademickim

²⁷ Ibidem, s. 121–125.

²⁸ Ibidem, s. 126–134.

²⁹ Ibidem, s. 151.

obiegu wiedzy niekoniecznie muszą w odpowiednio wysokim stopniu spełniać kryteria uznawalności i ważności określone przez metodologię, jak i na odwrót. Bezkrzytyczna wiara, że jedno zgodnie idzie w parze z drugim, nie licuje z wymogami naukowego krytycyzmu i nietrudno o falsyfikujące ją doświadczenia. Prestiżowe wydawnictwa akademickie, z całą pewnością współstanowiące obszar nauki w sensie socjologicznym, publikują i legitymizują również takie książki z zakresu dyscyplin humanistycznych, których treść pozostawia wiele do życzenia pod względem rygorów argumentacji stanowiących o wartości naukowej sformułowanych twierdzeń. Dyskurs akademickiej humanistyki nierzadko upatruje swojej legitymizacji w odwoływaniu się do teorii uznawanych za ważne według kryteriów socjologicznych, to znaczy mocno „wpływowych”, przodujących we wskaźnikach cytowań i mających opinię ważnych w środowisku naukowym, których ważność mierzona stopniem uzasadnienia pozostaje jednak wątpliwa.

W tym punkcie najwyraźniej zarysowują się również konsekwencje zasadniczej rozbieżności między metodologią historii sztuki rozumianą w kategoriach ogólnej metodologii naukowej – czyli stanowiącą poddziedzinę tego, co po angielsku nazywa się *philosophy of science* – a „metodologią” historii sztuki rozumianą w zakresie angielskiego terminu *methodology*, czyli pojmowaną tylko jako zbiór metod, teorii i „podejść” rzeczywiście funkcjonujących i mających opinię istotnych narzędzi badawczych na gruncie dyscypliny, przy socjologicznym określeniu jej pola. Cały dyskurs „metodologii” w sensie *methodology* opiera się na bezdyskusyjnym przyjęciu prostego faktu wykorzystywania owych narzędzi przez najogólniej pojętą branżową społeczność historyków sztuki, a tak określony fakt jest zjawiskiem z dziedziny socjologii wiedzy. Punkt wyjścia dyskursu *methodology* sytuuje go więc w ramach socjologicznego ujęcia nauki, jednakże ani nie przechodzi on już na poziom analizy praktyk recepcji i aplikacji omawianych metod, teorii i „podejść” przez konkretne środowiska badaczy, ani też nie podejmuje kwestii społecznych przyczyn, które mogłyby wyjaśniać zjawisko używania tych narzędzi w obszarze akademickiej historii sztuki. Daje on tylko podstawową orientację w zakresie metod, teorii i „podejść” aktualnie stosowanych na tym polu, ale już przez samo potwierdzenie ich statusu narzędzi historii sztuki zarazem je uprawomocnia w kategoriach socjologicznego ujmowania obszaru wiedzy naukowej i określa jako dla naszej dyscypliny właściwe oraz ważne. Ponadto wkracza na poziom problematyki metodycznej wówczas, gdy prezentuje i rekomenduje omawiane narzędzia analizy, przekonując o ich użyteczności, a także wyrażając troskę o ich stosowanie poprawne, w praktyce zgodne z teoretycznymi założeniami. Powyższe czynniki osadzają dyskurs spod znaku *methodology* na granicy socjologii i metodyki historii sztuki, ale poza granicami metodologii wyznacza-

nymi przez filozofię nauki. Dziedzinę zagadnień metodologicznych otwiera bowiem dopiero krytyczne ujęcie metod i teorii łączonych z warsztatem danej dyscypliny w kontekście ich uzasadnienia, czyli analiza wartości operacyjnej i poznawczej owych narzędzi, której nadrzędną miarą jest racjonalność naukowa i logika argumentacyjnego wywodu.

Zatem teorie i metody, które dla „metodologii” rozumianej na sposób anglojęzyczny są ważne już tylko ze względu na ich popularność w dyskursie historii sztuki, dla metodologii rozumianej na sposób filozoficzny stanowią zadanie badawcze – zadanie racjonalnej rekonstrukcji, pozwalającej sprawdzić ich ważność według kryterium stopnia uzasadnienia. W perspektywie teorii wiedzy Foucaulta, określającej różnicę między domeną nauki a sferą nienaukowych przekonań i dyskursów, metodologia naszej dyscypliny winna zapytywać o to, czy i na ile rzeczywiście jej dyskurs teoretyczny przekracza próg rygorów naukowej argumentacji. Jeżeli tylko przyjmuje szyld nauki, podaje się i uchodzi za jej formę, spełniając socjologiczne kryteria uznawania go w danym czasie za dyskurs naukowy, pozostaje na elementarnym zaledwie poziomie „pozytywności”, gdzie autor *Archeologii wiedzy* umieścił formacje dyskursywne łączone z jakąś dyscypliną nauki bez względu na to, czy spełniają wymogi dotyczące budowy uzasadnień. Czy jednak wszystkie popularne teorie, którymi szeroko operuje się we współczesnej historii sztuki, spełniają kryteria warunkujące przekroczenie progu „epistemologizacji”, a ponadto i „naukowości” opartej na logicznych zasadach konstrukcji wywodu? Nawiązując do kwestii „kapitału uznania”, podniesionej przez Latoura i Woolgara, metodologia historii sztuki winna zapytywać, czy ten kapitał buduje się w naszej dyscyplinie przez maksymalnie krytyczny sprawdzian jako miernik wartości teorii, czy może na odwrót, przez bezkrytyczne przyznawanie danej teorii, o ile tylko uchodzi za „ważną”, roli paradygmatu legitymizującego interpretacje utrzymywane w jego ramach. Wobec konfliktu porządków aksjologicznych przykładanych do nauki, w którym Lyotard dostrzegł kluczowy wyróżnik jej współczesnej sytuacji, wypadałoby zapytywać, czy nasza dyscyplina konsekwentnie wybiera metodologię jako nadrzędny system wartościowania wszelkich teorii i zgodnie z nim krytycznie odnosi się do dyskursów instrumentalizujących wiedzę naukową pod kątem przypisywanych jej i zarazem wynoszonych ponad nią funkcji społecznych lub politycznych. Czy zasadniczą funkcję emancypacyjną nauki, którą jest wyzwalenie wiedzy od błędnych sądów i bezkrytycznie przyjmowanych przekonań bądź ideologii, historia sztuki przedkłada nad inne zadania emancypacyjne, do których próbuje się zaprzęgać dyskurs naukowy w konsekwencji przyjęcia poglądu, że cały obszar wiedzy jest polem polityki? Wszystkie powyższe kwestie zbiegają się w jednym pytaniu fundamentalnym: czy historia sztuki nie dba o swój status

naukowy mierzony kryteriami metodologii, bo zadawała się tylko przyznanym jej uznaniowo statusem dyscypliny lub przynajmniej subdyscypliny nauk humanistycznych w systemie administracyjnych regulacji, czy też jednak aspiruje do rangi nauki spełniającej wymogi prawomocności na poziomie metodycznego uzasadnienia swoich twierdzeń?

Spójrzmy przez chwilę wstecz. W ciągu ponad siedemdziesięciu lat od czasu, gdy Wilhelm Dilthey rozróżnił dziedziny nauk przyrodniczych i humanistycznych, a zarazem wskazał na jedność łączącej je metody naukowej opartej na porządku wnioskowań, historia sztuki rozwijała swój warsztat metodyczny w ścisłym związku z ogólną metodologią nauki³⁰. Zarówno typologia stylu Heinricha Wölfflina, jak ikonologia Erwina Panofsky'ego były teoriami struktury dzieł sztuki – z jednej strony struktury formalnej, z drugiej strony struktury treściowej – podążającymi za wzorem metodologicznym przedstawionym w książce Diltheya *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*³¹. Obie koncepcje odpowiadały na strukturalny model wytworów kultury i jednocześnie na podyktowaną tym modelem, indukcyjną metodę historycznego wyjaśniania poszczególnych dzieł sztuki w związku z całością kulturową danej epoki, określoną przez jej „ducha obiektywnego”³². Za sprawą Ernsta H. Gombricha metodologia historii sztuki odwróciła

³⁰ Zagadnienie to omówiłem szeroko w książce *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne troje historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022. Wskazałem tam na podstawowe, paradygmatyczne znaczenie filozofii nauk o duchu, indukcjonizmu i strukturalizmu Diltheya bezpośrednio dla typologii stylu Heinricha Wölfflina, ale także dla związanej z nią polemicznie ikonologii Erwina Panofsky'ego. Do obu tych koncepcji metodycznych historii sztuki, które w pierwszej połowie XX wieku najmocniej zaważyły na rozwoju dyscypliny, a obok których należy widzieć słabiej recypowaną metodę analizy strukturalnej Sedlmayra, odnosił się z kolei krytycznie Ernst H. Gombrich jako rzecznik metodologii Karla R. Poppera, występujący przeciwko historii sztuki opartej na modelu *Geistesgeschichte* Diltheya.

³¹ Chociaż trudno przecenić fundamentalną wagę Dilthey'owskiej metodologii budowy wiedzy o dziejach form wyrazu ducha, która wyznaczyła podstawę metod historycznego wyjaśniania dzieł sztuki opracowanych przez Wölfflina i Panofsky'ego, nie wyczerpuje ona jednak zakresu metodologicznych, a szerzej, filozoficznych inspiracji obu badaczy. Istotne znaczenie miała także refleksja teoriopoznawcza Immanuela Kanta i późniejszych neokantystów, tak szkoły badeńskiej (zwłaszcza Heinricha Rickerta), jak i marburskiej (tu podkreślić należy istotność teorii form symbolicznych Ernsta Cassirera dla metody Panofsky'ego). Rolę tej tradycji eksponowali już dawno temu Michael Podro w książce *The Critical Historians of Art*, New Haven and London 1982, oraz Georges Didi-Huberman w książce *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

³² Związki te znakomicie uchwycił Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury* (1967), tłum. A. Dębnicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302–345.

się od Dilthey'owskiego indukcjonizmu, historycyzmu i strukturalizmu, aby przyjąć nowy paradygmat filozofii nauki, określony przez Karla R. Poppera, który koncepcję jedności metody naukowej przyrodoznawstwa i humanistyki przeformułował w kategoriach dedukcjonizmu i indywidualizmu metodologicznego³³. Rozwinięta przez Gombricha metoda interpretacji kontekstowej bazowała na konkretyzujących postulat metodologicznego indywidualizmu założeniach „logiki sytuacyjnej”, zrewidowana wersja ikonologii obracała ją w metodę hipotetyczno-dedukcyjną i podporządkowywała regułom falsyfikacyjnego sprawdzianu przypuszczeń co do intencjonalnej treści dzieł, a wyjaśnienie „zagadki stylu” wydedukowane zostało z ogólnych praw psychologii i prezentowało każde przedstawienie obrazowe jako sytuacyjnie zindywidualizowany przypadek działania stałej reguły adaptacji schematów³⁴. Jeżeli za miarę „naukowości” danej dyscypliny wiedzy uznać objęcie jej wymogami regulującymi zasady budowy prawomocnych twierdzeń i narzucającymi określony system relacji wiążących ze sobą zdania, jak chciał Foucault, to w najwyższym stopniu spełniały powyższe kryterium modele metodyczne opracowane przez Oskara Bätschmanna i Michaela Baxandalla w wyniku namysłu nad możliwością przyjęcia na gruncie historii sztuki wzoru naukowych wyjaśnień, którym stał się model dedukcyjno-nomologiczny (DN). Metoda hermeneutyki historyczno-artystycznej Bätschmanna była krytyczną odpowiedzią z jednej strony na zasadę dedukowania wniosków dotyczących indywidualnego dzieła z ogólnych reguł gatunkowych sztuki jego czasu i kręgu artystycznego, z drugiej strony na metodologię Hansa-Georga Gadamera, który kwestionował zasadność prób wyjaśniania dzieł sztuki metodami mającymi zapewniać naukowy obiektywizm³⁵. Za metodę budowy twierdzeń interpretacyjnych optymalnie dostosowaną do specyfiki struktury obrazu uznał Bätschmann metodę abdukcji, od połowy XX wieku mocno skupiającą na sobie uwagę metodologów nauki. Z kolei Baxandall zaproponował własny model „trójkąta eksplanacyjnego” jako najbliższy odpowiednik wzoru dedukcyjno-nomologicznej konstrukcji wyjaśnień, który miał służyć historycznemu

³³ K.R. Popper, *Nędzia historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Warszawa 1999; idem, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. H. Krahełska, Warszawa 1993.

³⁴ E.H. Gombrich, *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104; idem, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972; idem, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.

³⁵ O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; idem, *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerlander, M. Warnke, Berlin 1988.

wyjaśnianiu obrazów w myśl teorii „wiedzy obiektywnej” Poppera³⁶. Historia sztuki przez długie dziesięciolecia rozwijała więc własną metodologię w ciągłym dialogu z filozofią i metodologią nauki.

ZWROT STRUKTURALISTYCZNY JAKO ODWRÓT OD METODOLOGII

Lata 80. ubiegłego stulecia przyniosły jednak nie tylko kulminację zbliżenia refleksji metodologicznej rozwijanej na polu historii sztuki do ogólnej metodologii naukowej, lecz także idący zaraz za tym kryzys, słabnięcie czy wręcz utratę zainteresowań naszej dyscypliny związanych z metodologią jako podstawą jej naukowej legitymizacji. Zaczęło się od nałożenia na model dedukcyjno-nomologiczny równoległe recypowanego strukturalizmu, przede wszystkim modelu sytuacji komunikacyjnej Romana Jakobsona³⁷. Już Gombrich, wyjaśniając kwestię stylu przedstawień obrazowych, sprowadził historię jego rozwoju do jednej reguły adaptacji schematu, a zarazem podporządkował czynnik indywidualnych warunków początkowych powstania obrazu stałemu, strukturalnemu modelowi sytuacji, złożonemu z przedstawieniowego celu, zasobu znanych wzorów i zdolności obserwacyjnych artysty. Wzory i aktualne konwencje obrazowe miałyby pełnić rolę kodu komunikacji między malarzem a widzem. Książka *Sztuka i złudzenie* przygotowała grunt pod recepcję innych teorii, które w miejsce dwóch różnych składników eksplanansu występujących w modelu DN, czyli praw ogólnych i opisu jednostkowej sytuacji, podstawiały stałą regułę sytuacyjną, określającą podstawę kontaktu między obrazem a widzem jako inwariant. Norman Bryson poszedł tylko krok dalej niż Gombrich, gdy w książce *Tradition and Desire* wysunął alternatywną teorię ogólnej zasady psychologicznej ukrytej za regułą adaptacji wzorów obrazowych, określając ją w kategoriach psychoanalizy Freuda i Lacana³⁸. Obraz w jego ujęciu miałby zawsze odpowiadać na spojrzenie widza naznaczone przez tradycję malarstwa i za pomocą tropów retorycznych wymownie odróżniać się od dzieł uznanych poprzedni-

³⁶ M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985. Szerzej na temat metod Bächtshanna i Baxandalla i ich odniesień do modelu DN pisałem w czwartym rozdziale książki *Jak wyjaśnić obraz?*

³⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 2, s. 431–473. Model ten w założeniu określał stałą i uniwersalną regułę, której w sposób konieczny podlegają wszystkie przypadki komunikacji językowej, a zatem do której można sprowadzić wszystkie historycznie zróżnicowane sytuacje komunikacyjne.

³⁸ N. Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York 1984.

ków, by w ten sposób odeprzeć ich wpływ. Swoją teorię odnosił Bryson polemicznie nie tylko do tez Gombricha, lecz także do teorii Michaela Frieda, który tłumaczył formę obrazów w ramach innej stałej reguły sytuacyjnej, twierdząc, że ukształtowanie każdego obrazu pełni funkcję wariantu odpowiedzi na inwariant warunków początkowych kontaktu dzieła malarskiego z widzem, wyznaczonych faktem „teatralnego” zwrócenia w jego stronę powierzchni podobrazia³⁹. Strukturalistyczne przekształcenie modelu DN zrywało z założeniami indywidualizmu metodologicznego, w imię których Popper podkreślał konieczny udział czynnika indywidualnych warunków początkowych w eksplanansie, aby przeciwstawić się strukturalistycznej, holistycznej i esencjalistycznej logice redukcji wyjaśnianych zjawisk poszczególnych (również takich jak dzieła sztuki) do wyjaśniających je praw ogólnych. Przekształcenie to burzyło także dedukcyjną logikę uzasadniania twierdzeń o przyczynach mających wyjaśniać cechy szczególne zjawisk określone w eksplanandum – z punktu widzenia wymogów tej logiki, podnoszonych przez Poppera, strukturalistyczna mutacja modelu DN stanowiła błędne koło. Miejsce logicznego stosunku zdań między eksplanandum jako wnioskiem a koniunkcją określonych niezależnie od niego i niezależnie od siebie nawzajem zdań eksplanansu jako przesłanką dedukcji wniosku, zajął stosunek ścisłej współzależności wiążącej wszystkie te zdania.

Sednem zaś całego problemu była zasadnicza zmiana w traktowaniu teorii. Sam termin „teoria”, wraz z jego naukowymi konotacjami, przyłgął do szerokiego nurtu strukturalizmu i zyskał rangę kluczowego hasła, które określało konceptualną aparaturę – mylnie określaną także mianem „metody”, co miałoby stawiać ją na równi z metodą naukową⁴⁰ – skonstruowaną jako system analizy podstawowych reguł rządzących różnymi dziedzinami praktyk kulturowych, w tym powstawaniem, wewnętrzną organizacją, znaczeniem i społecznym funkcjonowaniem dzieł literatury czy sztuki. Reinterpretując ów termin, zwolniono teorię z roli określonej przez metodologię nauki – z roli hipotezy eksplanacyjnej, prawomocnej o tyle, o ile podlega zasadzie sprawdzalności i mocno wspiera się na uzasadniającej argumentacji, metodycznie podporządkowanej logice wnioskowań. Teoria nie była już formą logicznego i przyczynowego wyjaśnienia (eksplanans) stwierdzonych najpierw cech szczególnych dzieła sztuki (eksplanandum), lecz stała się narzędziem eks-

³⁹ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley–Los Angeles–London 1980.

⁴⁰ Ta terminologiczna usurpacja przyczyniła się do pomieszania pojęć „teoria” i „metoda”, wywołując nieporozumienia, o których wspominałem wcześniej w związku z książkami Laurie Schneider Adams, Gillian Rose i Anny D’Alleva.

plikowania sensu lub funkcji cech dzieła identyfikowanych w jej własnym, zamkniętym i niewywrotnym systemie deskrypcyjnym. Pełniła rolę aparatu nazywającego te cechy i zarazem tłumaczącego je według stałych reguł, które ona sama ustalała w ramach swoich założeń – z góry więc występowała w roli nadrzędnego kodu odczytywania dzieł tak, jakby bezdyskusyjnie mu podlegały i służyły za jego znaki. Wzorem tego rodzaju teorii był oczywiście semiologiczny i strukturalistyczny model języka jako systemu komunikacyjnego, skonstruowany przez Ferdynanda de Saussure'a typową dla jego czasów metodą uogólniającej indukcji. Teoria semiologii przyznawała sobie status nomologicznej podstawy i „meta-kodu”, ponieważ dyktowała własny porządek uniwersalnych, strukturalnych zasad, któremu miały podlegać wszelkiego rodzaju lokalne systemy znakowe, takie jak kody poszczególnych języków. Strukturalizm, wywodzący się z semiologii i tkwiący w odrzuconym przez współczesną mu metodologię nauki indukcjonizmie, wprowadził do dyskursu nauk humanistycznych drugiej połowy XX wieku szczególnie, autorytatywny sposób funkcjonowania teorii – nie na warunkach hipotezy, która wedle prawideł metodologii musiała być sprawdzalna w konfrontacji z faktami stwierdzanymi niezależnie od niej, lecz na warunkach systemu aksjomatycznego, który zajmował miejsce logiki budowy uzasadnień. Teorie strukturalistyczne, obojętne na wymogi naukowej prawomocności, przypisywały określonym przez siebie regułom status uniwersalnych i bezwzględnie obowiązujących praw, a jednocześnie służyły za instrument analizy i interpretacji rozmaitych zjawisk kulturowych jako świadectw ich obowiązywania, na zasadzie indukcyjnej subsumcji przypadków indywidualnych pod ogólne prawo⁴¹. Z perspektywy metodologii oznaczało to głęboki regres w stosunku do aktualnych standardów budowy wiedzy naukowej i kręcenie się w błędnym kole, tautologiczną relację potwierdzania tego, co teoria głosi na poziomie ogólnym, przez fakty określone w jej własnym porządku pojęć na poziomie charakterystyki zjawisk jednostkowych⁴².

⁴¹ Obok teorii języka de Saussure'a i strukturalnego modelu sytuacji komunikacyjnej Jakobsona wzorcowym przykładem teorii strukturalistycznej, dotyczącej także najróżniejszych przekazów wizualnych, stała się mitologia Rolanda Barthes'a, pomyślana jako rozwinięcie semiologii w stronę krytyki ideologii. Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000 (szczególnie przedmowa do wydania z 1970 roku); idem, *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009.

⁴² Problem ten wyraźnie zaznaczył się w próbach przenoszenia semiologii i strukturalizmu na obszar historii sztuki. Norman Bryson w książce *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (1981) sprowadzał malarstwo do relacji między poziomem „figuralnym” a poziomem „dyskursywnym”, opartej na semiologicznym modelu znaku. Odczytywał znaczące cechy malarskich przedstawień wedle systemu kodów konotacyjnych określo-

Semiologia oddalała od metodologii nauki humanistyczne, a wśród nich historię sztuki, z innego jeszcze względu. Prezentowała bowiem wiedzę na poziomie tworzących ją form języka i wprowadzała perspektywę ujęcia wszelkich teorii jako złożonych układów twierdzeń, które kształtują się, funkcjonują, są przekazywane i recypowane w toku społecznych procesów komunikacyjnych. Sytuując pojęciowe formacje wiedzy i jej obieg w kontekście stosunków społecznych, perspektywa ta nasuwała socjologiczne kryteria ujmowania pola komunikacji naukowej, nie zaś metodologiczne, normatywne kryteria wyodrębniania nauki z pozostałych sfer cyrkulacji języka, w którym jest zanurzona i który jest przez nią wykorzystywany.

Począwszy od książki Gombricha *Art and Illusion* (1960), teorie malarzkich kodów lub ogólnych reguł kształtowania i znaczenia obrazów otwały pole naszej dyscypliny na recepcję innych, jeszcze ogólniejszych i śmieiej zakrojonych teorii, które dotyczyły kulturowej i społecznej funkcji nie tylko dzieł wizualnych, ale także wiedzy o sztuce i jej dziejach. Norman Bryson przekształcił swoją semiologiczną koncepcję malarstwa, rozwijaną od początku lat 80., tworząc teorię społecznie konstruowanej „wizualności” jako swoistą syntezę założeń psychoanalizy Jacques’a Lacana i teorii dyskursu Michela Foucaulta⁴³. Keith Moxey przyjął semiologiczną teorię znaków za podstawę współczesnego ujęcia systemu reprezentacji w kategoriach stosunków społecznych, ideologii i polityki – ujęcia, którego teoretyczną ramę dookreśliły koncepcje Lacana i Althussera, a które wydobywa ideologiczne i polityczne znaczenie wytworów zarówno sztuki, jak i wiedzy, włączonych w obręb tego systemu⁴⁴.

Stanowisko Moxeya, wyłożone w książce *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, jest szczególnie warte uwagi,

nych przez semiologię Barthes’a. Zob. N. Bryson, *Dyskurs, figura*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 300–333. Inspiracje strukturalizmem Barthes’a i Lacana, jak również psychoanalizą Freuda, której wartość naukową już od dawno zdyskredytowano od strony metodologicznej i nie tylko, przyniosły subtelniejsze efekty w pracach Georgesa Didi-Hubermana.

⁴³ N. Bryson, *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 281–299.

⁴⁴ K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994, s. 31–33, 44–55, 61. Wskazane tutaj stanowiska teoretyczne wybrałem jako te, które w obszarze historii sztuki pod koniec ubiegłego wieku najwyraźniej zaznaczały bieguny opozycji między teorią naukową, podporządkowaną rygorom aktualnej metodologii nauki, a teorią budowaną na podłożu strukturalizmu i poststrukturalizmu. Rzecz jasna, pomijam różne koncepcje badań nad dziełami wizualnymi, formułowane równolegle, jak choćby projekt *historische Bildwissenschaft* Horsta Bredekampa.

ponieważ najlepiej chyba uzmysławia skalę przepaści dzielącej szeroki nurt recepcji teorii spod znaku strukturalizmu i poststrukturalizmu, jak również „teorii krytycznej”, od nurtu refleksji nad kryteriami stanowiącymi o naukowej wartości teoretycznych twierdzeń, która równolegle absorbowwała filozofię nauki, epistemologię czy metodologię. Moxey zdecydowanie odrzucił epistemologiczne pojęcie wiedzy i jej wartość poznawczą, ponieważ całą wiedzę sprowadził do formy językowej, język zaś uznał – powołując się na teorię Lacana – za „ekran”, zasłonę i barierę, która w nieskończonym procesie społecznej produkcji znaczeń ściśle łączy się z ideologią, a zarazem oddziela od umysłu rzeczywistość i uniemożliwia jej poznanie⁴⁵. Nie jest to więc medium, które może efektywnie służyć tworzeniu stabilnych, intersubiektywnych określeń stanów rzeczy i racjonalnie uzasadnionych, a przez to uprawdopodobnionych, umocowanych empirycznie i logicznie twierdzeń o rzeczywistości, jak przyjmuje się w epistemologii i filozofii wiedzy naukowej. Stan braku relacji między ideologicznie nacechowanym językiem wypowiedzi interpretujących świat a samym światem, i między językowo konstruowaną wiedzą a prawdą, Moxey przeciwstawił ściślej i koniecznej zależności języka wiedzy od teorii, uwarunkowań społecznych i polityki łączonej z takimi czy innymi wartościami kulturowymi. Wiedza w formie twierdzeń, stanowiąca wytwór języka i jego społeczno-kulturowych determinant, jest więc całkowicie autonomiczna czy arbitralna w stosunku do rzeczywistości obiektywnej i nie może pełnić funkcji poznawczej, zawsze natomiast pełni funkcje polityczne, a przez to oddziałuje społecznie. Nie pozwala uczynić społecznych realiów swoim przedmiotem, ale – niezależnie od tego, jakie one naprawdę są – pozwala wpływać na ich kształt. Innymi słowy, twierdzenia stanowiące wiedzę nie dają poznawczego wglądu w rzeczywistość odgradzoną barierą języka i w tym sensie formułowane są „na ślepo”, ale za to dają możliwość użycia języka w taki sposób, aby stał się instrumentem polityki działania w kierunku zmiany nieznanych stanów rzeczy. Amerykański historyk sztuki radykalnie odrzucał więc możliwość formułowania sądów prawdziwych lub fałszywych i negował istnienie nauki jako obszaru wiedzy stanowiącej wytwór poznania rzeczywistości na drodze racjonalnych procedur badawczych: budowy prawdziwych zdań o faktach i logicznych wnioskowań, stawiania i krytycznego sprawdzania hipotez, a w rezultacie wyboru hipotezy potwierdzonej jako wynik zgodny z wymogami logiki i z wszystkimi stwierdzonymi faktami. Odrzucając tak pojmowaną naukę – naukę w sensie epistemologicznym, stanowiącą przedmiot filozofii nauki i metodologii – Moxey uznawał istnienie tylko jednego rodzaju i kalibru wiedzy, tożsamej z dowolnymi przekonaniem, poglądami czy opiniami na

⁴⁵ Ibidem, s. 16, 23, 43–48, 51, 55, 60–61.

temat rzeczywistości, jakie można przyjąć i wyartykułować w danych warunkach kulturowych i społecznych. W obszarze tej najogólniej rozumianej i językowo określonej wiedzy wyróżnił tylko dziedzinę teorii, stanowiącej zbiór zasadniczych, szerzej znanych i poważanych twierdzeń, które kierują interpretacjami. Wyróżnikiem teorii nie jest jednak dla Moxeya czynnik ich uzasadnienia, na podstawie którego metodologia identyfikuje teorie naukowe, by ocenić ich prawomocność. Przeciwnie: według autora *The Practice of Theory* teorie wyróżnia status ważności uzyskany w procesie recepcji, a poznać je można po tym, że są przywoływane lub niejawnie przyjmowane jako zasadnicza podstawa dla twierdzeń, które się na nich wspierają. Teoria służy za uzasadnienie sądów, stanowisk czy opinii odwołujących się do niej i aspirujących przez to do uznania za ważne – zastępuje więc ona uzasadnienie budowane wedle argumentacyjnych reguł metodologii, bo i nic innego już nie pozostaje w rezultacie odrzucenia tych reguł wraz z ich epistemologiczną przesłanką⁴⁶.

Zgodnie z powyższą zasadą autorytatywności teorii Moxey oparł swoje antyepistemologiczne stanowisko na podstawie „teorii krytycznej”, którą Max Horkheimer przeciwstawił „teorii tradycyjnej”, to znaczy naukowej, rozumianej w kategoriach epistemologii⁴⁷. Teoria zorientowana na funkcję poznawczą i tylko w niej upatrująca swoją wartość abstrahuje od innych wartości usytuowanych w kontekście jej formułowania, przywiązuje wagę wyłącznie do istniejących stanów rzeczy i panujących stosunków, czyni ważnym i w rezultacie wspiera jedynie *status quo*. W przeciwieństwie do nich teoria krytyczna przyjmuje horyzont alternatywny i perspektywny, zwraca się ku wartościom związanym z okolicznościami, w których powstaje, a konstruowana jest nie jako forma aprobatywnego ujęcia tego, jak się rzeczy mają, lecz jako czynnik zmiany *status quo*, co dotyczy szczególnie stanu stosunków społecznych⁴⁸.

Takie czy inne teorie są, według Moxeya, koniecznym uwarunkowaniem i składnikiem każdej interpretacji, tyle tylko, że mogą stanowić jej zaplecze albo nieujawniane – przyjmowane na zasadzie oczywistości, milcząco lub nawet bezwiednie – albo artykułowane wprost. Ponieważ nie mają wartości poznawczej i nie podlegają sprawdzianowi na gruncie prawdziwych zdań o faktach, przesłanką wyboru między różnymi teoriami nie może być kryterium epistemologiczne, wobec czego pozostają tylko kryteria aksjologiczne, ideologiczne lub polityczne. Nieuniknione uwikłanie interpretacji w teorie znaczące pod względem aksjologicznym, ideologicznym i politycznym można

⁴⁶ Ibidem, s. 23–24.

⁴⁷ M. Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, tłum. J. Łoziński, „Colloquia Communia” 1983, nr 2, s. 39–64.

⁴⁸ Moxey, *The Practice of Theory*, s. 24.

i należy, zdaniem Moxeya, obrócić w świadomy i celowy wybór teorii najbardziej użytecznych jako podstawa uzasadniająca budowę wiedzy politycznie zaangażowanej w projekt takiej zmiany społeczeństwa, która odpowiadałaby wartościom bliskim interpretatorowi. Sam autor wybiera jednak i zaleca konformizm, gdy przyjmuje socjologiczne kryterium ważności teorii i opowiada się za dostosowaniem interpretacji z zakresu historii sztuki do aktualnie dominujących i najszerzej recypowanych trendów teoretycznych: „Jeżeli historia sztuki ma wziąć udział w procesie transformacji kulturowej charakteryzującej nasze społeczeństwo, jej narracje historyczne muszą pogodzić się z najsilniejszymi i najbardziej wpływowymi teoriami, które obecnie decydują o tym, jak postrzegamy siebie i nasze wzajemne relacje, oraz jak postrzegamy artefakty kultury i ich rolę w społeczeństwie”⁴⁹. Tutaj rysuje się w całej ostrości zasadnicza różnica stosunku do teorii, dzieląca teorię krytyczną w ujęciu Moxeya od nauki poddanej metodologicznym rygorom krytycyzmu. Teoria krytyczna, jeżeli podejmuje krytykę jakichś innych teorii, czyni to z powodów politycznych, a nie epistemologicznych, przede wszystkim jednak musi polegać na jakichś innych teoriach, przyznając im status własnego uzasadnienia, a przez to autorytatywnej i niekwestionowanej, bezkrytycznie przyjmowanej podstawy. W nauce zaś obowiązuje krytycyzm w stosunku do wszelkich teorii, co oznacza, że przyznaje im się status hipotez niepewnych, uznawanych jedynie tymczasowo i warunkowo, stale poszukując możliwości ich zakwestionowania i obalenia na gruncie stwierdzanych faktów i racjonalnych argumentów, przy czym za jedyną aksjomatyczną podstawę uznaje się pryncypia naukowej racjonalności, epistemologii i metodologii, a przede wszystkim logiki twierdzeń. Autorytatywne traktowanie uznaniowo wybranej teorii jako podstawy mającej uzasadniać wspierane na niej interpretacje przeczy owym pryncypiom nauki tak samo, jak celowe podporządkowywanie teorii krytycznej celom i funkcjom z zakresu bieżącej polityki, a nie naukowego poznania.

Podsumowując, Moxey potwierdził zarysowaną przez Horkheimera linię demarkacji między nauką jako domeną epistemologii, w której poszukuje się zgodności teorii z faktycznymi stanami rzeczy, a teorią krytyczną, w której tworzy się innego rodzaju wiedzę – taką, która zrywa z epistemologią, nie ma służyć poznaniu rzeczywistości i zgadzać się z tym, jak jest naprawdę, lecz przeciwnie: służy zmianie rzeczywistości pod kątem społecznego projektu, zatem orientuje się na „postępową” politykę. Amerykański historyk sztuki poszedł jednak dalej niż Horkheimer, odmawiając wprost istnienia nauce, która różniłaby się od zideologizowanej i spolityzowanej wiedzy. Rys strukturalistyczny jego stanowiska polegał na sprowadzeniu obu członów antytezy do

⁴⁹ Ibidem, s. 24–25.

wspólnego mianownika. Unieważniając perspektywę epistemologii, Moxey zredukował naukę do tej samej podstawowej funkcji wytwarzania politycznie znaczących teorii, tyle że znaczenie teorii naukowych, ponieważ wartość poznawczą skupiają na rozpoznaniu stanu rzeczy, jest nie tylko „tradycyjne”, ale i konserwatywne. Rozwój nauki na zasadach epistemologicznych (czyli metodologicznych) kłóci się z postępowaniem na drodze transformacji społecznej. Przy takim postawieniu sprawy wybór uznawanej podstawy wiedzy, którego pole wyznaczają opozycyjne bieguny epistemologii i postępowej ideologii, jest wyborem wyłącznie politycznym – jednak właśnie dlatego, według autora *The Practice of Theory*, jest to wybór fundamentalny⁵⁰.

Strukturalizm inspirował nie tylko kierunek redukcji teorii i wszelkiej wiedzy do polityki w roli podstawowej determinanty, lecz z drugiej strony także drogę redukcji narratywistycznej, sprowadzającej historiografię do porządku struktur narracyjnych jako podstawy nadrzędnej wobec reguł budowy argumentacyjnego wywodu. Hayden White, zdeklarowany strukturalista, podkreślał zasadniczą odmienną praktyk konstruowania wyjaśnień historycznych od metod eksplanacyjnych stosowanych w przyrodoznawstwie, polegającą na kluczowej roli wyobraźni, która kieruje interpretacją przeszłości pod kątem znanych schematów jej zrozumiałego, narracyjnego przedstawienia. Ten mechanizm przedstawieniowy, koniecznie zawsze nastawiony na ujęcie swego przedmiotu w spójnym i sensownym obrazie, rządzi postrzeganiem dostępnych źródeł i obraca je w fakty jako znaczące komponenty całej struktury. Jedynie takie fakty, skonstruowane i zestawione z punktu widzenia sensu całości historycznego wywodu, stanowić mogą podstawowe elementy budowy argumentacji. Sposób opisowej charakterystyki zarówno wyjaśnianych zdarzeń, jak i wyjaśniających je przyczyn historycznych, jest podporządkowany powyższej regule nadrzędnej, wobec czego eksplanandum i eksplanans są współzależne w ramach łączącej je jednej wizji i z istoty rzeczy nie spełniają warunku poprawnej dedukcji, czyli wymogu jednostronnej zależności logicznej wniosku od przesłanki⁵¹. Prymat wyobraźni nad poznaniem i pierwszorzędna rola porządku narracyjnego, w którym konstruuje się przede wszystkim takie czy inne znaczenie faktów i ich powiązań, oddala historyczną reprezentację przeszłości od epistemologicznych i metodologicznych standardów nauk z kategorii *science*, a zarazem zbliża historiografię do

⁵⁰ Szersze i bardzo cenne omówienie książki Moxeya, a ponadto nurtu jej krytycznej recepcji, przedstawił M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 370–405.

⁵¹ H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 91.

literatury fikcjonalnej⁵². W rezultacie autor *Metahistory* uznał, że pisarstwo historyczne, jak każda forma przedstawieniowa oparta na konwencjach, nie podlega ocenie w kategoriach prawdziwości, na tej samej bazie źródłowej można skonstruować dalece różne interpretacyjne ujęcia faktów i równie dobrze uzasadnione tymi faktami, a zarazem wzajemnie sprzeczne narracje wyjaśniające dawne zdarzenia, co radykalnie ogranicza możliwy zakres osądu ich wartości wedle kryteriów metodologii nauki⁵³. Ponadto dyskurs historyczny nie podlega prawidłom logiki wnioskowań czy inferencyjnej argumentacji, bowiem żadne „pisarstwo narracyjne nie kieruje się logiką”⁵⁴. Odróżnić dobrą historiografię od złej można już tylko na podstawie miar tak elementarnych i dość niejasno określonych, jak rzetelne uwzględnianie materiału dowodowego, „względna kompletność” pod względem szczegółów, czy spójność samej konstrukcji narracyjnej⁵⁵. Dla White’a nie był to jednak problem, lecz wręcz przeciwnie: afirmował on konieczny pluralizm niezgodnych ze sobą wyjaśnień zjawisk historycznych i bliski fikcji literackiej status historiografii, aby przeciwstawić się błędnym i daremnym, jak sądził, próbom określania reguł wiedzy wytwarzanej w dziedzinie historii na podobieństwo reguł wiedzy naukowej obowiązujących w przyrodznawstwie⁵⁶. Status nadrzędnej teorii

⁵² White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 79–80, 82–87, 91, 94–95, 105–108; idem, *Stare pytanie postawione na nowo: czy historiografia jest sztuką czy nauką? (Odpowiedź Iggersowi)*, tłum. J. Mydła, w: idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 126.

⁵³ White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 98–99.

⁵⁴ Wypowiedź White’a w rozmowie z E. Domańską; E. Domańska, *Biała Tropologia. Hayden White i teoria pisarstwa historycznego*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 163.

⁵⁵ White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 104–105.

⁵⁶ Ibidem, s. 108. White opowiadał się za pluralizmem interpretacyjnym, powołując się na stanowisko Franka Ankersmitha, „który twierdzi, że pożądanym celem historycznego przedstawiania przeszłości winno być raczej mnożenie interpretacji doniosłych zdarzeń historycznych niż tworzenie monolitycznego »konsensusu« interpretacyjnego, który pozorując »bezinteresowność«, ukrywa swoje zainteresowanie utrzymaniem społecznego *status quo*. [...] Jeśli historiografia ma służyć demokratycznym, a nie hegemonicznym celom, to w kwestii tego, która z proponowanych przez profesjonalnych badaczy (uwikłanych w zastany system społeczny) interpretacji przeszłości jest najlepsza, powinna opowiadać się raczej za pluralizmem interpretacyjnym, a nie »konsensusem«”. Podstawową przesłanką narratystycznej teorii równouprawnienia wielu rozbieżnych interpretacji okazuje się więc tutaj nie epistemologiczna, lecz społeczna i polityczna funkcja „profesjonalnej” wiedzy. Uznanie nadrzędności tej funkcji, a jednocześnie awersja do takiego modelu wiedzy, który nadaje jej wydzźwięk konserwatywny i stawia ją po stronie „społecznego *status quo*”, jest istotnym rysem wspólnym poglądów White’a i Moxeya. White, *Stare pytanie postawione na nowo*, s. 125–126.

zasad pisarstwa historycznego odebrał więc metodologii nauki, by awansować do tej roli tropologię, retorykę i poetykę⁵⁷.

Teorie White'a i Moxeya łączy charakterystyczne dla strukturalizmu przekonanie o tym, że odsłaniają podstawowe reguły rządzące praktyką wytwarzania wiedzy. Jak dla Foucaulta taką regułą był ścisły związek dyskursywnej formacji *savoir* z relacjami władzy, tak dla White'a było nią podporządkowanie historiografii strukturom narracyjnym i tropom retorycznym, dla Moxeya zaś konieczna zależność interpretacji z zakresu historii sztuki od ich zaplecza teoretycznego, a przez nie od perspektywy ideologicznej i politycznej. Inaczej jednak niż Foucault, White i Moxey nie uznawali czegoś takiego jak progi „epistemologizacji” i „unaukowienia”, które miałyby wyodrębnić dyscypliny wiedzy naukowej przez podporządkowanie jej prymarnym rygorom metodologii. Na odwrót, bezwzględną władzę owych podstawowych reguł dostrzegali w ramach dyscyplin nauki, gdzie do czasu ich ujawnienia miały działać i rządzić z ukrycia, przesłonięte legitymizującym naukowy status historiografii i historiografii sztuki parawanem idei epistemologicznych, na czele z prawdą czy prawdziwością, wartością poznawczą i metodami jej uzyskiwania. Wydobycie zaś reguł faktycznie determinujących pisarstwo historyczne i sposoby interpretacji dzieł sztuki, a całkowicie innych niż reguły określone na gruncie epistemologii i metodologii naukowej, pociągało za sobą deklaratywne unieważnienie tych drugich, sprowadzenie ich do kategorii fikcji czy mitów. Dyskredytacja epistemologii jako podstawy metodologicznych prawideł wytwarzania naukowej wiedzy i wyniesienie do roli podstawowej owych innych reguł – czy to narracyjnej retoryki, czy politycznej tendencyjności – prowadziło ostatecznie do wniosku, że reguły wcześniej działające z ukrycia powinny zostać uznane otwarcie za jedyne istotne teraz wytyczne co do sposobu konstruowania wiedzy w dyscyplinie historii i historii sztuki. Dyscypliny te zostały przez White'a i Moxeya całkowicie wprost wyłączone spod władzy metodologicznych, a nawet logicznych rygorów wywodu naukowego i określone tylko przez takie zasady i metody budowy ich dyskursu, które zrealizować jest najłatwiej, skoro czyni się to nawet bezwiednie, gdy tylko przychodzi do opisanie przeszłości na podstawie źródeł czy do zinterpretowania dawnego dzieła sztuki. Teorie obu autorów usprawiedliwiały, a wręcz legitymizowały nieprzestrzeganie reguł metodologii naukowej w dyscyplinach historycznych, choć jednocześnie, zauważmy, mieszczą się w granicach pojęcia *methodology*,

⁵⁷ Idem, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, tłum. A. Marciniak, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, s. 171–210; idem, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, tłum. T. Dobrogoszcz, w: idem, *Proza historyczna*, s. 19–60; idem, *Stare pytania postawione na nowo*, s. 118–119.

ponieważ traktują o teoriach i metodach tych dyscyplin, niosąc jasny emancypacyjny przekaz: epistemologia tutaj nie rządzi, metodologia nas nie obowiązuje, bo reguły i metody konstrukcji wiedzy stosowane w praktyce są inne niż metody naukowe, a opozycję prawdziwości i nieprawdziwości teorii czy twierdzeń należy znieść.

David Carrier znalazł potwierdzenie tez White'a, rozpatrując w ich świetle praktykę pisarstwa z zakresu historii sztuki. Prace naukowe współczesnych badaczy włączył w przednaukową tradycję gatunku *artwriting*, nie dostrzegając na jej tle istotnej odrębności zasad historycznego wyjaśniania czy interpretacji dzieł, które byłyby podyktowane rygorami metodologii nauki. Wytwory pisarstwa akademickiego nie prezentowały dla niego na tyle specyficznych reguł konstrukcji wyводу, by na ich podstawie można było określić gatunkowe różnice między naukowym a nienaukowym pisaniem o twórczości artystycznej. Uznał, że istnieje w istocie jeden szeroki gatunek *artwriting*, zorientowany na „przedstawianie dzieł sztuki zgodnie z prawdą”, który w historycznym rozwoju wyewoluował od wcześniejszej, renesansowej formy ekfrazy do nowoczesnej formy interpretacji⁵⁸. Są to tylko dwa różne style albo konwencje uprawiania tego gatunku pisarstwa⁵⁹. Konwencjonalne zasady stylowe współczesnej interpretacji obrazów, respektowane w środowisku akademickiej historii sztuki, wyznaczają jedyną miarę obiektywizmu dla indywidualnych i z reguły rozbieżnych twierdzeń o znaczeniu konkretnych dzieł⁶⁰. Przedstawiając dojście do prawdy w tej kwestii jako cel podstawowy dla konwencji *artwriting*, Carrier usunął z pola widzenia epistemologiczną bazę naukowej historii sztuki, by zastąpić ją porządkiem pisarskiego gatunku. Podobnej transpozycji poddał też prawidła metodologii, które badacze przywoływali jako podstawę uprawomocnienia swoich wywodów interpretacyjnych: przykładowe wypowiedzi odwołujące się do kryteriów oceny prawomocności twierdzeń na temat znaczenia danego dzieła określił wprawdzie mianem *methodological statements*, ale tylko po to, by uznać je za element przynależny do konwencji gatunkowej pisarstwa historii sztuki⁶¹. Wyraźne podobieństwa w opisie tych kryteriów, łączące deklaracje metodologiczne Maud Lavin, Michaela Baxandalla i Carla Ginzburga, odczytał Carrier jako świadectwa panującego wśród interpretatorów konsensusu co do ogólnych warunków, które prawomocna interpretacja musi spełniać, ale za ostateczną podstawę tej zgody uznał nie pryncypia meto-

⁵⁸ D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park 1991, s. 4, 8.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 6.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 10.

⁶¹ *Ibidem*, s. 39.

dologii nauki, lecz zasadę klasycznej estetyki – „Arystotelejski ideał dzieła sztuki jako organicznej całości”, której każda część jest koniecznym składnikiem⁶². Stwierdził, że badacze nie tylko interpretują dzieła w świetle tej estetycznej zasady, ale też przyjmują ją za wyznacznik prawidłowej budowy tekstu samej interpretacji, której spoista struktura miałaby w ten sposób odzwierciedlać strukturalny porządek jej przedmiotu. Takie przyrównanie zasady konstrukcyjnej dzieła pisarstwa z gatunku *artwritting* do zasady czysto estetycznej, określonej przez teorię sztuki, a nie nauki, służyło głównemu celowi Carrier, jakim było przesunięcie reguł rządzących tym pisarstwem poza domenę epistemologii i metodologii naukowej – na poziom właściwy dla twórczości literackiej⁶³.

Aby całkowicie oderwać historię sztuki od podstaw epistemologicznych i sprowadzić ją do poziomu twórczego pisarstwa, autor *Principles of Art History Writing* poddał radykalnej krytyce przyjmowany przez badaczy cel poznawczy interpretacji: odkrycie prawdziwego, bo zgodnego z intencją autorską, znaczenia dzieła. Skontrastowanie konsensusu w zakresie ogólnych zasad budowy interpretacji obiektywnie prawidłowej (czyli spełniającej konwencjonalne, gatunkowe normy wewnętrznego porządku) z wielością ugruntowanych na bazie tych zasad, ale dalece rozbieżnych i wzajemnie sprzecznych odczytań poszczególnych obrazów, miało przekonywać, że praktyka obnaża nieosiągalność i iluzoryczność epistemologicznie określonego celu, prowadząc tylko do nierozstrzygalnych konfliktów interpretacyjnych⁶⁴. Skoro tak – argumentował Carrier – to należy ten cel, przyświecający „humanistycznej” historii sztuki, odrzucić, a przyjąć inny, adekwatny do stanu faktycznego, określonego przez nieustanne powstawanie nowych, alternatywnych interpretacji, które zachowują status równoprawny, bo równie dobrze mieszczą się w ogólnych zasadach swojego gatunku. Celem postulowanej przez Carrier „rewizjonistycznej”, „antyhumanistycznej” historii sztuki winien być zatem dalszy rozwój *artwritting* na zasadach wyzwolonego z iluzji epistemologicznych, autonomicznego i twórczego pisarstwa, rządzącego się wyłącznie własnymi regułami budowy perswazyjnych, spornych interpretacji. Muszą one spełniać tylko warunek wewnętrznej spójności i zgodności z faktami, ale – jak pokazuje dotychczasowa praktyka – można temu sprostać na wiele bardzo różnych sposobów, rozmaicie dobierając, określając i wiążąc ze sobą w sensowną całość relewantne fakty wizualne i kontekstualne⁶⁵. Ogólne reguły pozostawiają

⁶² Ibidem, s. 40.

⁶³ Ibidem, s. 40, 46.

⁶⁴ Ibidem, s. 36–40, 43, 241.

⁶⁵ Ibidem, s. 46, 97–98, 155, 197–199, 216–217, 239–240.

szerokie pole swobody i twórczej inwencji, wszystko zależy od pomysłowości interpretatora w tym zakresie.

Carrier przeniósł na grunt historii sztuki tezy strukturalizmu White'a, aby wykazać, że praktyką wytwarzania wiedzy z zakresu tej dyscypliny nie rządzą deklarowane zasady epistemologiczne i metodologiczne, lecz ukryte za nimi retoryczne, narracyjne i estetyczne reguły pisarstwa, bliższe sztuce i literaturze fikcjonalnej niż nauce, zgodnie z którymi należy krytycznie zrewidować teorię określającą to, czym historia sztuki jest u swych podstaw, co tworzy, co dopuszcza w swoich granicach i jaką drogą podąża w swoim rozwoju. Podobnie jak White na polu historiografii, Carrier wyłożył swoje tezy o pisarstwie historii sztuki w celu afirmacji i teoretycznej legitymizacji pluralizmu interpretacyjnego, opartej na fundamencie odległym od epistemologii i metodologii nauki. Jego stanowisko, podobnie jak wyżej omówione stanowisko Moxeya, mieści się w przejściowej fazie refleksji teoretycznej nad naszą dyscypliną, stojącej pod znakiem otwartej krytyki jej naukowego, epistemologicznego i metodologicznego modelu – krytyki, która w opozycyjnych wobec niego kategoriach ujmowała praktykę interpretacji. Po artykułowanym na poziomie teorii unieważnieniu epistemologicznych i metodologicznych podstaw historii sztuki nastąpiła faza ich usunięcia z teoretycznego horyzontu i przejścia teorii w formę analizy praktyk czy metod budowy wiedzy, dla których metodologia nauki nie była już w ogóle przyjmowana za istotny punkt odniesienia. Oznacza to definitywny odwrót teorii historii sztuki, wyrosłych z tradycji strukturalizmu, od zagadnień metodologicznych, bowiem studia nad stosowanymi w praktyce metodami czy sposobami formułowania tekstów prezentujących wyniki badań z naszej dyscypliny wykraczają nawet poza zakres znaczeniowy pojęcia *methodology* i sytuują się po stronie socjologii nauki. Wymownym świadectwem tej postmetodologicznej fazy teorii jest książka Jamesa Elkinsa *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. Powstała ona jako forma odpowiedzi na ujęcie pisarstwa historii sztuki zaproponowane przez Carrier'a, w którym Elkins nie odczytał wyrotowej krytyki metodologicznych założeń dyscypliny, lecz tylko niezadowolającą, niezbyt adekwatnie oddającą realia próbę opisu tego, czym w praktyce jest to pisarstwo i jak do niego podchodzą autorzy⁶⁶. Perspektywa normatywna, określona czy to w kategoriach metodologii nauki, czy też na gruncie prawideł estetycznych, jak chciał Carrier, dla Elkinsa nie była ważna. W przyjętej przez niego socjologicznej perspektywie analizy, skupionej na realiach pisarskich działań historyków sztuki, normy wytwarzania tekstów reprezentują-

⁶⁶ J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, New York-London 2000, s. xii, 122–135, 164–169.

cych naszą dyscyplinę, a przy tym konstruowania argumentacji, operowania takimi czy innymi metodami lub teoriami, funkcjonują i utrwalają się głównie na poziomie obyczajów i rutyny, tego, co się robi niemal automatycznie lub półświadomie, w poczuciu oczywistości i z przekonaniem, że tak właśnie się robi, że to należy do fachu. Głębsza refleksja teoretyczna nad zasadnością wpisywania się w owe normy nie jest potrzebna do tego, by robić swoje postępując zgodnie z nimi, a w toku zwyczajowej i rutynowej praktyki wręcz trudno nabrać do niej refleksyjnego dystansu⁶⁷. Pisarstwem historii sztuki nie kieruje więc ani racjonalny rygor, ani troska o racjonalność; jest ono „mocno, wręcz nieodwracalnie, irracjonalne”⁶⁸. Tak to działa i to Elkins uznał za istotne, a jego książka miała pokazać, że próby ujęcia pisarstwa historii sztuki w teoretycznym modelu, logicznym schemacie czy systemie ogólnych zasad nie przystają do znacznie bardziej zagmatwanego, „meandrycznego” obrazu, który ukazuje się wówczas, gdy uważniej i z bliska wejrzymy w to, co historycy sztuki rzeczywiście robią, gdy piszą swoje teksty⁶⁹.

PRZESŁANKI ZWROTU KU METODOLOGII

Rozważania Moxeya, Carriera i Elkinsa, mimo wszystkich między nimi różnic, zgodnie prowadzą do jednego generalnego wniosku: jeżeli teoria historii sztuki rozchodzi się z praktyką, to nie jest poprawna, wobec czego należy ją zastąpić taką teorią, która odpowiadałaby praktyce. We wszystkich przypadkach argument z praktyki kierowano przeciwko normatywności. Elkins przeciwstawiał się wszelkim teoriom nastawionym na określenie reguł, którym praktyka pisarska historii sztuki miałaby podlegać, i warunków, które powinna spełniać, aby była prawidłowa. Przewagę swojej teorii widział w tym, że trafniej ujmuje poziom realiów, gdzie normami działań praktykowanych w środowisku akademickim naszej dyscypliny rządzi jedynie ich „normalność”, to znaczy utarta zwyczajowość, a nie jakiegokolwiek normatywnie zdefiniowane reguły. Przesunął więc ostatecznie teorię praktyki z obszaru metodologii na obszar socjologii wiedzy. Z kolei Moxey i Carrier wskazywali na zewnętrzne, ogólniejsze i stałe podstawy samego procesu wytwarzania tekstów historii sztuki, ale unieważniając podejście metodologiczne i bazując na tym, jak w praktyce ów proces przebiega oraz jakie determinanty w nim faktycznie działają, również oni przyjmowali perspektywę socjologiczną. Według Moxeya produkcja pisarska wytwarzająca wiedzę należy do nadrzędnej

⁶⁷ Ibidem, s. 11–13, 16–17, 28–29, 295–297.

⁶⁸ Ibidem, s. 28.

⁶⁹ Ibidem, s. 148–151, 160–178, 195–199, 223–229.

dziedziny „praktyki kulturowej”, całością tej dziedziny rządzi polityka, wobec czego adekwatną teorią pisarstwa o dziełach sztuki jest teoria zorientowana na jego polityczny wymiar⁷⁰. Carrier nadrzędną przynależność interpretacji z gatunku *artwriting* dostrzegał w sferze twórczości literackiej i artystycznej, którą rządzą reguły estetyki oparte na idei strukturalnej spójności i kompletności dzieła, wobec czego adekwatną teorią tego pisarstwa jest teoria zorientowana na jego wymiar twórczy i estetyczny. Jak łatwo zauważyć, obie teorie podstawowych reguł interpretacji historyczno-artystycznej łączy typowy dla strukturalizmu schemat błędnego koła: „ponieważ daną praktyką *P* rządzi określona reguła *R*, adekwatna jest teoria *T*, która to pokazuje”. Innymi słowy, teoria *T*, stwierdzająca, że praktyką *P* rządzi określona przez teorię *T* reguła *R*, jest adekwatna do tego stwierdzenia, w którego świetle ukazuje praktykę *P* jako zależną od reguły *R*.

Moxey i Carrier ujmowali w swoich teoriach tyleż faktyczną, co i konieczną zależność praktyk interpretacji dzieł sztuki od podstawowych reguł innych niż te, które wyznaczała normatywna teoria wiedzy naukowej, epistemologiczna i metodologiczna. Ich alternatywne teorie norm rzeczywiście obowiązujących przeczyły metodologii na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, głosiły, że w praktyce wytwarzania wiedzy z zakresu historii sztuki prawidła metodologii nie obowiązują, tak jak nie obowiązuje też miara prawdziwości lub nieprawdziwości dla oceny interpretacyjnych czy eksplanacyjnych twierdzeń. Po drugie, stanowiły, że obowiązują tylko reguły faktycznie – choćby bezwiednie – spełniane w „normalnej”, realnie funkcjonującej praktyce budowy interpretacji, i zgodnie z tą praktyką określone na poziomie teoretycznym. Po trzecie, legitymizując same siebie argumentem zgodności z rzeczywistością praktyką, teorie te przyjmowały ponadto charakter postulatywny: ujawnienie innych reguł, wcześniej skrywanych przez normatywny dyskurs epistemologii i metodologii, wskazywało właściwy, pożądany kierunek kształtowania i dalszego rozwoju praktyki – czy to ku jej bardziej otwartej i śmielszej politycznej instrumentalizacji, jak chciał Moxey, czy też ku jej bardziej otwartej i śmielszej estetyzacji w coraz bardziej pomysłowych, oryginalnych i twórczych wariantach spójnego ujęcia faktów na zasadzie pluralizmu interpretacyjnego, jak chciał Carrier. Po czwarte, obaj autorzy zalecali także swobodne, czysto instrumentalne i interesowne odwoływanie się do różnych znanych teorii – takich, które byłyby najbardziej użyteczne jako podbudowa uzasad-

⁷⁰ Moxey, *The Practice of Theory*, s. xii. W przedmowie Moxey odniósł się do tezy Elkinsa wyrażonej w artykule *Art History without Theory*, że nieskłonność historii sztuki do teoretycznej autorefleksji jest charakterystyczną cechą jej tożsamości jako dyscypliny (s. xi). Zob. J. Elkins, *Art History without Theory*, „Critical Inquiry” 1988, nr 2, s. 354–378.

niająca obrany, polityczny kierunek interpretacji (Moxey), lub jako osnowa nowatorskiej narracji określającej i wiążącej fakty na temat interpretowanego dzieła (Carrier). Metodologiczny normatywizm został skontrowany skrajnym permissywnizmem.

Jak widać, w rozwoju teorii historii sztuki od początku lat 90. XX wieku zaznacza się radykalne odwrócenie jej kierunku. O ile wcześniej odwoływała się ona do aktualnej metodologii nauki, aby na tym gruncie budować naukowy status dyscypliny i prowadzić namysł nad jej własnym aparatem metodycznym, o tyle po zwrocie w stronę strukturalizmu i narratywizmu zajęła się odrywaniem dyscypliny od jej epistemologicznych i metodologicznych podstaw, odmawianiem jej statusu nauki zbudowanego na tych podstawach i sprowadzaniem jej na poziom praktyki, głównie pisarskiej, określanej w kategoriach socjologicznych i antynormatywnych. Równocześnie dyskurs zorientowany na problematykę metodologiczną jakby zamarł. Mimo upływu lat sytuacja w teorii historii sztuki nadal wygląda tak, jakby ów potężny i głośny nurt zaprzeczania racjom metodologii miał ostatnie słowo i nie napotykał odpowiednio zdecydowanego sprzeciwu, a szkoda. Nie jest dobrze, jeżeli w ciągu kilku już dziesięcioleci na poziomie teorii utrwała się obraz historii sztuki jako dyscypliny, która do obszaru nauki należy tylko w sensie socjologicznym – dzięki temu, że mimo wszystko za dyscyplinę naukową uchodzi i korzysta z tego autorytetu – podczas gdy z nauką w sensie filozoficznym ma niewiele wspólnego i metodologicznych kryteriów budowy wiedzy nie może spełnić. Nie znajduję też żadnego poważnego powodu, aby taki stan rzeczy dłużej się utrzymywał, wręcz na odwrót. Najwyższa pora, by przez zwyciężyć kryzys i teorię naszej dyscypliny przywołać do porządku metodologii, biorąc przykład chociażby z Terry'ego Eagletona, nie metodologa przecież, lecz apologety krytycznej tradycji marksistowskiej i strukturalistycznej, który już dwie dekady temu wydał książkę *After Theory*⁷¹. Po wielu latach krzewienia teorii osadzonej w strukturalizmie i marksizmie Eagleton stwierdził, że trzeba wreszcie poddać krytyce współczesny nurt teoretyzacji wiedzy o literaturze, kulturze i sztuce, odwołując się do epistemologicznych pryncypiów nauki.

Diagnoza Eagletona potwierdza dawne spostrzeżenie Lyotarda, że ponowoczesną kondycję wiedzy określa rozejście się narracji emancypacyjnych z nauką formującą własny dyskurs preskrypcji⁷². Szeroki nurt, obejmu-

⁷¹ T. Eagleton, *After Theory*, New York 2003.

⁷² Teoria, jak pisze Eagleton, rozkwitła w latach 60. XX wieku, gdy „na ulice wyostał się konflikt dotyczący użytku z wiedzy. Spierali się ze sobą ci, którzy chcieli zmienić wiedzę w militarny i technologiczny hardware lub w techniki administracyjnego nadzoru, oraz ci, którzy dostrzegali w niej szansę na emancypację polityczną. Uniwersytety będące wcze-

jący strukturalizm i poststrukturalizm, a określony przez brytyjskiego literaturoznawcę ogólnie mianem „teorii kulturowej”, przyjąwszy w dialogu z marksizmem orientację emancypacyjną, stał się czymś na kształt wojny – przedłużeniem polityki, tyle że innymi środkami⁷³. Leninowskie hasło „cała władza w ręce rad!” przetransponował na praktykę interpretacji literatury i sztuki, oddając pełnię władzy nad jej przedmiotem w ręce teoretycznie uzbrojonych i politycznie wzbudzonych interpretatorów⁷⁴. Za cel ataku przyjął wszelką normatywność, utożsamioną z opresyjnością⁷⁵. W emancypacyjnym i relatywistycznym ferworze przeciwstawił się też nauce i podstawowym, normatywnym kategoriom naukowego poznania, takim jak prawda czy obiektywizm, co Eagleton uznał za największy błąd, prowadzący do degeneracji i upadku teorii. Zgubiła ją podejrzliwość wobec rozumu, której skutkiem było odejście od zasad racjonalności jako filaru nauki⁷⁶. Ostatecznie, jak podsumowuje badacz, „okazała się dogmatyczna w kwestii zasad, uniwersaliów i fundamentów, zaś powierzchowna w kwestii prawdy, obiektywizmu i bezstronności”⁷⁷. U podstaw dogmatycznego odrzucenia kluczowych idei epistemologii i wiedzy naukowej leżało zaś fałszywe i naiwne o nich pojęcie, któremu humaniści dawali wyraz wówczas, gdy określali je z perspektywy przyjmowanych teorii⁷⁸. Przecistawiając się błędnym i ignoranckim w gruncie rzeczy poglądom „teoretyków kulturowych” na kwestie prawdy, obiektywizmu i bezstronności, Eagleton przypomniał o właściwym dla postawy naukowej sceptycyzmie i krytycyzmie, który każe widzieć w nauce „dziedzinę prób i błędów oraz niedoskonałych przybliżeń”⁷⁹. Zajął więc stanowisko bardzo bliskie metodologii Popperowskiej, fragmentami zdawał się wręcz „mówić Popperem”. Cały rozdział swojej książki poświęcił na zdecydowaną obronę odrzuconych przez teorię kulturową, racjonalnych podstaw nauki, tłumaczył elementarne z punktu widzenia metodologii i logiki kwestie dotyczące oceny prawdziwości twierdzeń, roli argumentacji, metod obiektywizacji wiedzy. Niedwuznacznie dawał przy tym do zrozumienia, że zwolennicy teorii kulturowej, reprezentujący humanistykę, zupełnie nie orientują się w obszarze

śniej ostoją tradycyjnej kultury, bastionami naukowej bezstronności, stały się [...] kwaterami głównymi kultury zamienionej w polityczną walkę”. Idem, *Koniec teorii*, s. 31.

⁷³ Ibidem, s. 35. Przekład zmieniony na podstawie oryginału angielskiego. Eagleton nawiązał do słynnej definicji wojny sformułowanej przez Carla von Clausewitza.

⁷⁴ Ibidem, s. 56.

⁷⁵ Ibidem, s. 20–23.

⁷⁶ Ibidem, s. 71.

⁷⁷ Ibidem, s. 99.

⁷⁸ Ibidem, s. 24.

⁷⁹ Ibidem.

zagadnień metodologicznych, są „niewtajemniczonymi laikami”⁸⁰. Podkreślał konieczne oparcie wiedzy naukowej na normatywnym porządku wartości i cnót umysłu: „wiedza powinna być zdyscyplinowana, rozsądna, skrupulatna, samokrytyczna, wyważona itd.”⁸¹.

Podobne zadanie krytyczne jak to, które dwadzieścia lat temu podjął Eagleton w odniesieniu do całej humanistyki przesiąkniętej teoriami wywrotowymi wobec założeń epistemologii, stoi już od dawna przed metodologią historii sztuki. Stawką nie jest tu jednak oczywiście kondycja teorii kulturowej, o którą martwił się brytyjski autor, tylko stan naszej dyscypliny, któremu przeciągający się kryzys w obszarze jej teorii i oderwanie od perspektywy metodologicznej na pewno dobrze nie służy. Metodologia historii sztuki może spełnić swoją rolę tylko wtedy, gdy zdecydowanie opowie się po stronie normatywizmu przeciwko permissywiizmowi i społecznemu relatywiizmowi, jasno odróżni się od znaczeń i implikacji związanych z pojęciem *methodology*, czyli od takiej „metodologii”, która wpisuje się w socjologicznie, a nie metodologicznie określone granice nauki, uznaje w istocie tylko statystyczne kryteria ważności teorii funkcjonujących i znajdujących aprobatę w środowiskach akademickich, przez co legitymizuje również teorie programowo antynormatywne, opozycyjne wobec nauki pojmowanej filozoficznie, odrzucające epistemologiczne podstawy i metodologiczne kryteria uznawania wiedzy, by sprowadzić praktykę jej budowy do roli narzędzia walki politycznej (*vide* Moxey) lub formy twórczości pisarskiej opartej na własnych konwencjach (*vide* White, Carrier i Elkins). Z tak rozumianą „metodologią” (*methodology*) właściwa metodologia, zakotwiczona w filozofii nauki (*philosophy of science*) i przyjmująca jej normatywną perspektywę dla oceny wartości naukowej teorii, musi wejść w otwarty konflikt i spór. Niezależnie bowiem od tego, jak stanowczo różne teorie historii sztuki odcinają się od epistemologii i związanej z nią metodologii, już przez sam fakt, że wchodzą w dyskurs na temat tej dyscypliny nauki, jak również jej przedmiotu, sytuują się one w polu zainteresowań metodologii naukowej i podlegają ocenie w jej kategoriach. Więcej nawet: im bardziej wprost wypowiadają posłuszeństwo nauce i jej normatywnemu porządkowi, tym bardziej ściągają na siebie krytyczną uwagę z metodologicznego punktu widzenia, który pozostaje niewzruszony. Ich oddziaływanie na dziedzinę *philosophy of science* jest bowiem tylko przeciwnie skuteczne, inaczej być nie może – po prostu dlatego, że wbrew wpisany w owe teorie deklaracjom, jakoby metodologiczne reguły nauki w praktyce nie obowiązywały, one stale obowiązuje w roli kryteriów oceny wszelkich teoretycznych twier-

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem, s. 127.

dzeń dotyczących historii sztuki. Jeżeli wywrotowe, antynormatywne teorie dumnie głoszą swoją adekwatność do tego, co stanowi normę funkcjonującą w praktyce wytwarzania i uznawania wiedzy z zakresu naszej dyscypliny, to jedynie odsłaniają pilną potrzebę krytycznej analizy owej praktyki – analizy podyktowanej troską o naukowy status historii sztuki, należny ze względu na jej przynależność do wspólnoty nauk. Czy bowiem tego chce, czy nie, czy przyjmuje to do wiadomości, czy próbuje się tego wyprzeć lub o tym zapomina, tak czy owak historia sztuki leży w polu metodologii nauki i nie może z niego się wymknąć. Pozostaje tylko kwestia, jak w nim buduje, o ile w ogóle buduje, swoją pozycję i orientację. Tak samo jak było siedemdziesiąt, pięćdziesiąt lub trzydzieści lat temu, tak i dzisiaj nic nie zwalnia historii sztuki z odpowiedzialności za poziom metodologiczny, który przyjmuje za swoją normę. Powinno być jasne, że jeżeli ustawia ową normę tylko według tego, co znaczy pojęcie *methodology* w odróżnieniu od *philosophy of science*, czyli legitymizuje się na zasadzie antynormatywnego permissywizmu w ramach socjologicznie ujmowanej nauki, pod Feyerabendowskim hasłem „cokolwiek ujdzie”, to sprzeniewierza się metodologii i zarazem odmawia sobie statusu nauki w sensie filozoficznym. Takie stanowisko marnie by o naszej dyscyplinie świadczyło.

Postulowane przez burzycielskie teorie unieważnienie normatywnych kryteriów nauki, którego ignoranckie podstawy dobrze ukazał Eagleton, nie ma, na szczęście, mocy sprawczej i w żaden sposób nie narusza nadrzędnej roli metodologii jako strażniczki naukowych standardów. Słabość argumentacji budowanej przez rzeczników relatywistycznego, socjologicznego ujęcia wiedzy po to, aby unieważnić racjonalne zasady nauki, obnażył z całą bezwzględnością precyzyjnej, logicznej analizy wybitny współczesny metodolog, Robert Nola, w książce pod wymownym tytułem *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, która ukazała się, tak jak *After Theory* Eagletona, w 2003 roku. Teorie formułowane ze stanowiska społecznego relatywizmu autor poddał wnikliwemu rozbirowi właściwą dla metodologii metodą racjonalnej rekonstrukcji, dając znakomity przykład jej zastosowania. W wywodzie zbijającym argumenty, na których społeczni relatywiści próbowali wspierać swoje antynormatywne tezy, Nola jednocześnie bronił epistemologicznej, metodologicznej koncepcji nauki, i wzmacniał jej uzasadnienie. Wykazywał, że mimo wszystkich kierowanych przeciwko niej, wywrotowych teorii, tradycyjna teoria nauki wytrzymuje próby, pozostaje nienaruszona i wciąż aktualna. Naukę stanowi pewien „produkt, wiedza (lub uprawomocnione przekonanie), oraz proces jego uzyskiwania, czyli metody dociekań. [...] Badania naukowe odniosły spektakularny sukces, wytwarzając czystą wiedzę o świecie. Ale jak? Przez to, że stosowano w nich

zasady racjonalności i metody”⁸². Nawiązując do Popperowskiego ujęcia tradycji naukowej, Nola wskazał na jej kluczowy wyróżnik, który stanowi podporządkowanie głoszonych twierdzeń i teorii prawu ich krytycznej oceny⁸³. Przyjęcie tego wertykalnego porządku powodowało namysł nad racjonalnie określonymi kryteriami takiej oceny, mającymi rozstrzygać o racjach uznania jednej teorii i odrzucenia innej, albo uznania jednej za lepszą od drugiej, gdyby zgłaszano teorie ze sobą sprzeczne. Na podporządkowaniu twierdzeń ustalonym, rozumnym zasadom i miarom ich wagi polega metoda naukowa, zaś na krytycznym rozważaniu owych zasad i kryteriów oceny pod względem ich racjonalności polega teoria metody naukowej (*theory of scientific method*), czyli – synonimicznie – filozofia nauki lub metodologia. Podtrzymując w tych podstawowych kwestiach poglądy Poppera, Nola mocniej od niego podkreślił tyleż ciągłość tradycji metodologicznej, co i dynamikę przemian w jej obrębie jako nieustanny proces, któremu podlega także normatywne stanowisko autora *Conjectures and Refutations*. Zgoda co do ogólnych zasad racjonalności, wyznaczających miarę krytycznej oceny teorii wysuwanych w świecie nauki, jest podstawą rozwijania różnych szczegółowych interpretacji tych zasad, a w rezultacie podstawą ścierania się odmiennych teorii metodologicznych, precyzujących normy, reguły i metody oceny, które byłyby najbardziej racjonalne. Również Popperowski falsyfikacjonizm, podkreśla Nola, okazał się na poziomie metodologii koncepcją dyskusyjną, podobnie jak alternatywna koncepcja abdukcjonizmu, „wnioskowania do najlepszego wyjaśnienia”⁸⁴. Metodologiczny dyskurs umocowany jest jednak w bezdyskusyjnym rdzeniu filozoficznego, racjonalnego ujęcia nauki jako pola konfrontacji różnych teorii, podlegających krytycznej ocenie porównawczej wedle miary spełniania przez nie nadrzędnych zasad racjonalności naukowej. Dlatego też w każdym przypadku wybór konkretnej teorii, właśnie tej a nie innej, wymaga odpowiedniego uzasadnienia na gruncie owych zasad.

Problem historii sztuki polega na jej oderwaniu się, wraz z innymi naukami humanistycznymi, od tego właśnie rdzenia. Jak pisałem wyżej, czynnikiem odrywającym okazała się recepcja strukturalizmu, którego nastawienie na ogólne reguły tłumaczące zjawiska kulturowe pozornie odpowiadało odwołaniu się modelu DN do ogólnych praw, ale w istocie zrywało z kluczową dla tego modelu zasadą metodologicznego indywidualizmu. W ramach zwro-

⁸² R. Nola, *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, Dordrecht 2003, s. 5.

⁸³ K.R. Popper, *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1999, s. 217–225.

⁸⁴ Nola, *Rescuing Reason*, s. 19–24.

tu strukturalistycznego do zerwania z metodologią nauki przyczynił się szczególnie narratywizm White'a, zaprzeczył on bowiem jednemu z jej fundamentalnych założeń, jakim była idea wspólnej metodologicznej podstawy nauk przyrodniczych i humanistycznych. White podkreślał, że model dedukcyjno-nomologiczny, adekwatny na potrzeby wyjaśniania zjawisk natury i wyznaczający metodologiczną normę w przyrodoznawstwie, nie odpowiada specyfice historiografii, ponieważ w tej dziedzinie zasadniczą rolę odgrywa czynnik językowej konstrukcji wyjaśnień, która podlega nie logicznym, tylko narracyjnym, konwencjonalnym regułom ujmowania faktów jako składników spójnego i zrozumiałego obrazu historycznych wydarzeń. Wszystko zależy tutaj głównie od przyjętej koncepcji historiograficznego ujęcia, opartej na znanych skądinąd schematach budowy opowieści, co z założeniami metodologii nauki (*philosophy of science*) nie ma nic wspólnego. Jednakże dokonana przez White'a polaryzacja między modelem wyjaśnień obowiązującym w naukach przyrodniczych (czysto logicznym, wolnym od schematów koncepcyjnych i problematyki językowej interpretacji faktów) a modelem wyjaśnień historycznych (czysto narracyjnych i konwencjonalnych, uwikłanych w schematy koncepcyjne i problematykę językowej interpretacji faktów), rozmięła się z aktualną wówczas refleksją metodologiczną Thomasa Kuhna, który odniósł do przyrodoznawstwa wszystkie istotne „wyróżniki” historiografii. Podstawowe dla jego metodologii pojęcie paradygmatu oznacza zależność wyjaśnień naukowych od przyjętej koncepcji wyjaśniającego ujęcia ich przedmiotu, osadzonej w pewnym myślowym schemacie, który rzutuje także na sposób postrzegania i interpretacyjnego określania faktów pod kątem tej koncepcji i w jej siatce pojęciowej. Ponieważ od czasu wydania głośniejszej książki Kuhna w roku 1962 paradygmatyczne struktury wiedzy stanowiły główny temat rozważań metodologicznych odnoszących się do przyrodoznawstwa, a jednocześnie podstawę zakwestionowania adekwatności modelu DN w tym obszarze, argumenty White'a, mające przemawiać za odrzuceniem metodologii wspólnej dla nauk przyrodniczych i humanistycznych, oraz za narratywistycznym odwrotem od racjonalnych reguł wyboru najlepszej teorii przeciwko teoriom alternatywnym, kłóciły się z ogólną metodologią nauki tamtych lat.

Skoro White uznał za szczególnie ważne dla teoretycznego namysłu nad historiografią kwestie tak pokrewne tym, które według Kuhna miały zasadnicze znaczenie dla metodologii nauki w ogóle, a dla nauk przyrodniczych w szczególności – dlaczego ustawił swój narratywizm w opozycji do założeń ówczesnej metodologii, nazbyt prosto i niesłusznie utożsamionej z modelem dedukcyjno-nomologicznym? Odpowiedź na to pytanie nietrudno znaleźć, jeżeli weźmie się pod uwagę kontrast między analogią poglądów Kuhna i White'a na poziomie diagnozy sytuacji w obu obszarach nauk, a rozbieżno-

ścią wniosków wyciągniętych ze zdiagnozowanego stanu rzeczy. Obaj autorzy zgodnie dostrzegli wielość możliwych do przyjęcia koncepcji (modeli, paradygmatów) interpretacyjnych lub narracyjnych jako zamkniętych systemów pojęć, w obrębie których określa się i wyjaśnia fakty, a które w stosunku do innych systemów, zbudowanych na takiej samej zasadzie, są alternatywne i niewspółmierne⁸⁵. Jednakże w metodologicznym ujęciu Kuhna istnienie takich zamkniętych i niewspółmiernych struktur wiedzy stanowiło problem, bo utrudniało i spowalniało rozwój nauki. Ponad szeregiem odrębnych paradygmatów filozof dostrzegał porządek ogólnych i nadrzędnych wartości łączonych z poznaniem naukowym, a zarazem kryteriów oceny teorii, który dla poszczególnych paradygmatów stanowił horyzont uprawomocnienia, instancję legitymizującą. W „normalnym” trybie funkcjonowania nauki niewspółmierne teorie odwołują się do tego porządku, aby potwierdzić swoją prawomocność, ale pozostaje on także nadrzędną miarą porównawczej oceny alternatywnych paradygmatów, jak również miarą oceny zasadności odstąpienia od jednego paradygmatu, aby uznać inny – na tym, według Kuhna, polega „rewolucyjny” tryb postępu wiedzy. Amerykański badacz pozostał więc wierny podstawowemu dla metodologii pogładowi, że ważny jest rozwój nauki, dokonujący się na drodze analizy prawomocności różnych teorii i popartego tą analizą wyboru jednej z nich – takiej, która najlepiej spełnia nadrzędne, racjonalne kryteria oceny. W istocie autor *Struktury rewolucji naukowych* pokazał tylko, że jest to proces znacznie trudniejszy i postępujący bardziej opornie niż zakładał podważony przez jego teorię, falsyfikacjonistyczny model postępu.

Wnioski White'a zmierzały w kierunku odwrotnym – ku uzasadnieniu nieprzewidywalnego, w jego opinii koniecznego, a co najważniejsze, pożądanego pluralizmu sprzecznych narracji o przeszłości. Takie konkluzje nie mogły, rzecz jasna, znaleźć uprawomocnienia na gruncie metodologii nauki, wobec czego White ten grunt porzucił i zdyskredytował jako fundament nauk historycznych. Nadrzędne wartości pluralistycznej historiografii ulokował on całkiem gdzie indziej, bo w dziedzinie polityki. Otwarcie głosił pogląd, że „pożądanym celem historycznego przedstawiania przeszłości winno być raczej mnożenie interpretacji doniosłych zdarzeń historycznych niż tworzenie monolitycznego »konsensusu« interpretacyjnego, który pozorując »bezzainteresowność«, ukrywa swoje zainteresowanie utrzymaniem *status quo*. [...] Jeśli historiografia ma służyć demokratycznym, a nie hegemonicznym celom, to w kwestii tego, która z proponowanych przez profesjonalnych badaczy (uwi-

⁸⁵ Zbieżności między teorią nauki Kuhna i teorią historiografii White'a wynikają w znacznej mierze z oparcia ich na wspólnej podstawie w teorii przedstawieniowego konwencjonalizmu E.H. Gombricha.

klanych w zastany system społeczny) interpretacja przeszłości jest najlepsza, powinna opowiadać się raczej za pluralizmem interpretacyjnym, a nie za »konsensusem«⁸⁶. Przesunięcie reguł historiografii z obszaru nauki i naukowej metodologii na obszar narracyjnych i retorycznych konwencji pisarstwa było ze strony White'a zabiegiem przydatnym o tyle, że konwencje te, należące do porządku estetycznego, a nie epistemologicznego, nie podlegały już żadnemu nadrzędnemu porządkowi kryteriów wartości, które stanowiłyby normatywną („hegemoniczną”?) podstawę oceny różnych i sprzecznych ze sobą interpretacji. Odwrotnie niż w nauce, wartością – określoną w kategoriach politycznych – był ich maksymalny, egalitarny i „demokratyczny” pluralizm. Za odrzuceniem metodologii nauki i twierdzeniem White'a, jakoby nie było podstaw odnoszenia jej do nauk historycznych, nie stały zatem ani racje, ani motywacje naukowe, lecz wręcz przeciwnie. Zdecydowała polityka, której autor *Metahistory* podporządkował teorię historiografii.

Narratywizm w znacznej mierze przyczynił się do upowszechnienia poglądu, że ogólna filozofia nauki nie pasuje do szczególnego charakteru dyscyplin zajmujących się badaniem przeszłości, jak również dyscyplin humanistycznych w ogóle. Pogląd ów ma jednak bardzo wątpliwe podstawy, a jednocześnie zbyt łatwo przyjmowano go za przesłankę wyłączenia historii czy historii sztuki z domeny metodologii i przeniesienia tych gatunków „pisarstwa” w całkowicie odrębną domenę teorii narracji oraz retoryki, o polityce już nie wspominając. Oznaczałoby to, w największym skrócie, że akademicki dyskurs z zakresu naszej dyscypliny diametralnie różni się od literatury naukowej, poddanej rygorom logiki argumentacyjnego wywodu, metodom krytycznego sprawdzianu teorii i wyboru między teoriami alternatywnymi, zasadom oceny prawomocności twierdzeń itd. Oczywiście nie jest to prawda, ponieważ ogólna problematyka metodologiczna, dotycząca wartości teorii w kontekście ich uzasadnienia, tak w wywodach eksplanacyjnych, jak i interpretacyjnych, pozostaje niezmiennie wspólna dla wszystkich nauk – jeśli tylko zgodzić się, wbrew stanowisku White'a i Carrieri, że historia i historia sztuki są dyscyplinami naukowymi *par excellence*, a nie literaturą fikcjonalną (lub przedłużeniem polityki).

Z jednej strony celne uwagi Eagletona o „upadku teorii” traktowanych jako oręż walki politycznej, z drugiej strony metodologiczna koncepcja Kuhna wystarczą za dobrą odpowiedź na kierowane przeciwko metodologii, wy-

⁸⁶ White, *Stare pytanie postawione na nowo*, s. 125–126. Dalej autor pisze: „Historia nie jest i nigdy nie będzie nauką w aktualnie obowiązującym rozumieniu terminu *science*. Lepiej by było, gdybyśmy się z tym pogodzili i rozważyli polityczne i etyczne implikacje różnych sposobów interpretowania historii [...]”. Por. przypis 56 w niniejszym tekście.

wrotowe i upolitycznione teorie Moxeya i White'a, ale także na ujęcie historii sztuki jako gatunku pisarstwa, które Carrier oparł na wątpliwych tezach antymetodologicznych autora *Metahistory*. Kuhnowska charakterystyka „nauki normalnej” daje ponadto najlepszą podstawę odpowiedzi na aspirującą do wierności realiom teorię zwyczajów pisarskich praktykowanych w społeczności historyków sztuki, którą sformułował Elkins w polemice z Carrierem. Zapożyczając bowiem od Kuhna kategorię normalności naukowej, amerykański badacz odniósł ją do głównego nurtu współczesnej historii sztuki, w którym normą jest, jak twierdził, praktyka rutynowa, utarty i bezrefleksyjnie przyjmowany zwyczaj pisania o artystycznych obiektach, a do zwyczaju nie należy krytyczny dystans i namysł nad kwestiami filozoficznymi, metodologicznymi czy teoretycznymi, które mogłyby tej praktyki dotyczyć. „Normalna historia sztuki”, nie wchodząca na poziom metarefleksji, tylko bezwiednie pozostaje uwikłana w teorie, założenia metodologiczne lub ideologie leżące u podłoża zwyczajowej praktyki⁸⁷. Taki obraz „normalności” trybu funkcjonowania dyscypliny niewiele ma wspólnego z tym, co Kuhn określił mianem normalnej nauki. W jego koncepcji normę wyznacza przyjęcie pewnego paradygmatu na zasadzie całkowicie racjonalnej: naukowcy czynią to świadomie, znając jego teoretyczne podstawy, odnosząc go do nadrzędnego porządku wartości powszechnie identyfikowanych z rzetelną wiedzą naukową i w tej perspektywie uznając jego prawomocność. Wszak to właśnie Kuhnowską teorią nauki inspirował się Lyotard, gdy podkreślał znaczenie dyskursu preskrypcji, wyznaczającego kryteria wartościowania teorii autonomiczne i alternatywne wobec tych, które określają społeczne warunki i realia funkcjonowania wiedzy⁸⁸. Jeżeli historia sztuki w swoim głównym nurcie jest tak daleka od teoretycznej i metodologicznej refleksji, tak nieracjonalna i nieświadoma, jak ją przedstawił Elkins, to – aż przykro pisać takie słowa – nie mieści się w granicach normalnej nauki. Nie mniej mizerny jest jednak również wyłaniający się z książki *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts* obraz stanu „metodologicznej” świadomości drugiej części środowiska historyków sztuki, czyli tych, którzy obierają linię *methodology*, bo wydaje im się, że „metodologia” polega na interpretowaniu dzieł w kategoriach jakiejś dowolnie wybranej, byle znanej i poważanej teorii (zależnie od upodobań, może to być równie dobrze psychoanaliza Lacana albo koncepcja władzy Foucaulta, może być coś z postmarksizmu lub nowego materializmu, z naciskiem na „sprawczość rzeczy”, może być perspektywa afektywna itd.), aby w ten sposób interpretację teoretycznie podeprzeć czy umocować („uzasadnić”, jak chciał Moxey), albo też

⁸⁷ Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*, s. 11–13.

⁸⁸ Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, s. 124–125.

uznają, że historia sztuki to taki rodzaj pisarstwa, który obyczaj „stosowania teorii” po prostu włączył do zasobu swoich konwencji jako element akademickiego stylu i należy tego obyczaju się trzymać.

Im bliższy prawdy jest ten zarysowany przez Elkinsa, a zarazem legitymizowany przez jego teorię, socjologiczny obraz praktyk wytwarzania tekstów historii sztuki, całkowicie ignorujących normatywny horyzont metodologii, tym bardziej należy nad nim ubolewać albo bić na alarm. Niezależnie od powodów, dla których teoretyczna autorefleksja podejmowana na niwie naszej dyscypliny odwróciła się od tego horyzontu, a które leżały – jak pisałem wyżej – w szerszym kontekście recepcji niegdyś nowych teorii strukturalizmu, źle się stało i nie było ku temu przesłanek po stronie filozofii nauki, która wcześniej, przed zwrotem strukturalistycznym, przez długie lata pozostawała dla tej autorefleksji najważniejszym punktem odniesienia. Żadne racje nie uzasadniają bezkrytycznej zgody na to, by nadal, tak jak trwa już od trzydziestu lat, przeciągał się stan zdominowania obszaru teorii historii sztuki przez koncepcje mniej lub bardziej otwarcie negujące epistemologiczne podstawy dyscypliny i, w konsekwencji, obowiązywanie w niej metodologicznych rygorów nauki. Zważywszy na fakt, że dyskurs teoretyczny legitymizuje i kształtuje praktykę, strach pomyśleć, jaki poziom naukowy mogą osiągnąć prace pisane – ale również recenzowane i pozytywnie oceniane – w przeświadczeniu, że metodologia to tyle co *methodology*, że „pisarstwa” tego nie dotyczą żadne normatywne reguły i wartościujące kryteria, że nie podlega ono ani logicznym zasadom budowy wyводу, ani wymogom i metodom krytycznego sprawdzianu teorii, ani rygorom argumentacji uzasadniającej i uprawomocniającej twierdzenia, że uzasadniać swoje poglądy interpretacyjne to znaczy podpierać je jakimiś rozpoznawalnymi teoriami, najlepiej strukturalistycznymi lub poststrukturalistycznymi, że wszelkie normy dla tekstów wyznacza jedynie utarty zwyczaj, że reprezentują one tylko gatunek literatury polegający na własnych, zmiennych konwencjach, albo że nie są one w istocie niczym więcej niż tylko inną formą polityki. Dopóki nie odbuduje się teorii dyscypliny opartej na współczesnej metodologii naukowej, dopóty obecny stan dominacji teorii zorientowanej antynormatywnie i skrajnie permissywnie, afirmującej nieograniczony niczym pluralizm interpretacyjny i polityczny instrumentalizm w podejściu do wiedzy, utrwałać będzie zamęt i tyleż błędne, co i szkodliwe dla nauki przekonania. Tak długo też, jak ten stan rzeczy będzie się utrzymywał, historykom sztuki napotykałym konkretne problemy metodologiczne w ich własnym obszarze badawczym pozostaje szukać rozwiązań owych problemów na zewnątrz dyscypliny – nie znajdzie się ich idąc za hasłem *methodology*, rzecz jasna, lecz tylko sięgając po współczesną literaturę z zakresu *philosophy of science*. Jest ona bardzo bogata, relatywnie łatwo

dostępna i, co najważniejsze, oferuje wiele cennych wskazówek, użytecznych również w odniesieniu do historii sztuki. Wystarczy się zainteresować, a czas najwyższy, by ten kierunek zainteresowań na powrót stał się dla autorefleksji naszej dyscypliny, dla dalszego rozwoju jej teorii i praktyki naukowej, kierunkiem wiodącym.

BIBLIOGRAFIA

- Adams L.S., *The Methodologies of Art. An Introduction*, New York 1996
- Bätschmann O., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984
- Bätschmann O., *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, w: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Säuerlander, M. Warnke, Berlin 1988, s. 191–221
- Baxandall M., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London 1985
- Bocheński J.M., *Współczesne metody myślenia*, Poznań 1992
- Bryl M., *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008
- Bryson N., *Dyskurs, figura*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 300–333
- Bryson N., *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York 1984
- Carrier D., *Principles of Art History Writing*, University Park 1991
- Czekalski S., *Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Poznań 2022
- Bryson N., *Spojrzenie w rozszerzonym polu*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2008, XIX, s. 281–299
- D’Alleva A., *Metody i teorie historii sztuki*, tłum. E. i J. Jedlińscy, Kraków 2008
- Eagleton T., *Koniec teorii*, tłum. B. Kuźniarz, Warszawa 2012
- Elkins J., *Art History without Theory*, „Critical Inquiry” 1988, nr 2, s. 354–378
- Elkins J., *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*, New York–London 2000
- Feyerabend P., *Przeciw metodzie*, tłum. S. Wiertelwski, Warszawa 2021
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. M. Siemek, Warszawa 1977
- Fried M., *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley–Los Angeles–London 1980
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981
- Gombrich E.H., *W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. A. Dębnicki, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302–345
- Gombrich E.H., *The Evidence of Images*, w: *Interpretation: Theory and Practice*, ed. Ch.S. Singleton, Baltimore 1969, s. 35–104

- Gombrich E.H., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972
- Gutting G., *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*, New York 1989
- Latour B., S. Woolgar, *Życie laboratoryjne. Konstruowanie faktów naukowych*, przeład zbiorowy, Warszawa 2020
- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997
- Moxey K., *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London 1994
- Nola R., *Rescuing Reason: A Critique of Anti-Rationalist Views of Science and Knowledge*, Dordrecht 2003
- Popper K.R., *Logika odkrycia naukowego*, tłum. U. Niklas, Warszawa 1977
- Popper K.R., *Nędza historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Warszawa 1999
- Popper K.R., *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. H. Krahelska, Warszawa 1993
- Popper K.R., *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1999
- Reichenbach H., *Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge*, Chicago and London 1961
- Rose G., *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London 2001
- Tilley N., *The Logic of Laboratory Life*, „Sociology” 1981, nr 15, s. 117–126
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009
- Woleński J., *Dwa pojęcia nauki: metodologiczne i socjologiczne*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2009, nr 9, s. 163–180
- Woleński J., *Filozofia nauki a historia nauki*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU” 2014, nr 13, s. 100

Stanisław Czekalski

Adam Mickiewicz University in Poznań

ART HISTORY IN THE FIELD OF METHODOLOGY. CURRENT PROBLEMS AND CHALLENGES

Summary

At the end of the 20th century, the theory of art history shifted from the area of methodology understood as a normative field of the philosophy of science to the area of the social practice of constructing knowledge. The term “art historical methodology” itself became trivialized when its meaning was detached from the horizon of epistemology and became extremely inclusive, encompassing all methods practised in the discipline, with a method being considered to be the use of any theory as a tool of interpretation. As a consequence, the basic problem of scientific methodology, which

is the critical assessment of explanatory and interpretive theories due to the value of their justification, is not addressed in the self-reflection of contemporary art history. The retreat from the rigors of methodology was related to the reception of structuralism, initiated by Ernst Gombrich in the book *Art and Illusion*. Popper's model of situational logic as a method of historical explanation of works of art was transformed into a structuralist model, referring to constant rules of pictorial representation, symbolization and communication. Michael Fried and Norman Bryson formulated their own theories of invariant rules defining the necessary initial conditions for the formation and reception of pictures, so that individual works could be interpreted in terms of these rules and, as a result, confirm the general theory, which created a vicious circle. Structuralist theories did not function as hypotheses requiring critical testing, but as interpretive codes that served to read each work of art within their own conceptual system. The next step in the process of the reception of structuralism was the development of theories defining general rules that would govern the discursive practice of art history, and the detection of which at the basis of this practice would discredit or invalidate its epistemological dimension. Hayden White's narrativism was the theory that historical discourse is subject to narrative conventions, not to the laws of logic and the rigors of methodology that serve to limit the pool of alternative explanations or interpretations. This theory was intended to justify the pluralism of equal versions of history as a politically correct idea, appropriate for a "democratic" model of knowledge. Theorists developing White's theses in the field of art history claimed that the discursive practice of this discipline was not governed by methodological rules but by political motivations (Keith Moxey) or aesthetic principles of artwriting (David Carrier). After the phase of open denial of the dependence of the art history discourse on methodology, the theory of the discipline turned into an analysis of techniques for building this discourse, which no longer included methodological issues, as in James Elkins' book *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts*. A critical review of theories separating art history from methodology leads to the conclusion that they are untenable. It is impossible to maintain the scientific status of our discipline without respecting the principles of methodology founded in the contemporary philosophy of science.

Keywords:

art history, scientific knowledge, methodology, theory, philosophy of science, structuralism

BIOGRAMY / BIOGRAPHICAL NOTES

CHARLOTTE CHRISTENSEN

Museum of National History at Frederiksborg

Art historian, curator, graduated in art history at the University of Copenhagen in January 1945. 1972 leader of the Institute of Art History of the University of Aarhus and from 1972 to 1977 keeper at the Art Museum of Aarhus. 1977 to 1984 director of the Kunstforeningen in Copenhagen and until 1988 secretary general of the 19th exhibition of the Council of Europe on Christian the Fourth and his Age. Later attached to the Ny Carlsberg Glyptotek, the Museum of National History at Frederiksborg and the Museum of Applied Arts, Copenhagen as well as being employed as an art and theatre critic for the daily newspaper "Information". Monographs on the painters Nicolai Abildgaard, Jens Juel and Carl Gustaf Pilo and a major work on the painters of the Danish Golden Age, as well as numerous articles for journals of art history and exhibitions. Christensen will be one of the contributors to the book on Christian Albrecht Jensen published to coincide with an exhibition at the Museum of National History at Frederiksborg in 2024.

Museum of National History, Frederiksborg Castle, 3400 Hillerød, Denmark

JULIE CODELL

Arizona State University, Tempe

Professor of Art History, Arizona State University, and affiliate in Film/Media Studies, English and Asian Studies. She wrote *The Victorian Artist* (2003; 2012 rev.); edited *Victorian Artists' Autograph Replicas* (Routledge 2020); *Transculturation in British Art*; *The Delhi Coronation Durbars*; *The Political Economy of Art*; *Imperial Co-Histories*; co-edited *Replication in the Long 19th Century*; *Orientalism, Eroticism and Modern Visuality*; *Encounters in the Victorian Press*, and *Orientalism Transposed* (rpt. Routledge Revivals, 2018). She received fellowships from the National Endowment for the Humanities, Getty Foundation, Kress Foundation, Huntington Library, Ransom Center, American Institute for Indian Studies, and Yale's British Art Center. Her many published articles and book chapters cover topics of the art market, the history of collecting, the Victorian art press, Orientalism, transculturation, gender and race in Victorian culture, interdisciplinary ties between art and literature, art theory, travel writing, the British empire, 19th-century Indian culture, artists' autograph replicas and the market, and artists' life writings.

Arizona State University, School of Art, 900 S Forest Mall, Tempe, AZ 85287

STANISŁAW CZEKAŁSKI

Adam Mickiewicz University in Poznań

Associate professor in the Institute of Art History. His research interests focus on methodology of art history, theory and hermeneutics of the picture, photography and visual culture. He is the author of the books: *Avant-garde and the myth of rationalization. Polish photomontage of the interwar period* (*Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*) (Poznań 2000), *Intertextuality and painting. Problems of analysis of inter-pictorial relationships* (*Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*) (Poznań 2006), *How to explain a picture? Methodological clues in art history in the epoch of Ernst H. Gombrich* (*Jak wyjaśnić obraz? Metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*) (Poznań 2022).

Adam Mickiewicz University, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

TINE D'HAERYERE

University of Antwerp

Art historian, worked for a long time as an exhibition coordinator and collection manager of contemporary art at M Museum, Leuven, Belgium, and as a collection and all-round manager at the Walter Leblanc Foundation in Brussels, Belgium. She currently works as a project employee on the project "Collection Campus Mutsaard: Participatory assessment of 360 years of heritage of the Royal Academy of Fine Arts Antwerp" at the University of Antwerp, Belgium.

University of Antwerp, Prinsstraat 13, 2000 Antwerpen, Belgium

URSZULA DRAGONSKA

University of Warsaw

Art historian, curator of modern prints in the Prints Room of the University of Warsaw Library. She specializes in the history of artistic printmaking, collecting works on paper and graphic techniques of the 19th-20th centuries. She conducts research on Henryk Grohman's collection.

University of Warsaw, University of Warsaw Library, Prints Room, 56/66 Dobra St., 00-312 Warsaw

MAREN-SOPHIE FÜNDERICH

Stadtarchiv Dortmund

Dr. phil. (* 1988), master's degree in history and art history; doctorate in modern history at Goethe University Frankfurt/M. (Prof. Andreas Fahrmeir, Prof. Werner Plumpe); from February to April 2022, junior fellow at the Klassik Stiftung Weimar; since March 2022 member of the research group "Raum" in the research network MWW Marbach-Weimar-Wolfenbüttel; associate member at the chair of Prof. Andreas Fahrmeir, Goethe University Frankfurt/M.; research assistant in the project "Moderne Stadtgeschichte" at the Stadtarchiv Dortmund; current research: Arts and Crafts, Crafts and

Industrial Production between 1880 and 1920; "Raumkunst" in Henry van de Velde and its Impulses for Crafts and Industry; publication: *Wohnen im Kaiserreich*, Berlin/Boston (DeGruyter) 2019.

<https://orcid.org/0000-0003-2582-3209>

Stadtarchiv Dortmund, Märkische Str. 14, 44135 Dortmund, Germany

YLVA HAIDENTHALLER

Lund University

Art historian specialising in early modern art and visual culture in Sweden and Northern Europe, focusing on the various uses of art works. She studied art history and numismatics at Uppsala University and the University of Vienna. Her doctoral thesis was published under the title *The Medal in Early Modern Sweden: Significances and Practices* in 2021. In her postdoctoral research, Haidenthaller examines the role of Swedish engravers, publishers and printers in the portrait market and studies how engraved portraits were spread and mediated in eighteenth-century Sweden and Europe. She is currently a lecturer and researcher at Lund University, Sweden.

Lund University, Division of Art History and Visual Studies, Helgonavägen 3, Box 192, 221 00, Lund, Sweden

FRANCIS HASKELL (1928–2000)

He was an English art historian, professor at Oxford University. He was a renowned and influential scholar of patronage, collecting and aesthetic taste. His most important book publications include: *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New York 1963; *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. Ithaca, NY 1976; *History and its Images: Art and the Interpretation of the past*. New Haven 1993.

MARTYNA ŁUKASIEWICZ

Adam Mickiewicz University / National Museum of Art in Poznań

Martyna Łukasiewicz is an art historian and curator at the National Museum in Poznań. She is a PhD candidate in art history with a dissertation dedicated to 19th-century Danish museology. Her research interests encompass 19th-century European painting, museology, and the history of collecting. She curated the first exhibition of Vilhelm Hammershøi in Poland (2021/2022). She has presented her research findings at various international conferences, including the University of Copenhagen, University of Oxford, Humboldt University of Berlin, and University of Geneva. She is a member of CODART, the Association for Art History, the Association of Art Historians in Poland.

<https://orcid.org/0000-0003-0215-7696>

Adam Mickiewicz University, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

THOR J. MEDNICK

University of Toledo, Ohio

Professor of art history, a historian of nineteenth-century European art specializing in Denmark and Scandinavia. He has published on topics including the Skagen art colony, Symbolism, and landscape painting. He is the co-editor of *The Symbolist Roots of Modern Art* (Ashgate, 2015) and *Culture and Conflict: Nation-building in Denmark and Scandinavia 1800–1930* (Aarhus University Press, 2022) and co-curator of *Down to Earth: Danish Painting 1780–1920 and Landscapes of the Anthropocene* (2018).

University of Toledo, Department of Art, 620 Art Museum Dr., Toledo Ohio, USA 43620

ULRIKE MÜLLER

University of Antwerp

Assistant professor in heritage studies at the University of Antwerp, Belgium, and a postdoctoral researcher at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium/Constantin Meunier Museum, Brussels, specializing in the history and theory of collections and museums. She received a joint PhD in art history and history from the universities of Ghent and Antwerp, respectively (2019), with a dissertation on the public role of private art-and-antique collectors in Brussels, Antwerp, and Ghent during the long nineteenth century. She has published on the accessibility, display, and function of private collections in nineteenth-century Belgian cities; private collectors' interaction with public cultural life in the past and the present; and the historical origin and sociocultural context of several Belgian museums and collections. Her ongoing research focuses on the history, current challenges and future potential of small-scale heritage sites, including academic heritage collections and house museums.

<https://orcid.org/0000-0003-1787-3919>

University of Antwerp, Prinsstraat 13, 2000 Antwerpen, Belgium

ANNA SOBECKA

University of Gdańsk

Assistant professor at the Institute of Art History and Deputy Dean for Students and Community Liaison of the History Department, University of Gdańsk. As an art historian, she has worked at the National Museum in Poznań and the Malbork Castle Museum. She has been a fellow of the Herder-Institut, Herzog-August-Bibliothek and DAAD Scholarship Fund, and the Polish State Committee for Scientific Research. Her research interests focus on early modern art, with a particular emphasis on Northern painting and printmaking, as well as the history of collecting and modern museology. She is also interested in the history of art objects made of amber from the most ancient times until today. Her main field of research is the artistic culture of early modern Gdańsk. Anna Sobocka is a member of the International Council of Museums ICOM, an expert and former President of the International Amber Association, co-editor of *The Amber Magazine* and the *Porta Aurea* journal, which focuses on the art and architecture of the Baltic Sea Region. She has published the book *'Still Life in Early Modern Gdańsk. On the Collecting Culture of the City'*.

<https://orcid.org/0000-0001-8234-0559>

University of Gdańsk, Institute of Art History, Bialańska 5, Gdańsk

HÉLÈNE VERREYKE

University of Antwerp

Assistant professor of heritage and museum studies in the Faculty of Design Sciences at the University of Antwerp. At ARCHES (Antwerp Cultural Heritage Sciences) she conducts research on academic heritage, toxic heritage and sustainability in the museum. She worked in the museum sector in Belgium, obtained a PhD in archaeology at Ghent University, was a post-doctoral researcher in museum studies at the Erasmus University Rotterdam in the Netherlands and was a visiting lecturer on the Museum and Gallery Practices master's programme at University College London.

<https://orcid.org/0000-0003-2900-1528>

University of Antwerp, Prinsstraat 13, 2000 Antwerpen, Belgium

EDITORS OF THE ISSUE:

MICHAŁ MENCFEL

Adam Mickiewicz University

Associate professor, PhD, art historian with special interests in the history of collections and antiquarianism. He works at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. His most recent book is a biography of Athanasius Raczyński, a Polish-Prussian aristocrat, diplomat, collector, and patron of the arts (Brill, 2022). In his current research, he explores antiquarian practices and the culture of memorabilia in Europe around 1800; his studies on this topic have been recently published in, among others, "Journal of the History of Collections" and "Shakespeare Quarterly".

<https://orcid.org/0000-0003-4876-4053>

Adam Mickiewicz University, Institute of Art History, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

CAMILLA MURGIA

Université de Lausanne

PhD, art historian and works at the Université de Lausanne, Switzerland. She specialises in visual and material culture of the 18th and 19th centuries, with particular regard to France. Her current research deals with the relationship between art and theatre in 19th-century France, for which she has recently edited a volume on the notion of staging (Cambridge Scholars Publishing, 2023). She is interested in the history of collecting, particularly from the point of view of artistic mobility and the scholarly practices that apply to collections.

Université de Lausanne, Faculté des lettres, Section d'histoire de l'art, Quartier UNIL-Chamberonne Bâtiment Anthropole 4145.2, CH – 1015 Lausanne

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Ark. wyd. 24,00. Ark. druk. 21,375

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9



ISSN (Online) 2719-4558
ISSN (Print) 0239-202X

