

Kopie w piśmiennictwie o sztuce i praktykach kolekcjonerskich ok. 1550-1650

Streszczenie

Przedmiotem niniejszej pracy jest uchwycenie sposobów funkcjonowania kopii w praktykach kolekcjonerskich między 1550 a 1650 rokiem. Skupiam się na kopiach powtarzających dzieła artystów działających w XV i pierwszej połowie XVI wieku, a więc „historycznych” z perspektywy omawianego w niniejszej pracy okresu. Prace mistrzów wcześniejszych epok były przedmiotem zainteresowania ze strony kolekcjonerów. Ponieważ jednak nie zawsze możliwe było pozyskanie oryginałów, powstawały liczne kopie, które mogły służyć różnorodnym funkcjom: czysto artystycznym, propagandowo-politycznym czy społeczno-religijnym. Równocześnie należy zauważyć, że status kopii w nowożytnych kolekcjach był wyższy niż można by sądzić na podstawie powszechnej oceny tego typu obiektów. Obierając jako punkt wyjścia niejednoznaczny status kopii w nowożytnym piśmiennictwie o sztuce i powszechne utrwalone praktyki replikacji i repetycji (np. antyczna rzeźba, średniowieczne wizerunki kultowe, praktyki warsztatowe) w swojej pracy pokazuję jak możliwe było dowartościowanie kopii w kulturze kolekcjonerskiej epoki nowożytnej.

Pierwsza część rozprawy poświęcona jest analizie przekazów źródłowych: zarówno z zakresu teorii sztuki, historiografii artystycznej, jak również np. przykładów podręczników dla kolekcjonerów. Krytyczna lektura tekstów ujawnia, że zdania na temat kopii nie były jednoznaczne. Oscylowały między wyraźną krytyką w przypadku fałszerstw i przypisywanej kopiom wtórności, entuzjastycznymi pochwałami podkreślającymi przejawy kunsztu kopisty, a nawet stwierdzeniem, że czasem kopia może przewyższyć oryginał. Łatwo zauważyć obecność pewnych stałych narracji na temat kopii występujących we włoskim i północnoeuropejskim piśmiennictwie o sztuce, np. oszustwo jako forma manifestacji talentu i umiejętności artysty czy niemożność rozróżnienia kopii od oryginału. Tego typu toposy pozwalają uchwycić istotne, pozytywnie nacechowane aspekty kopii, a więc: kopiowanie jako istota sztuki (*mimesis*) i jako narzędzie w procesie edukacji artystycznej, kopia traktowana jako autonomiczne dzieło sztuki.

W następnym rozdziale skupiam się na osadzeniu kopii w kontekście kultury dworskiej. Wraz z pozyskiwaniem w XVI i pierwszych dekadach XVII wieku dzieł Rogiera van der Weydena i Albrechta Dürera do kolekcji monarszych specjalnie wykonywane kopie zastępowały oryginały w pierwotnych lokalizacjach (zazwyczaj kościołach czy kaplicach). Zamówienie dokładnej kopii miało istotne znaczenie w złożonym procesie negocjacji mających na celu pozyskanie

oryginalnych prac. Czasem to sam władca nabywający oryginał zlecał wykonanie kopii, w innych przypadkach decydowały się na to inne strony uczestniczące w negocjacjach np. rada miejska. Szczególny jest przykład kopii wykonanej dla Filipa II przez Michela Coxcie'go według *Ołtarza Baranka Mistycznego*, wprowadza bowiem zagadnienie obecności kopii w kolekcjach monarszych. Zachowane inwentarze i inne źródła pisane pozwalają stwierdzić, że tego typu przedmioty były bardzo popularne w kontekstach dworskich, gdzie pełniły różnorakie funkcje, np. mogły stanowić dary dyplomatyczne i reprezentować słynne oryginały, znajdujące się w innych istotnych kolekcjach. Źródła wskazują, że kopie tego samego dzieła były powielane w obrębie dworu i dekorowały rezydencje jednego monarchy, posiadającego też i sam oryginał. Istotnym aspektem dla zrozumienia znaczenia kopii w kulturze dworskiej jest zagadnienie dostępu do kolekcji. Ponieważ zazwyczaj był on ograniczony do wąskiego grona uprzywilejowanych osób wykonanie kopii wymagało uzyskania specjalnej zgody. Tym samym pozwolenie na wykonanie kopii mogło być traktowane jako rodzaj wyróżnienia ze strony władcy. Przykłady kopii zamawianych przez możnowładców pokazują, że kopie mogły być zarówno formą podkreślenia lojalności wobec władcy, manifestacją ambicji zleceniodawcy, jak i próbą naśladowania splendoru monarszej kolekcji.

Przedmiotem ostatniego rozdziału jest zagadnienie kopii jako obiektu artystycznego, cenionego przez kolekcjonerów ze względu na kunszt wykonania i naśladowcze umiejętności kopisty. Przykłady związane z dworem cesarza Rudolfa II pokazują jak istotna była możliwość zestawienia kopii z oryginalnym dziełem. Oryginał i jego kopia mogły funkcjonować w tych samych przestrzeniach, a nawet być zaaranżowane w formę dyptyku – jak w przypadku *Kupidyna strugającego łuk* Parmigianina oraz jego kopii autorstwa Johanna Heintza. Tego typu zabiegi wzmacniały potencjał kopii jako autonomicznego dzieła sztuki, pozwalając poprzez porównanie docenić umiejętności kopisty. Wyrafinowane kopie – często oparte na grze z widzem i eksperymentach z materialnym aspektem dzieła – idealnie wpisywały się w charakter nowożytnego kolekcjonerstwa. W zależności od potrzeb, kopista mógł powielić wymiary i technikę oryginału, mógł też – przy zachowaniu wierności kompozycji – zdecydować się na istotną zmianę techniki. Przykładowo, Peter Oliver wykonywał dla Karola I kunsztowne miniaturskie kopie obrazów sztalugowych Correggia i Tycjana. Aby sprostać oczekiwaniom miłośników sztuki wykonywano inne wyrafinowane kopie, chociażby rysunki według rycin, które tak dalece imitowały charakter miedziorytu, że jedynie bardzo dokładne przyjrzenie się umożliwiało rozpoznanie prawdziwej techniki. Innym popularnym zabiegiem było przekształcanie monochromatycznych kompozycji graficznych i rysunkowych w wielobarwne,

malarskie interpretacje. Szczególnie chętnie kopiowano w ten sposób miedzioryty Albrechta Dürera i Lucasa van Leydena, zachowując w obrazach pierwotne rozmiary rycin. Tym samym kolekcjonerzy mogli gromadzić i porównywać oryginalne odbitki z ich interpretacjami: imitacyjnymi rysunkami, kolorowanymi odbitkami czy malarskimi kopiami. Obecność w nowożytnych kolekcjach tego typu wyrafinowanych „okazów kolekcjonerskich” może być interpretowane jako wyraz kosmopolitycznej natury Pomianowskiej „kultury ciekawości”.