



il. 1 P. Brueghel Młodszy (1564–1637/1638), *Pochlebcy*, ok. 1592, Maastricht, kolekcja prywatna.  
Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

Agnieszka Patała

## O Brueghlach po Brueglu

Komentarz na marginesie wystawy „Rodzina Brueghłów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego”  
(Pałac Królewski we Wrocławiu 23 VII – 30 IX 2013)

„Jak to, namalował dwa obrazy o tym samym tytule?!” – niemal krzyknęła ze zdumienia pewna pani stojąca na wprost kompozycji *Siedem grzechów głównych*, własności genewskiego kolekcjonera, przypisywanej warsztatowi Hieronima Boscha. W ręce trzymała wydruk reprodukcji identycznie nazwanego obrazu tego artysty, jednak pochodzącego z kolekcji Museo del Prado, i usilnie próbowała odkryć elementy wspólne obu przedstawień: słowem kwadraturę koła. Scena ta rozegrała się w we wrocławskim Pałacu Królewskim, a dokładniej w pierwszej sali wystawy „Rodzina Brueghłów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego” zorganizowanej przez Galerię Miejską we Wrocławiu, przy współpracy z praską fundacją „Art for Public”, i udostępnionej zwiedzającym od 23 VIII do 30 IX 2013. Owo przedsięwzięcie było szeroko omawiane i komentowane, w mediach padło wiele liczb i słów, a rozpiętość poziomów zadowolenia osób zabierających głos okazała się stosunkowo duża – choć przeważały opinie pozytywne. Jednak równie interesujące, co wyrazy satysfakcji czy zawodu, wydają się pytania oraz emocje zwiedzających wywołane przez bezpośredni kontakt z prezentowaną sztuką. Były one bowiem pod wieloma względami symptomatyczne, ogniskując w sobie przynajmniej kilka problemów wartych poruszenia. Niniejsza relacja dotyczy więc będzie reakcji tych, którzy stworzyli statystykę 75 000 odwiedzających, oraz problemów, które omawiana wystawa sygnalizowała.

„Rodzina Brueghłów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego” to czwarta z pięciu odsłon cyklu ekspozycji prezentujących dorobek niemal wszystkich generacji słynnego artystycznego rodu. Po Como, Tel Awiwie i Rzymie przyszła kolej na Wrocław, skąd obiekty na początku października odjechały do ostatniego miasta na swej drodze – Paryża. W każdym miejscu nad przedsięwzięciem czuwali inni kuratorzy, stąd jego charakter nie pozostawał niezmienny, podobnie jak liczba

pokazywanych prac i oprawa graficzna. Wrocławska wystawa była największa – publiczności udostępniono ponad 120 dzieł, w tym w przeważającej mierze obrazy, a także rysunki i ryciny. Co istotne, lwią część z nich pochodziła ze zbiorów prywatnych kolekcjonerów, przede wszystkim z USA, Belgii, Holandii i Szwajcarii. Trzy prace postanowiło pożyczyć Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie (co podobno należy do rzadkości), a z mediolańskiej Ambrosiany pozyskano nagranie rejestrujące w doskonałej rozdzielczości niemal każdy detal czterech obrazów, tworzących cykl *Alegorie Czterech Żywiołów*, a pochodzących z warsztatu Jana Brueghla Młodszego (rozłączonych za czasów napoleońskich między kolekcję mediolańską i tę z paryskiego Luwru).

W 11 salach wystawy, rozdzielonych na 2 piętra, zaprezentowano dokonania artystyczne przynajmniej czterech generacji rodu Brueghłów oraz innych malarzy mających związek z omawianą rodziną. Skomplikowana i bardzo złożona struktura drzewa genealogicznego dynastii, którego gałęzie bądź pozostawały bez kontynuacji, bądź też wyrastało z nich wiele trudnych do rozróżnienia pędów, splatających się często z konarami należącymi do innych słynnych i istotnych dla sztuki familii, znalazła swoje odzwierciedlenie w rozmieszczeniu zbiorów – w porządku nie zawsze ściśle chronologicznym oraz w niekoniernym wyraznym wydzieleniu poszczególnych sal dla konkretnych twórców. Zarówno przestrzeń wystawy, jak i historia rodziny oraz podejmowane przez jej członków tematy niejako zdeterminowały ten fakt. Historycy sztuki i znawcy malarstwa dosyć często mają kłopot z klarownym rozróżnieniem dorobku każdego z Brueghłów. Stopień trudności tego zadania wzrasta wraz z oddalaniem się od pnia drzewa genealogicznego dynastii, a także w wyniku rozwoju świadomości dotyczącej procesu powstawania dzieł sztuki we wczesnonowożytnej Antwerpii. Włączenie do ekspozycji prac Pietera Coeckeego



il. 2 H. Bosch (1450/1460–1516), *Siedem grzechów głównych*, 1500–1515, Genewa, Geneva Fine Arts Foundation. Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

van Aelsta oraz obrazu Boscha związane było z chęcią porównania faktycznych źródeł i genezy edukacji malarzkiej Pietera Brueghla Starszego z mitami narosłymi wokół tego tematu. Obrazy Maartena i Hendricka van Cleve, Martena van Valkenborcha oraz Jacoba Grimmera miały unaocznic, iż sztuka Brueghlów nie tylko inspirowała tworzących równoległe z nimi artystów, lecz również nie odznaczała się wyjątkowością pod względem tematyki. Malarze z rodu van Kesselów oraz David Teniers Młodszy należeli do rodziny z uwagi na zawarte małżeństwa. Twórczość Josefa van Bredaela, reprezentowana we Wrocławiu poprzez jeden niewiel-

ki obraz, dowodziła, iż sztuka tej słynnej malarskiej rodziny była żywa i pożądana przez odbiorców jeszcze na początku XVIII wieku. Inaczej van Bredael z pewnością nie podjąłby się pod własnym nazwiskiem naśladowania prac powstałych przynajmniej pół wieku wcześniej. Pod względem liczby prezentowanych dzieł wrocławski pokaz zdominowała postać Jana Brueghla Młodszego, wnuka protoplasty rodu – choć nie zaniebano przy tym innych artystów.

Idea stworzenia prezentacji zestawiającej dorobek licznych potomków Pietera Brueghla Starszego nie jest ani nad wyraz nowa, ani tym bardziej odkrywczą. Taki cel przyjęli już w 1935 r. organizatorzy wiedeńskiej ekspozycji „Die jüngeren Brueghel und ihr Kreis” czy kilkadziesiąt lat później Belgowie przy okazji „Bruegel – une dynastie de peintres” z 1980 r., na której potrzeby gruntownie przebadano prace powstałe w warsztatach artystów należących do aż czterech pokoleń rodziny<sup>1</sup>. W ostatnich czasach najwięcej uwagi skupiano na synach protoplasty rodu, czyli na Pieterze Brueghlu Młodszym i Janie Brueghlu Starszym, oraz na relacji ich dokonań do dzieł ojca. Do ważniejszych przedsięwzięć podsumowujących te działania zaliczyć można dwie wystawy: „Brueghel – Brueghel”, zorganizowaną w latach 1997–1998 (Essen, Wiedeń, Antwerpia, Cremona)<sup>2</sup> oraz „Brueghel Enterprises” z lat 2001–2002 (Maastricht, Bruksela)<sup>3</sup>. Za pierwszą z nich odpowiadał badacz uchodzący za znawcę malarstwa Brueghlów, zwłaszcza późniejszych pokoleń rodu – Klaus Ertz. Prezentując aż 200 prac związanych z warsztatami wspomnianych braci, zamierzał on z jednej strony podkreślić bogactwo ich dorobku, a z drugiej – podreperować wizerunek Pietera Brueghla Młodszego, głównie poprzez podjęcie próby obalenia tezy, że jego sztuka była, jak się powszechnie sądzi, epigońska. Zdaniem badacza, artysta ten, wprowadzając modyfikacje i nowe elementy do uznanych już kompozycji ojca, udowadniać miał swój twórczy potencjał. Niestety w trakcie tej wystawy zupełnie pominięto zagadnienia złożoności i przebiegu procesu inkorporacji najpopularniejszych wzorów w ramach praktyki warsztatowej Brueghlów.

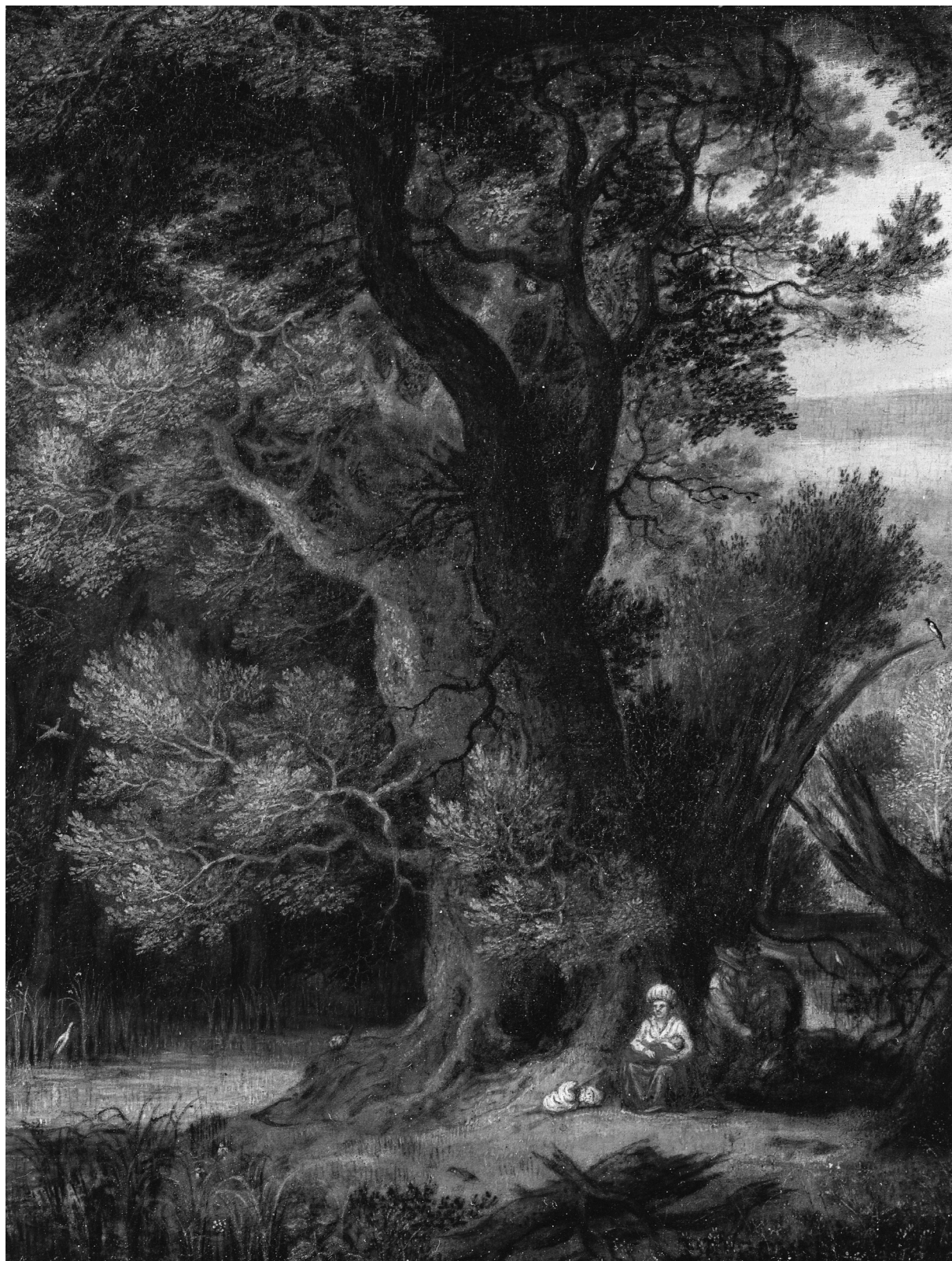
Wymienione problemy stały się kluczowe dla „Brueghel Enterprises”. Ekspozycji tej towarzyszyła konferencja naukowa oraz katalog sumujący prowadzone do tamtej pory badania, również technologiczne, skupiające się właśnie na sposobach reprodukcji poszczególnych wzorów w warsztatach rodziny<sup>4</sup>. W sa-

<sup>1</sup> *Die jüngeren Brueghel und ihre Kreis* [kat. wystawy], red. P. de Boer, Wien 1935; *Brueghel – une dynastie de peintres*, Bruxelles 1980. Nie sposób podsumować wszystkich wystaw poświęconych Brueghlom z uwagi na ich dużą liczbę, stąd wymienione zostaną tylko te istotne dla poruszanych w niniejszej recenzji problemów.

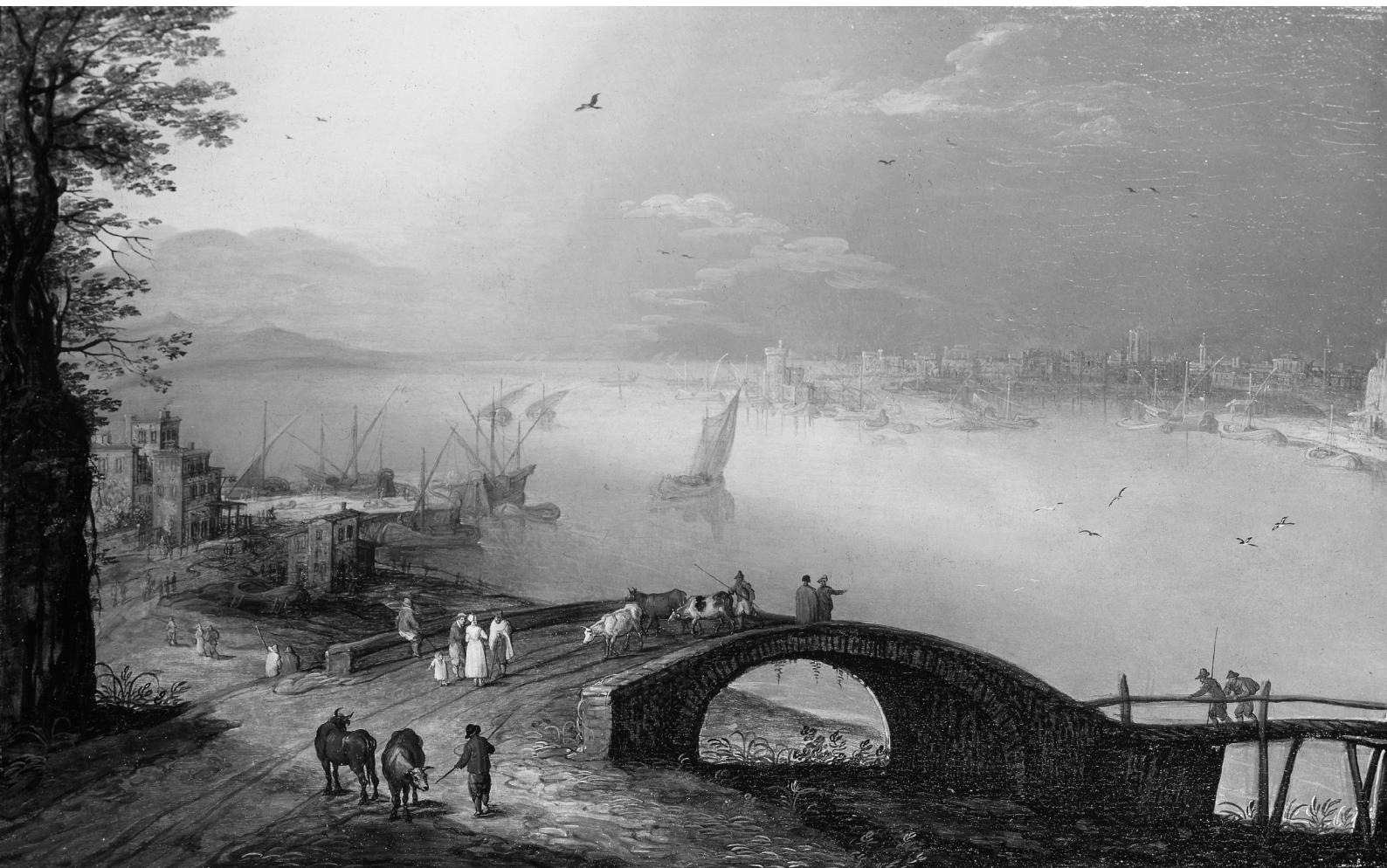
<sup>2</sup> *Brueghel – Brueghel: Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere; flämische Malerei um 1600; Tradition und Fortschritt* [kat. wystawy], red. K. Ertz, Essen 1997.

<sup>3</sup> *Brueghel Enterprises* [kat. wystawy], red. P. van den Brink, Bruges 2001.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



il. 3 J. Brueghel Starszy (1568–1625), *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*, ok. 1605, Gandawa, kolekcja prywatna. Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu



il. 4 J. Brueghel Młodszy (1601–1678), Lucas van Valkenborch (ok. 1596–?), *Widok miasta nadmorskiego z chłopami przechodzącymi przez most*, ok. 1630, Belgia, kolekcja prywatna. Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu

lach muzealnych dokonano zestawienia i konfrontacji wielu wersji najpopularniejszych dzieł Brueglów, w tym m.in. *Spisu w Betlejem* czy *Putapek na ptaki* (z tej okazji wypożyczono również obraz z Muzeum Narodowego we Wrocławiu), co służyć miało egzemplifikacji przyjętej tezy. Główny organizator omawianego wydarzenia, Pieter van den Brink, stwierdził bez ogródek, iż Pieter Brueghel Młodszy niewątpliwie tworzył tanie naśladownictwa dzieł ojca, starając się zaspokoić popyt na rynku, jaki powstał wraz z wybuchłą ok. 1600 r. „Brueghlomania”. O ile sam fakt kopiowania czy reprodukcji nie był w XVI w. zjawiskiem nowym czy tym bardziej niezwykłym, o tyle – według van den Brinka – jego standaryzacją w warsztatach Brueglów i skalę, jaką przybrał ten proces, zdecydowanie trzeba ocenić w ten sposób. Ponadto badacz zwrócił uwagę na intencje przyświecające Pieterowi Młodszemu przy takim właśnie ukierunkowywaniu własnych działań artystycznych. Miały one być wynikiem kalkulacji zysków, jakie gwarantowała eksploatacja nazwiska Brueghel, traktowanego w kategoriach marki. Powtórzenia kompozycji ojca, które wyszły z pracowni Pietera Młodszego, okazywały się cenniejsze niż te autorstwa innych artystów, gdyż powstały w *atelier* innego Brueghla, *ergo* uznawano je za „markowe”. Tym faktem van den Brink tłumaczył również ogromną popularność powtórzeń obrazów Pietera Bruegla Starszego, wielokrotnie przerastającą popyt na kopie dzieł Rembrandta czy Rubensa – po nich jednak nie pozostało aktywne artystycznie potomstwo. Brueghlowie mieli więc być mistrzami, a zarazem prekursorami wykorzystywania koniunktury oraz budowania rodzinnej marki.

Zarówno Ertz, jak i van den Brink w przedmowach do katalogów koordynowanych przez siebie ekspozycji wyznaczali widzom pewne zadania, zakładając ich bardziej niż zwykle aktywny udział. Ertz nie był zbyt wymagający, prosząc publiczność o ponowną ocenę dorobku prezentowanego artystycznego rodu, zwłaszcza w świetle zebranych przez siebie obrazów. Van den Brink za to zapowiedział, iż jego wystawa stanowi pewien rodzaj eksperymentu. Zapraszał odwiedzających do wzięcia udziału w badaniu prezentowanych dzieł sztuki, chciał, by zmienili się oni z biernych oglądających w aktywne poszukujących, gdyż – jego zdaniem – analizy malarstwa powinny wykraczać poza zakurzone archiwa oraz ukryte pracownie pełne komputerów. Nie wiadomo, czy osiągnął swój cel oraz jak miałyby przebiegać komunikacja między osobami zatrudnionymi w muzeum a widzami-badaczami, jednak same założenia uznać należy za godne pochwały.

Wrocławska wystawa nie miała zacięcia naukowego, podobnie jak wydarzenia jej towarzyszące. Popularyzacja dorobku dynastii wydaje się najwłaściwszym określeniem zamierzenia organizatorów. Katalog stworzony na potrzeby tego przedsięwzięcia został napisany stosunkowo przystępnie, dostarczając najbardziej podstawowych, choć jednocześnie zaspokajających ciekawość większości widzów, informacji. Zawierał też reprodukcje wszystkich dzieł<sup>5</sup>. Warto nadmienić, że udział w jego tworzeniu mieli, oprócz kuratorów, również Maximiliaan Martens, aktualnie prowadzący wieloletni projekt poświęcony badaniom Ołtarza Gandawskiego. Uczony ten dostarczył w miarę kompletną historię rodu Brueglów. Ponadto w katalogu znalazł się bardzo interesujący artykuł wspomnianego już Ertza poświęcony znawstwu i problemom, z jakimi na co dzień mierzą się historycy sztuki w trakcie analiz atribucyjnych. Z punktu widzenia organizatorów ekspozycja nie stawiała przed widzami żadnych wyzwań czy specjalnych zadań, lecz nie oznacza to, iż publiczność przybyła jedynie biernie podziwiać obrazy.

Bohaterka anegdoty przytoczonej na wstępie postanowiła odwiedzić Pałac Królewski we Wrocławiu zaopatrzona w wydruki pełne informacji na temat Brueglów oraz innych artystów prezentowanych na wystawie, dodatkowo uzupełnione o reprodukcje wybranych dzieł. Nie był to zresztą odosobniony przypadek odbiorcy przygotowanego, a fakt ten sygnalizuje przynajmniej kilka problemów. Przede wszystkim widzowie w wielu przypadkach nie chcą mierzyć się z obrazem sam na sam, nieuzbrojeni w daty, fakty i nazwiska. Dowodzi tego również duże zainteresowanie akcjami oprowadzania po wystawie. Trudno dociec, czy jest to wynik ich niewiary w istnienie przyjemności obcowania z dziełem sztuki bez żadnego komentarza bądź traktowania obrazów jedynie w kategoriach źródła historycznego, czy też dowód braku zaufania do organizatorów ekspozycji i do niej samej – że się nie obroni – lub wreszcie: wątplenia we własne możliwości. Bez względu na motywację przyświecającą tym działaniom odwiedzający na różne sposoby starali się jak najwięcej „dowiedzieć” i w konsekwencji „zrozumieć”. Dokładnie czytali wszystkie teksty wprowadzające, niektórzy narzekali na zbyt małe litery tworzące podpisy pod obrazami i na tyle uważnie studiowali dołączoną do biletów ulotkę, porównując zamieszczone w niej reprodukcje z oryginałami, że wielu udało się wychwycić występującą tam pomyłkę. Z treści ogromnej liczby – co pocieszające – pytań wypływał jeszcze jeden wniosek: „zrozumienie” obserwowanego przedstawienia było dla większości widzów tożsame z jego

<sup>5</sup> *Rodzina Brueglów. Arcydziała malarstwa flamandzkiego* [kat. wystawy], red. A. Wincencjusz-Patyna, Wrocław 2013.

rozszyfrowaniem, odczytaniem. O problemie pojmowania dzieł sztuki jako rebusów pełnych ukrytych znaczeń oraz symboli, wspominał niedawno Wojciech Bałus, lecz nie tu miejsce na roztrząsanie zagadnienia czytania obrazów i oglądania tekstu<sup>6</sup>. Pozostaje jedynie zadać pytanie, w myśl rozumowania krakowskiego autora, czy dostępność publikacji pomagających „zrozumieć malarstwo” jest wyjściem naprzeciw zapotrzebowaniu odbiorców, czy też to właśnie tego typu książki uzmysłowiły widzom konieczność i potrzebę „łamania kodów”, nieraz bardzo kompulsywną. Oczywiście, prezentowane we Wrocławiu dzieła, zwłaszcza te ze scenami rodzajowymi lub alegorycznymi, sprawiały wrażenie kopalni symboli i znaków, jednak po chwili zastanowienia okazywały się zrozumiałe, czasem wręcz oczywiste. W kontekście roszczyfrowania obrazu zastanawia jeszcze problem słuszności przedstawiania publiczności tylko jednej interpretacji danego dzieła, jak ma to chwilami miejsce w krótkich notkach katalogu, oraz brak reakcji zwrotnej w postaci dyskusji, powątpiewania, sceptycyzmu, gdy bezpośrednio przy obiektach stara się przynajmniej skrótowo nakreślić mnogość odczytań. Pomimo wielu pytań żadna z 11 sal wystawy nie stała się miejscem dialogu o sztuce, o jej odbiorze, wrażeniach i wątpliwościach, jakie wywołuje ona sama i jej interpretacje. Oczywiście, nie jest to wina widzów – nie udało się stworzyć warunków do rozmowy, a krótkie oprowadzania grup w stosunkowo niewielkich i, zwłaszcza pod koniec wystawy, zatłoczonych pomieszczeniach muzeum nie sprzyjały bardziej ożywionej wymianie zdań. Niestety.

Notatki pani poznanej przed obrazem Boscha oraz wielu innych gości, w tym dziennikarzy, a także padające nieraz słowa zawodu czy żalu ujawniły potężną siłę, z jaką na wyobraźnię odbiorców działa słowo „arcydzieła”. Widząc bądź słysząc je, część odwiedzających miała przed oczami zbiory należące do kolekcji największych muzeów świata. Szczęśliwie, nieporozumienie dotyczące powtarzających się tytułów zostało wyjaśnione już w pierwszej sali, gdyż pośród przyniesionych reprodukcji znajdowała się również zupełnie inna *Pałapka na ptaki*, *Siedem aktów łaski*, *Chłopskie wesele* oraz *Madonna w girlandzie kwiatów*, nie wspominając o scenach alegorycznych. „Arcydzieło” jest słowem mocnym, lecz należy pamiętać, że pewne dzieła „arcy” mocy nabierają również w procesie oglądu, nawet wiele wieków po ich powstaniu. Oczywiście, inne nie nabierają jej nigdy.

Drugie słowo klucz towarzyszące omawianemu wydarzeniu, mianowicie „Bruegh[hl]el”, jest tyleż problematyczne, ile nie do końca ustalone. Część widzów, a także widzów niedoszłych, zwracała uwagę, że na wystawie niedostatecznie reprezentowany jest protoplasta rodu – Pieter Bruegel Starszy. Rzeczywiście, jeden obraz z pewnością nie był w stanie oddać złożoności charakteru jego twórczości, lecz przypuszczalnie nie o to organizatorom chodziło. „Rodzina Brueghlów” była ekspozycją o Brueghlach po Brueglu – miała ukazać wycinki z kalejdoskopu przeróżnych zjawisk, jakie kojarzone są przede wszystkim z tym rodem malarskim oraz ze środowiskiem artystycznym Antwerpii czy też szerzej: południowych Niderlandów, w wiekach XVI, XVII i początkach XVIII. Z pewnością hasło „Bruegh[hl]el” stanowiło magnes przyciągający widzów, choć siła tego przyciągania była jednocześnie potwierdzeniem tezy van den Brinka i wielu innych badaczy o wielkości marki „Bruegh[hl]el”, której prestiż w XXI stuleciu niezmiennie pozostaje wysoki.

Wystawa „Rodzina Brueghlów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego” czy „O Brueghlach po Brueglu”, była w rzeczywistości próbą opowiedzenia historii kształtowania się owej malarskiej marki, przedstawienia okoliczności i mechanizmów tego procesu oraz środków, jakich do jego realizacji użyto. Ekspozycję otwierały dwa dzieła pochodzące z warsztatu Coecke'go van Aelsta, nie tylko nauczyciela i teścia Pietera Bruegla Starszego, lecz przede wszystkim twórcy uosabiającego zarówno utalentowanego artystę pracującego na potrzeby dworu, jak i nie mniej zdolnego przedsiębiorcę, zawiadującego wielkimi warsztatami w Antwerpii i Brukseli<sup>7</sup>. Mowa o tryptyku z *Pokłonem Trzech Króli* oraz o tablicy z *Madonną z Dzieciątkiem* – stanowiących modelowe przykłady obrazów seryjnych, powstających bez zamówienia i nawet pod nieobecność samego mistrza. Dwa oblicza ma także dorobek osławionego Pietera Bruegla Starszego, który bez wątplenia uważniej obserwował dokonania swojego nauczyciela na polu biznesowym niż te artystyczne<sup>8</sup>. Synowie i wnukowie protoplasty rodu nie tylko podążyli więc ścieżką, jaką wyznaczyły im jego kompozycje, lecz również stworzyli prężne przedsiębiorstwa pomagające podtrzymać pamięć o przodku oraz umocnić wartość nazwiska, jak najbardziej przekładającą się na zyski. Nie można zapominać, iż Antwerpia, w której większość Brueghlów przebywała na stałe, stanowiła, zaraz po Brugii, kolebkę handlu sztuką na zasadach

<sup>6</sup> W. Bałus, *Efekt widzialności*, Kraków 2013.

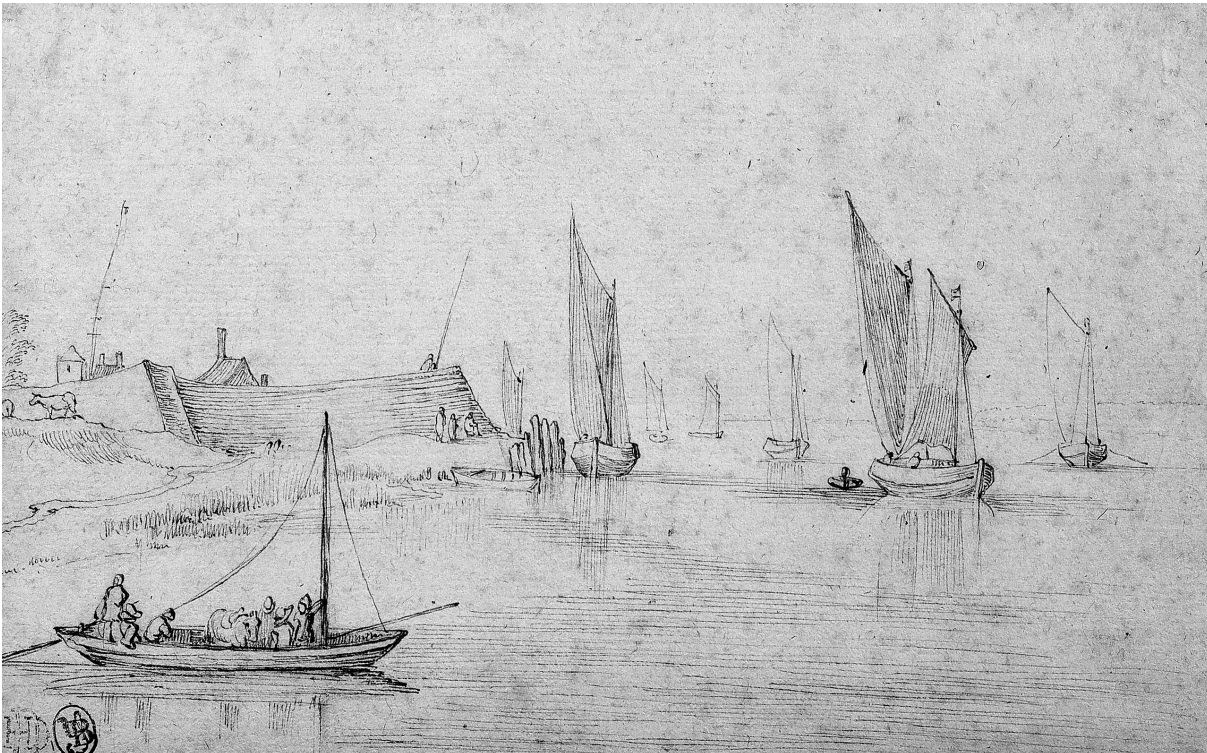
<sup>7</sup> Zob. G. Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles 1966. Podana publikacja do tej pory pozostaje najlepszą monografią tego artysty.

<sup>8</sup> Wątek ten porusza m.in. M. A. Sullivan (*Bruegel and the Creative Process: 1559–1563*, Ashgate 2010).



il. 5 J. van Kessel Starszy (1626–1679), *Pejzaż nadrzeczny z rybakami*, ok. 1655, Wielka Brytania, kolekcja prywatna. Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej we Wrocławiu





il. 6 J. Brueghel Starszy (1568–1625), *Lodzie rybackie w porcie*, ok. 1600, Stany Zjednoczone, kolekcja prywatna. Fot. materiały prasowe Galerii Miejskiej w Wrocławiu

wolnorynkowych, kwitącego tu już nawet od końca XV wieku<sup>9</sup>. Ponadto popyt na obrazy w południowych Niderlandach, pomimo niesprzyjającej sytuacji politycznej związanej z wojną 80-letnią, właściwie nie malał. Kolejni przedstawiciele dynastii, chcąc utrzymać się na rynku, musieli więc dbać o odpowiedni poziom jakościowy i ilościowy swoich wytworów.

Konsekwencje stosowania metod produkcji seryjnej i masowej w warsztatach Brueghlów były zauważalne w wielu miejscach ekspozycji, lecz nigdzie nie objawiały się z taką intensywnością, jak w sali poświęconej przedstawieniom alegorycznym z warsztatu Jana Brueghla Młodsze. W tej sali zwykle ostatecznie upadała w wyobraźni widzów wizja artysty jako osoby odpowiedzialnego za wykonanie wszystkich prezentowanych prac oraz budziły się wątpliwości w sens utożsamiania nazwiska z podpisu dzieła z jego faktycznym wykonawcą. Rodziła się też konsternacja.

Wiszące obok siebie alegorie żywiołów, miłości czy muzyki, bardzo zróżnicowane pod kątem formalnym i stylistycznym, stanowiły wyzający dowód uzależnienia ostatecznego kształtu obrazów od umiejętności, talentu czy doświadczeń artystów zatrudnionych w warsztacie Brueglów w danym czasie czy też przy konkretnym zleceniu. Ponadto już Jan Brueghel Starszy zapraszał do współpracy twórców prowadzących niezależne warsztaty i wyspecjalizowanych w wybranej dziedzinie malarstwa – by wymienić Pietera Paula Rubensa<sup>10</sup>, Hendricka van Balena czy Joosa de Mompera. Jego syn podtrzymał te kontakty, aby, podobnie jak ojciec i inni artyści-przedsiębiorcy, usprawnić proces produkcji dzieła sztuki, nie umniejszając jednocześnie jego walorów artystycznych.

Oprócz dużej różnorodności *modi* na wrocławskim pokazie doskonale dostrzegalna była także wędrówka motywów i wzorów powielanych przez kolejne genera-

<sup>9</sup> Zob. **F. Vermeylen**, *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003. Autor tej monografii upatruje jednak dominującej roli Antwerpii w tym procesie.

<sup>10</sup> Owa współpraca stała się kilka lat temu przedmiotem wystawy – zob. *Rubens & Brueghel: A Working Friendship* [kat. wystawy], red. **A. Woollett**, Los Angeles 2006.

cje Brueghłów. Również pod tym względem omawiana ekspozycja nie różniła się od wcześniejszych, bardziej *explicite* stawiających sobie za cel uwypuklenie procesu reprodukcji określonych i charakterystycznych dla tej rodziny wzorów. Te same kompozycje pojawiały się na prezentowanych rysunkach i obrazach, umieszczonych bądź obok siebie, jak w przypadku *Krajobrazu zimowego z pułapką na ptaki*, bądź też w kolejnych salach i na różnych piętrach, w zależności od czasu powstania i osoby zawiadującej wtedy warsztatem. Co prawda, w żadnym z tych przypadków nie doszło do dosłownego skopiowania wzoru, jednak decyzja o tym, czy był to przejaw twórczych zapędów artystów (jak chciał Ertz), czy też dowód wycucia koniunktury (jeśli podążać za rozumowaniem van den Brinka), pozostaje już w rękach widzów.

Wrocławską odsłoną wystawy „Rodzina Brueghłów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego”, pomimo swojego niewątpliwie popularyzatorskiego charakteru, wpisała się w nurt ekspozycji poświęconych funkcjonowaniu pracowni malarskich wspomnianej rodziny na zasadach przedsiębiorstwa. Prezentowane obrazy, niezależnie od swojej klasy artystycznej, są znakiem czasów, w jakich powstały, i to ze wszystkimi konsekwencjami tego faktu. Obszarem zupełnie niewykorzystywanym w przypadku tego typu przedsięwzięć jest ciągle zagadnienie kolekcjonerstwa prac Brueghłów jako takiego oraz samych kolekcjonerów, którzy użyli swoich zbiorów nie tylko incydental-

nie, na potrzeby omawianego wydarzenia, lecz robią to często od lat. Interesujące mogą być motywacje, dla których gromadzą dzieła sztuki, ich stosunek do nich, zwłaszcza w porównaniu z klientami Brueghłów żyjących kilka stuleci temu. Dla sporej grupy prezentowanych we Wrocławiu obiektów pomieszczenia muzealne są równie nienaturalne, co, w powszechnym mniemaniu, jadalnie i salony apartamentów oraz zwykłych domów Nowego Jorku, Antwerpii czy Genewy. Część z tych obrazów stanowi przecież element codziennego życia czy też historii rodziny. Ponadto właściciele omawianych prac bynajmniej nie tworzą jednorodnej grupy – obok rasowych kolekcjonerów spotkać można odnoszącego sukcesy producenta obuwia, który wszedł w posiadanie danego obrazu wyłącznie przypadkiem. Z pewnością należy zastanowić się nad zmianą sposobu prezentowania dorobku tej rodziny, gdyż problem „przedsiębiorstwa Bruegh[le]l” został wielokrotnie naświetlony, a formuła wydaje się wyczerpywać. Niezaprzeczalnie jednak nadal powinno się Brueghłów wystawiać.

---

#### Agnieszka Patała

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego przygotowująca dysertację na temat roli ośrodka norymberskiego w kształtowaniu formalnym i ikonograficznym późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki późnogotyckiego i wczesnonowoczesnego malarstwa z terenów Śląska, Niemiec i Niderlandów, a także szeroko pojętych kontaktów kulturalnych Śląska w tym czasie.

#### Summary

**AGNIESZKA PATAŁA / About the Brueghels, after Bruegel. Comment on the margin of the exhibition “The Brueghel Family. Masterpieces of Flemish Painting” (The Royal Palace in Wrocław, 23 July – 30 September 2013)**

The exhibition “The Brueghel Family. Masterpieces of Flemish Painting”, held in Wrocław from 23rd July to 30th September 2013, inscribed in the series of events which have been organised for many years now with the aim to present to a wide audience the oeuvre of a few generations of painters deriving from the famous family or somehow related with them. Inevitably, some issues that arouse on the occasion of the exhibition have remained the same for years. It applies mostly to the question of functioning of huge painting workshops, where the work was based on a division of labour, strict specialisation of artists, reproduction of the most popular patterns, copying compositions that had been created in workshops of forerunners or collaboration with other masters. In the case of the Wrocław exhibition works that belong mostly to private collectors served as examples of the aforementioned issues. As less recognised works they won an advantage for the discussed event. Nevertheless, next to the paintings, the audience was another essential component of the exhibition. Ca. 75 000 visitors and their reactions, questions and reflections deserve our attention. When observing the people who came to the Royal Palace in Wrocław, one could get an impression that in quite many cases they were highly interested and demanding viewers who wanted to grasp the sense and read symbols of every tiny detail present in the paintings. In some cases they were also unaware of the specifics of the mode of operation of large painting workshops in Early Modern Europe, and at least the way the *atelier* of the Brueghel dynasty used to function. Their reactions, doubts and questions seemed to be symptomatic and induced to more general reflections over the contemporary viewer attitude towards the presented to them works, and the task that await future organisers of events of this kind.