

Arcydzieła i mistrzowie

Siedemdziesiąt spotkań ze sztuką

Pod redakcją Christophera Della

285 ilustracji, w tym 265 kolorowych

BOSZ



SPIIS TREŚCI

8 Wstęp: Od dzieła do arcydzieła

CHRISTOPHER DELL

34 Relief Siedmiu przeciw Tebom

GIOVANNI COLONNA

38 Tron Ludovisi

ROBIN OSBORNE

42 Brązy z Riace

ROBIN OSBORNE

46 Dama z Elche

RUBÍ SANZ GAMO

48 Willa Misteriów

MARY BEARD

52 Pomnik konny Marka Aureliusza

NANCY H. RAMAGE

56 Budda wygłaszający swoje pierwsze kazanie

JOHN GUY

60 Matka Boska z Dzieciątkiem, aniołami i dwoma świętymi

JAŚ ELSNER

62 Naczynie portretowe kultury Moche

CHRISTOPHER B. DONNAN

64 Relief Ahkala Mo' Nahba III, władcy Palenque

MICHAEL D. COE

1

NARODZINY SZTUKI: DO 500 ROKU P.N.E.

16 Jaskinia Chauveta

JEAN CLOTTES

20 Triada Mykerinosa

TOM PHILLIPS

24 Ogromna głowa olmecka

MICHAEL D. COE

26 Polowanie Asurbanipala na lwy

JULIAN READE

30 Kuros z Nowego Jorku

JAŚ ELSNER

2

SZTUKA WŁADZY: LATA 500 P.N.E.–1000 N.E.

Tytuł oryginału: „What Makes a Masterpiece?”

Tłumaczenie z języka angielskiego

www.atominium.com:

s. 1–99 Anna Binder

s. 100–245 Monika Tomaszewska

s. 246–291, 296–298 Wojciech Gadowski

Redakcja i opracowanie indeksu wersji polskiej
Joanna Kułakowska-Lis

Korekta

Ewa Rogucka

DTP

Maciej Haudek, Bosz

Copyright © 2010 Thames & Hudson Ltd, London,
z wyjątkiem artykułów wyszczególnionych na
stronie 299. Na stronie tej znajdują się też informacje
o przekładzie na język angielski.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część
niniejszej publikacji nie może być powielana ani
rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie czy
w jakikolwiek sposób, elektroniczny czy mechaniczny,
przy użyciu jakichkolwiek technik nagrywania,
kopiowania czy przechowywania informacji, bez
pismemnej zgody właściciela praw autorskich.

ISBN 978-83-7576-098-9

Druk i oprawa: Toppan Printing, Chiny

Wydawnictwo BOSZ

38-622 Olszanica 311

Biuro: 38-600 Lesko, ul. Przemysłowa 14

tel. +48 13 469 90 00

faks +48 13 469 61 88

biuro@bosz.com.pl

www.bosz.com.pl



3

W TYGLU KULTUR: 1000–1300

- 68 **Zhang Zeduan**
Święto wiosny nad rzeką
RODERICK WHITFIELD
- 72 **Wisznu leżący**
na wężu Ananta
JOHN GUY
- 76 **Tympanon z Vézelay**
JEAN-RÉNÉ GABORIT
- 80 **Mozaiki z Cefalù**
JOHN JULIUS NORWICH
- 84 **Odpoczywający Budda**
z Polonnaruwy
ANTONY GORMLEY
- 88 **Unkei**
Muchaku i Seshin
DONALD F. McCALLUM
- 90 **Witraże katedry**
w Chartres
PAINTON COWEN

4

NOWY POCZĄTEK: 1300–1500

- 98 **Miedziana głowa z Ife**
SUZANNE PRESTON BLIER
- 100 **Giotto**
Freski z kaplicy Scrovegnich
GIUSEPPE BASILE
- 106 **Kim U-mun i inni artyści**
Awalokiteśwara wody
i księżyc
YOUNGSOOK PAK
- 110 **Claus Sluter**
Studnia Mojżesza
SUSIE NASH
- 114 **Hubert and Jan van Eyck**
Ołtarz Gandawski
CHRISTOPHER DELL
- 120 **Masaccio**
Freski z kaplicy Brancaccich
ORNELLA CASAZZA
- 124 **Fra Angelico**
(oraz Lorenzo Monaco)
Zdjęcie z krzyża
MAGNOLIA SCUDIERI

- 128 **Rogier van der Weyden**
Zdjęcie z krzyża
GABRIELE FINALDI

- 132 **Donatello**
Dawid
ULRICH PFISTERER

- 134 **Aztecki rycerz-orzeł**
SUSAN TOBY EVANS

- 136 **Piero della Francesca**
Ołtarz Montefeltro
MARILYN ARONBERG LAVIN

- 140 **Alessandro Botticelli**
Narodziny Wenus
PAUL JOANNIDES

5

DOSKONALENIE SZTUKI: 1500–1600

- 148 **Albrecht Dürer**
Autoportret
ULRICH PFISTERER
- 150 **Leonardo da Vinci**
Portret Lisy del Giocondo,
(Mona Lisa)
MARTIN KEMP



154 Giovanni Bellini
Ołtarz San Zaccaria

PETER HUMFREY

158 Hieronim Bosch
Ogród rozkoszy ziemskich

GRAYSON PERRY

164 Michał Anioł
Sklepienie Kaplicy
Sykstyńskiej

WILLIAM E. WALLACE

170 Rafael
Szkoła Ateńska

INGRID D. ROWLAND

174 Matthias Grünewald
Ołtarz z Isenheim

JOSEPH LEO KOERNER

178 Tycjan
Wniebowzięcie Najświętszej
Marii Panny

FRANCESCO DA MOSTO

182 Mohammad Sultan
Dwór Gajumarta z Szahname

DAVID J. ROXBURGH

186 Qiu Ying i Lu Shidao
Pawilony w Górach
Nieśmiertelnych

CRAIG CLUNAS

188 Pieter Bruegel Starszy
Przysłowia niderlandzkie

STEPHAN KEMPERDICK

192 Tintoretto
Ukrzyżowanie

QUENTIN BLAKE

196 El Greco
Pogrzeb hrabiego Orgaza

XAVIER BRAY

6

PRZESZŁOŚĆ
I TERAŹNIEJSZOŚĆ:
1600–1800

202 Caravaggio
Wieczera w Emaus

HELEN LANGDON

206 Artemisia Gentileschi
Judyta zabijająca Holofernesa

GERMAINE GREER

210 Bichitr
Dżahangir przedkładający
ponad królów sufiego Szajcha

DEBORAH SWALLOW

214 Peter Paul Rubens
Minerwa chroniąca Pokój
przed Marsem (Pokój i wojna)

DAVID JAFFÉ

218 Rembrandt van Rijn
Straż nocna

CHRISTOPHER DELL

222 Gianlorenzo Bernini
Ekstaza św. Teresy

MARINA WARNER

226 Nicolas Poussin
Pogrzeb i Zbieranie prochów
Fokiona

PIERRE ROSENBERG

230 Diego Velázquez
Las Meninas (Panny dworskie)

AVIGDOR ARIKHA

234 Johannes Vermeer
Alegoria malarstwa

ARTHUR K. WHEELLOCK

238 Jean-Baptiste-Siméon Chardin
Słój z oliwkami

PIERRE ROSENBERG

242 Utamaro
Kochankowie z Księgi erotyki:
Poemat spod poduszki

JULIE NELSON DAVIS



7

W STRONĘ NOWOCZESNOŚCI: PO ROKU 1800

248 Francisco Goya
Trzeci maja 1808

MANUELA MENA MARQUÉS

252 Caspar David Friedrich
Wędrowiec nad morzem mgieł

WERNER BUSCH

256 Eugène Delacroix
Wolność wiodąca lud
na barykady

BARTHÉLEMY JOBERT

260 J.M.W. Turner
Pożar Izby Lordów
i Izby Gmin w dniu
16 października 1834

ANDREW WILTON

264 Thomas Cole
Pętla rzeki

MICHAEL J. LEWIS

268 Claude Monet
Maki w pobliżu Argenteuil

JOHN HOUSE

272 Edgar Degas
Mała czternastoletnia
tancerka

QUENTIN BLAKE

276 Édouard Manet
Bar w Folies-Bergère

PHILIP PULLMAN

280 Vincent Van Gogh
Słoneczniki

LOUIS VAN TILBORGH

284 Auguste Rodin
Iryda, posłanka bogów

ANTHONY CARO

286 Paul Cézanne
Jabłka i pomarańcze

CHRISTOPHER DELL

290 Vilhelm Hammershøi
Drobiny kurzu tańczące
w promieniach słońca
(Promienie słońca)

ANNE-BIRGITTE FONSMARK

292 Bibliografia

296 Sylwetki autorów

299 Źródła ilustracji

300 Skorowidz

Jeśli nie zaznaczono inaczej,
wszystkie wymiary podane są w kolejności
wysokość × szerokość

s. 2

Dama z Elche, artysta nieznany

s. 4

Willa Misteriów, Pompeje, artysta nieznany

s. 5

Dwór Gajumarta z Szahname („Księgi
Królewskiej”) szacha Tahmaspa, Mohammad
Sultan

s. 6

Straż nocna, Rembrandt van Rijn

s. 7

Słoneczniki, Vincent Van Gogh

Strony tytułowe kolejnych części książki
przedstawiają fragmenty następujących dzieł:

s. 14–15

Polowanie Asurbanipala na lwy, artysta
nieznany

s. 32–33

Willa Misteriów, Pompeje, artysta nieznany

s. 66–67

Odпочыwający Budda z Polonnaruwy, artysta
nieznany

s. 96–97

Narodziny Wenus, Alessandro Botticelli

s. 146–147

Dwór Gajumarta z Szahname („Księgi
Królewskiej”) szacha Tahmaspa, Mohammad
Sultan

s. 200–201

Straż nocna, Rembrandt van Rijn

s. 246–247

Słoneczniki, Vincent Van Gogh

WSTĘP: OD DZIEŁA DO ARCYDZIEŁA

CHRISTOPHER DELL



Powyżej

Leonardo da Vinci, *Portret Lisy del Giocondo*, z domu Lisy Gherardini (*Mona Lisa*), ok. 1503–1506 (detal).

Słowo **majstersztyk** pochodzi od używanego w średniowiecznej Europie określenia mistrzowskiej pracy przedstawianej przez czeladnika, który starał się o przyjęcie do cechu. Taka praca, przygotowywana też często na początku kariery artysty, miała pokazywać jego umiejętności z najlepszej strony. Dzisiaj określenie arcydzieło, które wyparło słowo majstersztyk, rozpowszechniło się w wielu dziedzinach – często nazywa się tak filmy, muzykę, nagrania i książki. Współcześnie oznacza ono apogeum kariery twórczej, dzieła, które podsumowują cały dorobek. Muzea chcą kolekcjonować arcydzieła, nie dzieła „drugorzędne”, a perły ich zbiorów są specjalnie wyeksponowane i oznakowane. Dla wielu Luwr natychmiast kojarzy się z *Moną Lisą*, Prado z *Pannami dworskimi*, Rijksmuseum ze *Strażą nocną* a Uffizi z *Narodzinami Wenus*; wiele innych kolekcji, przynajmniej w potocznym wyobrażeniu, postrzeganych jest przez pryzmat niewielkiej liczby wybitnych dzieł.

Rodzi się pytanie: jak muzea i uczeni decydują, które prace zasługują na szczególne wyróżnienie? Co czyni dzieło arcydziełem? Przymiotniki używane do opisu arcydzieł bywają frustrująco mgliste: „ponadczasowe”, „głębokie”, „genialne”, „wizjonerskie”, „doskonałe”. Co jednak znaczą te słowa? Czasami trudno oprzeć się wrażeniu, że krytycy jedną zagadkę zastępują drugą. Nie można jednak zaprzeczyć, że wielka sztuka rzeczywiście odsłania tajemniczy, czy nawet magiczny, świat. Zbiór zawarty w tej książce otwierają niezwykle malowidła naskalne z jaskini Chauveta sprzed 30 tysięcy lat – ich płynne, wijące się linie naładowane są ogromną mocą. Od tamtego czasu artyści i rzeźbiarze tworzą dzieła będące dowodem takiego talentu i umiejętności, że niezależnie od materiału, celu czy formy są one uznawane za arcydzieła. Wszyscy artyści są sztukmistrzami, którzy na naszych oczach ożywiają rzeczywistość i zmyslenie, pospolitość i tajemnicę, przepajając ziemskie tworzywo – marmur, brąz, glinę czy olej na płótnie – tchnieniem świętości.

Bez wątpienia pojęcie arcydzieła jest zwodnicze i wiele wybitnych umysłów głowiło się nad tym, co nadaje wybranym pracom ów szczególny status. Kenneth Clark, znawca nad znawcami, w książce *What is a Masterpiece?* (1979) ustalił dwie kluczowe cechy: „zbieżność wspomnień i emocji tworzących jedną ideę” oraz „siłę odtwarzania tradycyjnych form w taki sposób, by wyrażały epokę artysty, zachowując jednocześnie związek z przeszłością”. We wstępie Clark wyraża nadzieję, że jego książka wbije „gwóźdź do trumny subiektywności”. Próbując zdefiniować obiektywną wielkość dzieła, wymienia wirtuozerię techniczną, nowatorskie umiejętności i oryginalne podejście. Z pewnością wiele arcydzieł sztuki miało w swoich czasach pionierski charakter – monumentalne brązy z Angkor i pomnik konny Marka Aureliusza pokazały nieznane dotąd możliwości tego materiału, kurosy ze starożytnej Grecji doprowadziły do narodzin naturalizmu w okresie klasycyzmu, zaś



Powyżej

Pomnik konny Marka Aureliusza,
koniec II w. n.e.

Masaccio ze swoją ekspresyjną perspektywą przetrwał szlak dla renesansu. Nie mniej ważna jest nieomylna intuicja artysty, dzięki której wie, kiedy dzieło jest skończone: „Czy kiedykolwiek nazwał ktoś Apollina dziełem wymyślnym? Albo powiedział, jak można by inaczej zrobić Laokoona?” – pytał Ralph Waldo Emerson w esej o sztuce, zawartym w zbiorze *Society and Solitude* (1870). „Arcydzieło sztuki ma stałe miejsce w łańcuchu istnienia, tak samo jak roślina czy kryształ”.

Inni przyjmują bardziej subiektywne stanowisko, twierdząc, że arcydzieła najsilniej oddziałują emocjonalnie. Z pewnością większość ludzi poruszy subtelny opis rozpaczki matki we wstrząsającym w swej powściągliwości *Zdjęciu z krzyża* Van der Weydena. Wydaje się, iż to ekspresja postaci w ciasnej przestrzeni, staranna aranżacja kompozycji, niezmierna delikatność i dbałość o szczegóły wyróżniają to przedstawienie spośród wielu mniej poruszających wersji. Z pewnością też większość ludzi może urzec spokój



U góry

Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1435.

Powyżej

Naczynie portretowe kultury Moche, ok. 550.



bodhisattwy Awalokiteśwary, spoglądającego ze współczuciem na przejęte, wpatrujące się w niego nabożnie dziecko.

Zastanówmy się teraz nad definicją arcydzieła z innej perspektywy. Na ile uniwersalne jest to pojęcie? Czy wszystkie kultury wartościują swoją sztukę? W przypadku starożytnego Egiptu, którego zabytki są wyjątkowo dobrze zachowane, prawdą jest, że dzieła, uważane dziś za arcydzieła, znajdują się w najważniejszych grobowcach. Dla starożytnych Egipcjan o jakości dzieła przynajmniej po części decydowała jakość materiałów i ilość czasu potrzebna do jego wykonania. W spokrewnionych ze sobą tradycjach Japonii, Korei i Chin istnieje powszechnie przyjęty kanon mistrzów sztuki, których prace są z definicji arcydziełami. Qiu Ying uważany był za jednego z „czterech wielkich mistrzów” malarstwa dynastii Ming, zaś niezwykle zwój Zhanga Zeduana *Święto wiosny nad rzeką* zainspirował późniejszego cesarza z dynastii Yuan do napisania poematu, który rozsławił go w całych Chinach. Zwykle zgadzano się co do zawartości kanonów, czasem nawet za życia twórców, a dzisiaj honоруje się je w oficjalnym systemie dóbr kultury czy skarbów narodowych.

Choć i Daleki Wschód, i Zachód myśli w kategoriach kanonicznych szkół artystycznych, niniejsza książka nie skupia się na artystach czy nurtach, lecz na pojedynczych dziełach. Podyktowane to jest dwiema kwestiami. Po pierwsze, nie znamy autorów wszystkich przedstawionych tutaj dzieł. Wybierając prace o pewnej atrybucji, musielibyśmy odrzucić twórczość kilku anonimowych geniuszy, na przykład niezwykle naturalistyczne ceramiczne głowy z kultury Moche czy też poruszające rzeźby z Ife. Po drugie, nawet mniej znani artyści od czasu do czasu potrafią wzbudzić się na wyżyny inwencji i stworzyć transcendentalne dzieło: *Promień słońca* Hammershoi to przykład obrazu, który cieszy się większą sławą niż jego twórca.

Odwoływanie się do kanonu jako jedynej miary arcydzieła stoi w ostrej sprzeczności z faktem, że choć wiele arcydzieł od razu uznawanych jest za wyjątkowe, to niektóre stają się nimi dopiero po śmierci twórcy: za

życia Van Gogha jego jedynym lojalnym mecenasem był brat Theo, a teraz *Słoneczniki* są jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł sztuki w ogóle. Inni z kolei artyści odnoszą ogromne sukcesy za życia, by po śmierci popaść w zapomnienie. Sandro Botticelli cieszył się wielką popularnością we Florencji, gdzie pracował dla rodu Medyceuszów, jednak pod koniec XVI w. jego twórczość zeszła na dalszy plan i stan taki trwał aż do XIX stulecia, kiedy na nowo poważnie zainteresowali się nim kolekcjonerzy, a potem muzea. Tak jak dopiero z daleka widzimy, które pasmo górskie jest najwyższe, tak samo niekiedy dopiero z perspektywy czasu potrafimy dostrzec i docenić szczyty sztuki.

Arcydzieła, które taki status uzyskały długo po swoim powstaniu, swoje życie pośmiertne zawdzięczają często mechanicznemu powielaniu – w książkach, reprodukcjach, a nawet na kartkach z życzeniami. Ostatnio zwiedzałem Rijksmuseum, gdzie odbyłem obowiązkową pielgrzymkę do *Straży nocnej* Rembrandta. Ten powszechnie uważany za arcydzieło obraz jest tak wysoko ceniony, że od 1885 r. ma swoją własną salę w galerii. Kiedy patrzyłem na płótno, zacząłem je analizować, próbując ustalić, jakie szczegóły decydują o jego wyjątkowości. Uświadomiłem sobie, że pewne elementy są wręcz ikoniczne: na przykład ruch ręki kapitana, kiedy zwraca się do swojego porucznika. Czy arcydzieła można rozpoznawać na podstawie pojedynczych elementów? Niemal stykające się palce Boga i człowieka w dziele Michała Anioła są słynne na cały świat, uśmiech Mony Lisy, spięte złote włosy Wenus. W dzisiejszych czasach większość tych detali powielana jest miliony razy i (z pewnością zgodnie z zamierzeniem wydawców, muzeów i galerii) rozpoznajemy je wyjęte z kontekstu – niemal tak samo, jak w innych sytuacjach podświadomie kojarzymy znane marki. Arcydzieło to coś więcej niż zbiór zapadających w pamięć gestów, ale sława niektórych dzieł wynika być może właśnie z geniuszu artysty i zdolności do obmyślania takich wymownych detali. A może rozgłos jest wynikiem zmasowanego powielania? Jedno wiąże się oczywiście z drugim.

Tak czy owak, to właśnie dzięki mechanicznej reprodukcji możemy tworzyć takie zestawienia jak w tej książce. Jeszcze zaledwie sto lat temu mogli sobie na to pozwolić jedynie nieliczni, którzy podróżowali, a i oni, chcąc porównać różne dzieła, musieli polegać na własnej pamięci bądź szkicach i zapiskach. Dzisiaj natomiast mamy ten przywilej, że możemy zestawiać i porównywać dzieła z różnych stron świata i z różnych epok – przechadzając się wśród różnorodnych tematów, stylów i znaczeń tej niezwyklej kolekcji, możemy dać upust swojej wyobraźni i snuć przewrotne rozważania. Czy Leonardo doceniłby oszczędny geniusz malarstwa jaskiniowego? Jak malarz z czasów prehistorycznych odebrałby XVI-wieczną perską miniaturę? A co miniaturzysta z Tebriz powiedziałby na *Wolność wiodącą lud na barykady* Delacroix? Monet mógłby poznać się na kompozycyjnym geniuszu dzieła, dajmy na to, Utamaro, ale czy majański rzeźbiarz doceniłby zdyscyplinowane, klasyczne piękno Poussina z jego rygiem i stosowaniem „ponadczasowych” proporcji? Ta beztraska zabawa uświadamia nam prostą prawdę, że arcydzieło często definiowane jest przez jego kontekst – kontekst twórcy, odbiorcy oraz to, co wiedzą o sobie nawzajem. Zrozumienie kultury, która zrodziła dzieło sztuki, ma decydujące znaczenie dla oceny jego wartości.



Powyżej

Utamaro, *Kochankowie*, *Księga erotyki*:
Poemat spod poduszki, 1788 (detal).

* * *

Dzieła omawiane w tej książce powstały z różnych powodów: miały informować, zabawiać, upamiętniać, edukować, umacniać wiarę, zachęcać do refleksji lub poświęceń. Dlatego różnią się formą, materiałem i tematyką – manuskrypt służący prywatnej pobożności odbiega diametralnie od programu biblijnej egzegezy zawartego w witrażach czy też od posągu – na przykład wojownika – przeznaczonego do wystawienia na widok publiczny. Jednak ich cechą wspólną jest zainteresowanie fundamentalnymi kwestiami kompozycji, warsztatu technicznego i jasności przekazu. To właśnie czyni je sztuką.





Nasz przegląd kończy się na roku 1900, który umownie wyznacza początek współczesności w sztuce zachodniej, ale ma też znaczenie ogólnoświatowe. Od tamtego czasu żyjemy w coraz bardziej zglobalizowanym świecie, w którym rozmywa się lokalna tożsamość kulturalna i postępuje wzajemne przenikanie międzynarodowych prądów artystycznych. Poza tym, w XX w. ostatecznie odrzucono wirtuozerię techniczną jako nieodzowny atrybut arcydzieła: dzisiaj bardziej niż wykonanie liczą się pomysły.

Wszystkie dzieła zamieszczone w tej książce, niezależnie od czasu i miejsca ich powstania, są niezaprzeczalnie wielkie. Na pytanie, co czyni je wielkimi, autorzy dają 70 różnych odpowiedzi. Niektórzy analizują kompozycję prac, inni wyjaśniają historię ich powstania bądź szczególne znaczenie, a jeszcze inni przedstawiają bardziej osobiste relacje. Współcześni artyści, tacy jak Tom Phillips, Grayson Perry, Avigdor Arikha, Anthony Caro i Antony Gormley dzielą się wnikliwymi spostrzeżeniami na temat sztuki przeszłości, a uczeni – na przykład Pierre Rosenberg czy Roderick Whitfield – swoim wieloletnim doświadczeniem w patrzeniu na sztukę. Germaine Greer bada wpływ życia artystki na jej twórczość, a poetyckie eseje Jasia Elsnera o kurosach i wysublimowanej ikonie z Synaju wskrzeszają grecko-bizantyjski styl ekfrazy. Philip Pullman przeprowadza intrygujące porównanie *Baru w Folies-Bergère* ze współczesnym mu dziełem, natomiast Martin Kemp proponuje nowatorską interpretację *Mony Lisy*.

Klaudiusz Lantier, antybohater powieści Zoli z 1886 r. zatytułowanej *L'Œuvre* (przełożonej na język polski jako *Dzieło*), doprowadził się do obłądka, dążąc do stworzenia arcydzieła, dzięki któremu miał odnieść triumf na Salonie i zrobić wielką karierę. Cézanne podejrzewał, że to on był pierwowzorem postaci Lantiera, co doprowadziło do kłótni między twórcami i zerwania trwającej od dzieciństwa przyjaźni. Jest zrozumiałe, że głodny uznania (a często po prostu głodny) Cézanne musiał być atrakcyjnym tematem dla pisarza. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że nie przystoi drwić z artysty, gdy robi to, co z natury rzeczy próbują robić wszyscy artyści: prześcignąć samych siebie, stworzyć coś, co będzie czymś więcej niż sumą części i będzie trwało także po ich śmierci.

Na stronie obok

Giotto, freski z kaplicy Scrovegnich, 1303–1305 (detal).

Powyżej

Paul Cézanne, *Jabłka i pomarańcze*, ok. 1899.



1

Narodziny sztuki

DO ROKU 500 P.N.E.



Początki sztuki

Jaskinia Chauveta, artysta nieznany

JEAN CLOTTES



Odkrycie jaskini

*Chauveta zmieniło nasz
pogląd na ewolucję sztuki.*



Powyżej

Czerwony szablony dłoni w pierwszej komorze jaskini Chauveta, a powyżej szkicowy kontur czarnego mamuta.

Na stronie obok

W „komorze końcowej” panel po lewej stronie centralnej wnęki przedstawia stłoczoną grupę nosorożców, z których siedem (na górze) narysowano w perspektywie przestrzennej, w taki sposób, jakby stały jeden obok drugiego; po lewej widać kilka sylwetek lwów nakładających się na renifera.

30–25 tys. lat p.n.e.
Ardeche, Francja

Kiedy 29 grudnia 1994 r. z trudem przeczołgałem się przez kręty i wąski korytarz i zszedłem szybem w dół po chwiejnej drabinie, by dotrzeć do miejsca nazwanego później jaskinią Chauveta, nie podejrzewałem, że komory odkryte przez trzech speleologów okażą się jedną z najwspanialszych galerii artystycznych wszechczasów.

W świetle latarek z ciemności wyłoniło się kilka malowideł. Wystarczyłoby jedno z nich, by rozsławić jaskinię na całym świecie. W pierwszych komorach ujrzeliśmy trzy wspaniałe niedźwiedzie jaskiniowe, panterę, zwierzę podobne do hieny, wielkie kropki i tajemnicze rysunki przywołujące na myśl owady. Był również obszerny panel pełen lwów, nosorożców i mamutów, odcisków i szablony dłoni – wszystko namalowane na czerwono.

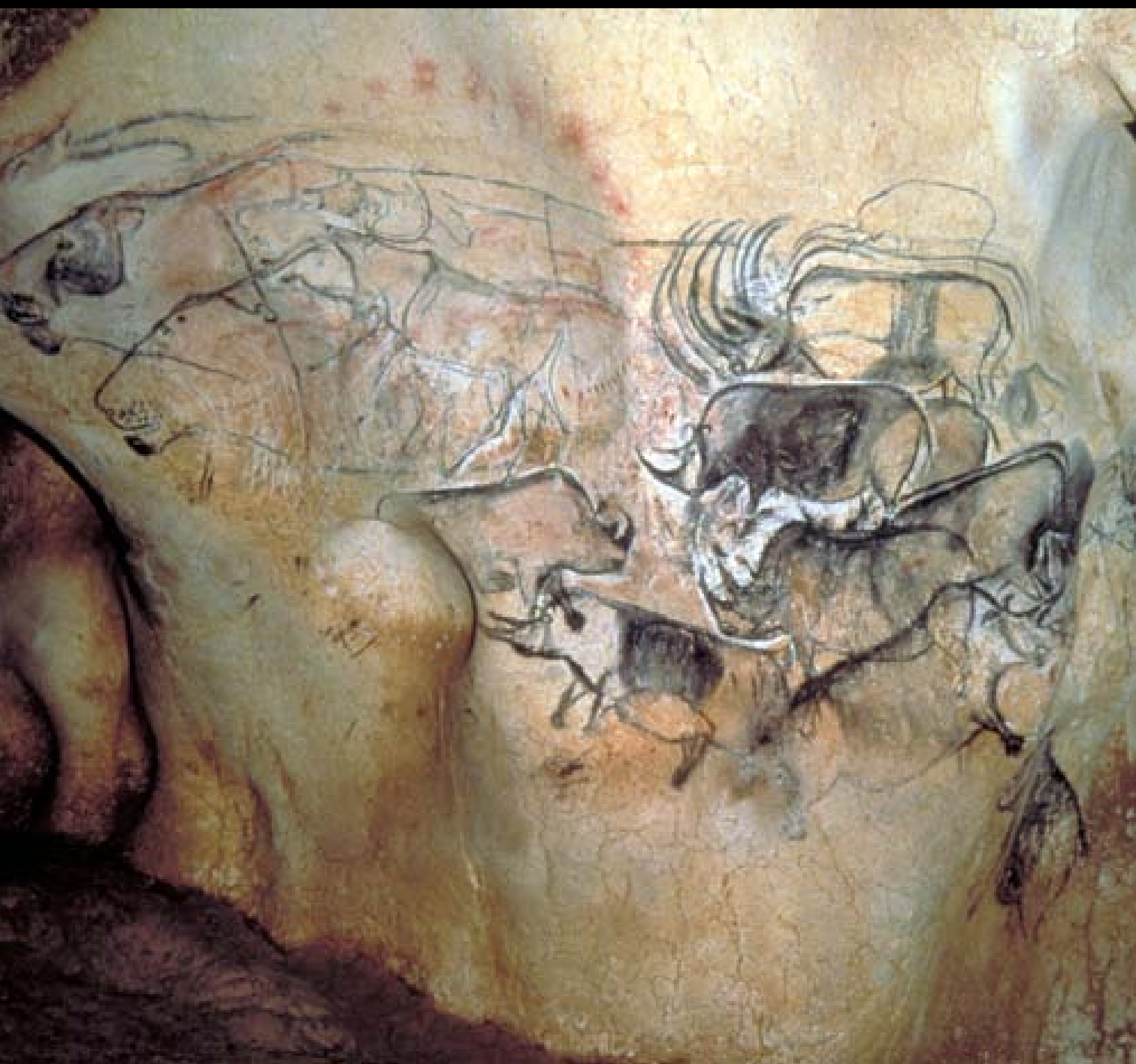
Minąwszy kolejną salę pozbawioną dekoracji, weszliśmy do ogromnego holu. Na ścianach widniały po mistrzowsku przedstawione konie, mamuty, tury, nosorożce i sowa. Odtąd większość zwierząt była wryta lub narysowana na czarno, a widziane wcześniej czerwone postacie pojawiały się jedynie sporadycznie.

Potem natrafiliśmy na czaszkę niedźwiedzia jaskiniowego efektownie wyeksponowaną na bloku skalnym pośrodku sali. Najważniejsze rysunki znajdowały się po obu stronach wnęki. Najpierw ukazał się ośmionogi żubr, potem ogromny lew zalecający się do samicy – parę otaczały piękne konie. Dwa nosorożce zdawały się walczyć ze sobą, a na ścianie nad nimi tłoczyły się cztery końskie łby oraz kilka turów i nosorożców. Prostopadle do wnęki znajdował się kolejny panel z jeleniami i reniferami, żubrami, końmi i kozłami skalnymi. Uderzyła nas niezwykła różnorodność przedstawionych zwierząt (w sumie w całej jaskini Chauveta występuje czternaście gatunków).

Potem szliśmy węższym korytarzem, na którego ścianach widniały ślady pazurów zostawione przez niedźwiedzie jaskiniowe. Kolejne czarne rysunki: jelenie olbrzymie, konie, nosorożce i kozły skalne. Na ziemi leżały porozrzucone kawałki spalonego drewna: palono tu ognisko, zapewne po to, by uzyskać węgiel drzewny do rysowania.

Wreszcie dotarliśmy do komory końcowej, jak ją dzisiaj nazywamy. W tym ogromnym pomieszczeniu artyści w sposób bardzo staranny i przemysłany rozplanowali malowidła. Całą ścianę na samym końcu zajmowały trzy duże żubry, zaś na ścianach obok wejścia widniały lwy, mamuty i żubry, a także dziwne symbole geometryczne w kształcie litery W.

Najbardziej jednak zdumiało nas niezwykle nagromadzenie zwierząt starannie rozmieszczonych po obu stronach wnęki. Po lewej przedstawiono dwie odrębne grupy: cztery czarne głowy lwów i renifer, nałożone na pięć mniej wyraźnych czerwonych lwów oraz stado siedemnastu nosorożców (rzecz niespotykana w sztuce paleolitycznej). Środkowa nisza sama w sobie stanowiła skomplikowaną kompozycję z koniem w centrum. Artysta początkowo wydra-





Powyżej

Tak zwany panel koni przedstawia cztery wyjątkowe końskie lby oraz kilka turów i nosorożców, a pod nimi żubra; dwa nosorożce wyglądają, jakby zwarły się w walce.

Po prawej

W głębokiej wnęce pierwszej komory jaskini kontury trzech niedźwiedzi narysowano na czerwono: artysta pewną ręką przedstawił je z zadziwiającym naturalizmem.





Nieustanne powtarzanie detali i motywów (...) sugeruje, że większość rysunków jest dziełem jednego człowieka – lub przynajmniej jednego zespołu pracującego pod kierownictwem wielkiego artysty.



pał na ścianie sylwetkę zwierzęcia, ale potem narysował je po prawej, uzyskując efekt wychodzenia zza ściany. Wielki nosorożec po lewej i żubr z góry po prawej również sprawiają wrażenie zwierząt wyłaniających się z głębi. Nad niszą znajdowały się dwa inne nosorożce i mamut, a po prawej jeszcze trzy mamuty, głowa żubra, mały nosorożec i jakieś zwierzę o dziwnym wyglądzie.

Prawy panel, najbardziej widowiskowy w całej jaskini, rozpoczyna się od czterech żubrzych łbów zwróconych w naszą stronę. Artysta wykorzystał dwie niewielkie wklęsłości w ścianie, by narysować dwa lwy i pięć żubrów skierowanych na lewo. U góry wyrzył nosorożca, a na dole narysował jeszcze jednego. Dalej na prawo, w kolejnym, szerszym wgłębieniu, bardzo szkicowo wyryto mamuta, a pod nim następnego żubra. Najbardziej niezwykle jest jednak czternaście lwów i łasicowate zwierzę o wydłużonym ciele.

Dzisiaj wiemy więcej zarówno o tym panelu, jak i o całej jaskini i jej sztuce. Pierwsze słowa, jakie przychodzą do głowy, gdy chce się ją opisać, to kunszt i wyrafinowanie. Po prawej widzimy stado podnieconych, prężących się do skoku lwów i lwic polujących na żubry (samce dołączają do samic podczas łowów na grubego zwierza). Z nieznaney przyczyny – może mitów, może specjalnych obrzędów – układ paneli starannie rozplanowano w taki sposób, by nisza stanowiła ich centralny punkt. Nieustanne powtarzanie detali i motywów (na przykład uszu nosorożców lub lwich oczu) sugeruje, że większość rysunków jest dziełem jednego człowieka – lub przynajmniej jednego zespołu pracującego pod kierownictwem wielkiego artysty.

Zastosowane tu techniki były proste, lecz skuteczne: węgiel drzewny do czerni, hematyt do czerwieni, a dodatkowo rytę. Cienie wewnątrz głów lub ciał uzyskiwano przez rozcieranie pigmentu dłonią lub kawałkiem skóry.

Dwa gatunki zwierząt, które najliczniej występują w tej jaskini – lwy i nosorożce – rzadko spotyka się gdzie indziej. Wyjaśnienie przyniosą wyniki datowania metodą węgla C14 próbek pobranych z kilku rysunków oraz węgla drzewnego z ziemi: w jaskini znajdują się dzieła z dwóch różnych okresów, sprzed około 26–27 tysięcy lat (kultura grawecka) oraz sprzed około 31–32 tysięcy lat (kultura oryniacka). Wydaje się, że większość prac pochodzi z wcześniejszego okresu, kiedy w wierzeniach i obrzędach rytualnych szczególnie ważną rolę odgrywały takie zwierzęta, jak lwy, nosorożce, mamuty i niedźwiedzie.

Odkrycie jaskini Chauveta zmieniło nasz pogląd na ewolucję sztuki. Przez niemal cały XX w. specjaliści uważali, że sztuka narodziła się w okresie oryniackim, kiedy pojawiły się prymitywne figury, i powoli rozwijała się, by osiągnąć apogeum w Lascaux, niecałe 20 tysięcy lat temu. Dzisiaj wiemy, że już w epoce oryniackiej (jeśli nie wcześniej) tworzyli wielcy artyści, którzy opanowali większość technik i rozwiązań, które rozstawiły paleolityczną sztukę jaskiniową.

Powyżej

W rysunku żubra we „wnęce koni” doskonale uchwycono zwałiste kształty i charakterystyczny chód zwierzęcia.

Ogromny postęp w sztuce

Triada Mykerinosa, artysta nieznany

TOM PHILLIPS



Nawet ci, którzy nigdy nie widzieli na własne oczy piramid w Gizie, wiedzą, że są one różnej wielkości. Większość potrafi wymienić największą, czyli piramidę Cheopsa, niektórzy również Chefrena; jednak mało kto wie, do kogo należała trzecia. Piramida Mykerinosa wydaje się niewielka w porównaniu z budowlami jego poprzedników, ale to właśnie w jej kompleksie, zaledwie sto lat temu, odnaleziono grupę rzeźbiarskich triad. Dla mnie wyznaczają one ważny moment w historii sztuki, kiedy realizm i wirtuozeria osiągnęły jedność w nowej formule doskonałości.

Z czterech zachowanych w stanie nienaruszonym triad trzy znajdują się we wspólnym Muzeum Egipskim w Kairze, które, jak widziałem kilka lat temu, zaaranżowano w bardzo ciekawy sposób. Skąpe oznakowanie, brak natarczywych tablic, pozwalają zwiedzającemu dokonywać odkryć na własną rękę. I to było właśnie moje objawienie. Pośród ogromnej, oświetlonej naturalnym światłem ekspozycji, która przypominała zakurzoną pracownię rzeźbiarza, stanąłem twarzą w twarz z najciekawszą triadą. W momencie olśnienia wyobraziłem sobie, jak te pełne majestatycznej dynamiki postaci – jakby zniecierpliwione powolną i żmudną pracą artysty – z własnej woli wyrrywają się z kamienia, by jak najszybciej pokazać się światu, którym władają.

Mykerinos, ziemski bóg, idzie na czele, po prawej ma boginię Hathor, po lewej zaś półboginię *nomu* Kynopolis, czyli Regionu Szakala. Nawet bez korony Górnego Egiptu Mykerinos byłby najwyższy, a Hathor druga; pomniejsza bogini jest znacznie niższa. Ścisłe reguły określające wielkość nie stanowią problemu dla rzeźbiarza, ale uniemożliwiały stosowanie perspektywy egipskiemu malarzowi, który musiał stworzyć alternatywny kod dla swojej wersji rzeczywistości. Nadal panuje przekonanie, że artyści ci nie rozumieli perspektywy, że nie umieli tego „zrobić” – jakby po prostu nie zauważali, że oddalona postać wydaje się mniejsza od tej bliższej. Jedynym ograniczeniem zaś, jakie nakłada to na rzeźbiarza, jest preferowanie ujęć frontalnych – dzięki temu wiadomo, kto jest najważniejszy w danej grupie, i mamy pewność, że żaden bóg nie odwróci się do nas plecami. Obdarzony geniuszem artysta, a takim był rzeźbiarz Mykerinosa, potrafi obrócić to ograniczenie na swoją korzyść, a efektem tego układu jest dreszcz konfrontacji.

Status jest oznaczony dosłownie od stóp do głów, jako że stopy również potwierdzają względną pozycję każdego z nich. Król śmiało idzie w naszym kierunku, z lewą nogą wysuniętą do przodu w pozie, która na wiele stuleci stała się konwencją wizerunku wyprostowanej postaci męskiej. Hathor również wysuwa się do przodu, choć jej przednia stopa znajduje się nieco za tylną stopą Mykerinosa. Pomniejsza bogini zna swoje miejsce i ma stopy połączone razem w biernej pozie, tradycyjnie stosowanej do przedstawiania

Powyżej

Ogromne piramidy w Gizie widziane od strony południowej. Od lewej: piramida Mykerinosa (z dwiema z trzech piramid królowych), Chefrena i Cheopsa.

ok. 2532–2504 r. p.n.e.

szarogłaz

63 × 47 cm

Z piramidy Mykerinosa, Giza, Egipt, obecnie w Muzeum Egipskim, Kair



postaci kobiecych. Wszystko jest zatem dokładnie tak, jak być powinno, a mimo to artyście udało się znakomicie oddać ruch całej grupy.

Duże wrażenie robi biegłość w przedstawianiu ludzkiej anatomii, zwłaszcza, kiedy uświadomimy sobie, jak oszczędnie artysta potraktował szczegóły, by ukazać niezwykle atletycznego młodzieńca: ożywienie postaci uzyskał głównie przez subtelne zmiany płaszczyzny, a wyrażając siłę, obszedł się bez mnożenia wypukłości. Postacie kobiece ubrane są w identyczne, nieprawdopodobnie opinające ciało lniane suknie. To pozwala na jeszcze dalej idące uproszczenie i skoncentrowanie się na najważniejszych atrybutach płodności: dorodnych, dojrzałych piersiach i głębokim trójkącie łonowym.

W rzeźbie sakralnej Starego Państwa portret odgrywa niewielką rolę. Wizerunki indywiduizowano na tyle, by odróżnić jednego faraona od drugiego przez przedstawienie jednej czy dwóch cech, które – jakby to powiedzieć – odbiegały od modelu standardowego. Tutaj znakiem rozpoznawczym są pucołowate policzki i nietypowy zadarty nos. Na nim wzorowane są fizjonomie dwóch bogiń – delikatnie sfeminizowane wersje twarzy, która za panowania Mykerinosa miała stać się kanonem ideału. Najprawdopodobniej to właśnie autor tej rzeźby stworzył wzorcowy wizerunek Mykerinosa, naśladowany potem przez innych.

Kiedy ochłoniłem już trochę z podziwu, ze zdumieniem uświadomiłem sobie wiek dzieła i pomyślałem, jak wiele elementów warsztatowych i artystycznych – faktura materiału, spójność ikonograficzna, struktura matematyczna, wyrafinowana anatomia i najzwyklejsza elegancja – udało się wówczas zebrać w jednej rzeźbie. Aż się prosi, by dużymi literami napisać, że powstało ono cztery i pół tysiąca lat temu.

Nawet w kontekście długiego trwania starożytnej sztuki egipskiej jest to dzieło wczesne, bo pochodzące z czwartej zaledwie dynastii. Należy ono zatem do tych awangardowych artefaktów, które w kluczowych momentach historii formułują pytanie: „Udowodniliśmy, że potrafimy już wszystko, co dalej?”. Pytanie to wiąże się z najbardziej nieuchwytnym z pojęć – realizmem. W oczach pierwotnych odbiorców mogło się ono wydawać bliskie magicznego fenomenu proto-Pigmaliona: kolejny cał realności groziłby ożywieniem rzeźby (jak posągu Hermiony w *Zimowej opowieści* Szekspira).

W wielkich muzeach świata rzeźba egipska zajmuje równie dużo miejsca, co rzeźba starożytnej Grecji, ale o ile ta ostatnia zawsze była ceniona jako sztuka, nabożnie kopiowana i rysowana przez kolejne pokolenia studentów, o tyle dzieła egipskich rzeźbiarzy zwykle uważa się za interesujące raczej ze względów historycznych niż estetycznych. Ze swoimi dziwacznymi bogami uchodzą za egzotyczne i obce. Ikonografia bogów Grecji i Rzymu znana jest powszechnie i pełni funkcję antidotum na ponury panteon judeochrześcijański. Do dziś przywołuje się imiona Wenus, Marsa, Dionizosa. Grecy artyści często są znani z imienia, nawet jeśli, jak w przypadku Zeuksisa czy Apellesa, nie przetrwało żadne z ich dzieł.

Twórca tej triady pozostaje anonimowy i jak prawie wszyscy egipscy artyści nie pozostawił żadnego podpisu ani znaku rozpoznawczego. To mit, że – jak mi wpojono – w starożytnym Egipcie nawet wybitnych rzeźbiarzy uważano za zwykłych rzemieślników. Należeli przecież do elity intelektualnej i pełnili ważną funkcję w państwie – byli twórcami prestiżu i mistrzami w dziedzinie, którą dzisiaj nazywamy *public relations*. Niewątpliwie w kontaktach między pałacem a pracownią pośredniczyli urzędnicy. Można sobie wyobrazić,



Powyżej

Inna triada tego samego rzeźbiarza. Po bliższym przyjrzeniu się tej grupie można dostrzec gest nieoczekiwanej czułości pomiędzy Mykerinosem a boginią Hathor.

jak jakiś wysoki urzędnik do spraw robót publicznych omawia z rzeźbiarzem szczegóły. Czy jego pracownia da radę wydobyć z jednego bloku kamienia połączenie łagodnej szlachetności i wojowniczej siły? Czy potrafi wyrazić minę zarazem srogą i uśmiechniętą i czy mógłby, oprócz oczywiście wszystkich niezbędnych atrybutów, dodać jeszcze szczyptę erotyzmu? I czy jeszcze mógłby zrobić to wszystko w nowym i mocnym stylu? Na szczęście urzędnik rozmawiał z właściwym człowiekiem, który, rzuciwszy okiem na swoich pomocników, mógł ochoczo przytaknąć skinieniem głowy.

Wyobraziłem sobie,
jak te pełne majestatycznej
dynamiki postaci – jakby
zniecierpliwione powolną
i żmudną pracą artysty –
z własnej woli wyrywają
się z kamienia (...).



Po prawej

W tej triadzie Mykerinosowi i Hathor również towarzyszy postać reprezentująca jeden z nomów (regionów Egiptu) z właściwym symbolem nad głową.

Nieśmiertelny król

Ogromna głowa olmecka, artysta nieznany

MICHAEL D. COE



*Mars u nasady nosa,
staranny rysunek oczu,
rozszerzone nozdrza
(...) wyrażają autorytet
władzy, złagodzonej
jednak godnością, a nawet
spokojem.*

lata 1500–1200 p.n.e.

bazalt

wysokość 2,20 m, szerokość 1,60 m,

grubość 1,65 m

pierwotnie z San Lorenzo, Veracruz, Meksyk;

obecnie w Museo de Antropología, Jalapa,

Veracruz, Meksyk

Kultura olmecka południowo-wschodniego Meksyku, datowana na okres 1500–400 p.n.e., jest najstarszą wysoko rozwiniętą kulturą Mezoameryki i słynie z gigantycznych kamiennych głów, których znamy 17. Dziesięć z nich odnaleziono na stanowisku archeologicznym w San Lorenzo – masywnym, częściowo sztucznym płaskowyżu, wznoszącym się około 50 metrów ponad okolicznymi moczarami i polami uprawnymi. Tu zbudowano pierwszy mezoamerykański zespół miejski, nie z kamienia, lecz gliny i ziemi.

Zabytek 61 odkopano w 1970 r. Niemal wszystkie ogromne głowy odnaleziono poza ich pierwotnym kontekstem: zostały przemieszczone przez ludy post-olmeckie lub pod wpływem erozji pospadały do wąwozów. Tak się szczęśliwie złożyło, że zabytek 61 celowo zakopano w ziemi przed mniej więcej 1200 r. p.n.e. – szczęśliwie, bo większość udokumentowanych zabytków z San Lorenzo (kamienne trony, rzeźby) uległa drastycznym uszkodzeniom lub potłukła się około 900 r. p.n.e., kiedy miasto popadło w ruinę. Zabytek 61 zachował się natomiast w idealnym stanie.

Nie jest to największa z ogromnych głów, lecz i tak olbrzymia. Waży mniej więcej 10 ton i została wyrzeźbiona z bazaltowego głazu znalezionej na zboczach Cerro Cintepec – wulkanicznej góry wznoszącej się około 50 kilometrów na północny zachód od San Lorenzo. Głaz musiał zostać przetransportowany do stóp płaskowyżu rzeką, wzdłuż wybrzeża, na wielkiej tratwie z drewna korkowego, a następnie wciągnięty na szczyt za pomocą lin i rolek z bali. Olmekowie obywali się bez koła i zwierząt pociągowych, nie używali też metali. Tym bardziej zadziwia więc precyzja i piękno olmeckiej rzeźby – bazalt miał twardość jadeitu, a wszystkie prace – wykuwanie, obtłukiwanie i kruszenie – wykonywano kamieniem w kamieniu.

Ogromna głowa jest, jak wszystkie pozostałe, portretem króla. Władca nosi coś, co zapewne było ochronnym hełmem. Na pasku u jego nasady widzimy reliefowy motyw pazura albo (co bardziej prawdopodobne) dziobu drapieżnego ptaka, na przykład orła, symbolizujący być może imię mężczyzny. Rysy jego twarzy, wyrzeźbione z delikatnością i dogłębną znajomością anatomii, sprawiają przytłaczające wrażenie czystej siły. Mars u nasady nosa, staranny rysunek oczu, rozszerzone nozdrza, lekko uchylone wargi wyrażają autorytet władzy, złagodzonej jednak godnością, a nawet spokojem. Nie ma wątpliwości, że był to potężny władca z samego zarania cywilizacji mezoamerykańskiej.

Pozostaje tajemnicą, dlaczego ten wspaniały portret zdegradowano, zakopując go głęboko w ziemi tuż po powstaniu w San Lorenzo stolicy potężnego państwa. Brak uszkodzeń sugeruje, że akt ten nie miał charakteru obalenia dynastii, lecz raczej pokojowego przekazania władzy. Niezależnie od tego, co dokładnie wydarzyło się niemal trzy i pół tysiąca lat temu, dziś możemy podziwiać jedno z wielkich arcydzieł starożytności w pełnej krasie.



Nierówna walka

Polowanie Asurbanipala na lwy, artysta nieznany

JULIAN READE



Nie jest to (...) prawdziwe polowanie (...), lecz rytuał, a lwy symbolizują w nim siły zła, przed którymi król poprzysiągł bronić swój lud.



Powyżej

Mała wersja królewskiej pieczęci przedstawiającej monarchę, który trzyma lwa za grzywę i przebija jego serce. Lwy zabijane w ten sposób prawdopodobnie wcześniej w jakiś sposób unieszkodliwiano. (VIII–VII w. p.n.e., 2,5 cm wysokości, British Museum).

Na stronie obok

Asurbanipal – z imponującą brodą, w królewskim nakryciu głowy i haftowanym stroju – ze spokojem naciąga łuk i zabija co najmniej 32 lwy, krążąc na rydwanie dokoła areny. Niższy, a zatem mniej ważny mężczyzna obok króla to woźnica.

645 r. p.n.e.

alabaster

ok. 160 × 2700 cm

z Niniwy, obecnie w British Museum, Londyn

W 646 r. p.n.e. Asurbanipal, król Asyrii, zlecił wybudowanie nowego pałacu w swojej wielkiej stolicy, Niniwie. Dotychczasowe rezydencje królewskie, wzniesione przez jego dziadka Sanheriba, zaczynały tracić swoją świetność, ale Asurbanipal miał przynajmniej jeszcze jeden dodatkowy motyw: chciał uwiecznić swoje osiągnięcia, jako że właśnie zakończył dwie zwycięskie wojny. Pierwsza przywróciła Babilon pod panowanie asyryjskie. Zwieńczeniem drugiej było zdobycie i zniszczenie Suzy, długoletniego rywala w południowym Iranie.

Pod wieloma względami nowa rezydencja Asurbanipala była budowlą tradycyjną. Większość ścian wzniesiono z suszonych cegieł, które na dole zabezpieczono alabastrowymi płytami. Na płytach w głównych salach wyryto płaskorzeźby i przypuszczalnie pomalowano je na jaskrawe kolory. Wiele reliefów słało militarne triumfy Asurbanipala. Jednak w części pomieszczeń zilustrowano inną stronę osobowości króla – tutaj występował on w roli zabijającego lwy dzielnego myśliwego.

Motyw królewskiego polowania na lwy był w starożytności na Bliskim Wschodzie bardzo popularny – najstarsze przedstawienia pochodzą sprzed trzech tysięcy lat p.n.e. Również na asyryjskiej pieczęci królewskiej widnieje władca walczący z lwem. Takie sceny zwykle nie były rozbudowane, najczęściej ukazywały jeden dramatyczny moment starcia człowieka ze zwierzęciem. W pałacu Asurbanipala natomiast temat ten zajmuje długie połacie ścian, a twórca dzieła niewątpliwie należał do najbardziej utalentowanych artystów pracujących dla asyryjskiego dworu. Dramat polowania na lwy, niczym film rozwijający się w czasie i przestrzeni, rozgrywa się wzdłuż szerokiego korytarza, który łączył domową część pałacu z prywatnym wejściem.

W pierwszej scenie rydwan króla znajduje się w osłoniętym padoku. Słudzy przygotowują królewską broń, skrzętnie sprawdzając stan łuków i strzał. Stajenni zaprzęgają konie do powozu. Jeden koń podczas zakładania uprzęży stoi bez ruchu z wytrzeszczonymi oczami, drugi cofa się, parskając, świadomy zbliżającego się niebezpieczeństwa. Niespokojna krzątanka została skontrastowana z dostojnością samego Asurbanipala, który, w ogromnym nakryciu głowy, stoi wyprostowany na rydwanie. Król wyciąga rękę po broń. Zderzenie beznamiętnej postawy monarchy – największego bohatera – i przyziemnego chaosu wokół niego narasta i staje się jeszcze bardziej widoczne w miarę rozwoju opowieści.





Powyżej

Kiedy król jeździ tam i z powrotem,
rozstawieni wokół areny żołnierze pilnują,
by lwy nie uciekły, ale widzowie i tak są
przerażeni. Tutaj tłum biegnie w panice
do lasu i wspina się na niskie wzgórce, na
szczytcie którego stoi pomnik przedstawiający
królewskie polowanie.

Po prawej

Lew przybył na arenę w klatce, z której uwalnia
go dziecko podnoszące przegrodę. Gdyby
zwierzę rzuciło się na nie zamiast zaatakować
króla, dziecko może schronić się w swojej
własnej, mniejszej klatce na górze.





Rzeźbiarze

*przedstawili polowanie
zgodnie z asyryjskimi
standardami, ukazując
niewzruszony spokój króla
i groteskowe konwulsje
konających lwów.*

Kiedy król przygotowuje się do walki, na arenę otoczoną przez żołnierzy przybywają lwy w klatkach. Nie jest to bowiem prawdziwe polowanie, w którym władca musi wytropić zwierzęta, lecz rytuał, a lwy symbolizują w nim siły zła, przed którymi król poprzysiągł bronić swój lud. Następnie władca wyjeżdża na rydwanie w towarzystwie woźnicy i dwóch strażników trzymających włócznie, obok pędzą jeźdźcy na koniach. Lwy wypuszczane są z klatki jeden po drugim. Tłumy widzów pędzą na wzgórze, by mieć lepszy widok, lub uciekają w panice przed lwem.

Wyczyny króla przedstawione są w trzech odcinkach. W pierwszym niewzruszony władca trzyma łuk i mierzy do lwów. Widzimy, jak strzały wylatują w powietrze. Lwy padają pod ich gradem. Jedno ze zranionych zwierząt rozpoznaje napastnika i skacze na tył rydwanu, ale strażnicy odpierają jego atak. Potem inny lew rzuca się na powóz i wskakuje na koło, a wtedy król oddaje łuk jednemu ze sług, bierze włócznię i wbija ją w głowę lwa. Trzeciemu zwierzęciu udaje się wskoczyć na tył rydwanu, ale król i strażnicy odwracają się, by go uśmiercić.

Tak oto król triumfuje, jak zwykle. Dobro pokonało zło, porządek świata został przywrócony. Rzeźbiarze przedstawili polowanie zgodnie z asyryjskimi kanonami, ukazując niewzruszony spokój króla i groteskowe konwulsje konających lwów. W taki sposób na te sceny mieli patrzeć Asyryjczycy i czynili to aż do 612 r. p.n.e., kiedy Niniwę doszczętnie zrujnowały wojska przeciwników. Alabastrowe reliefy powoli ginęły pod rozpadającymi się ścianami, a farba (jeśli w ogóle była) zupełnie spłowiwała. Pałac Asurbanipala na długo popadł w zapomnienie – panele z polowaniem na lwy zostały odkryte dopiero w 1853 r. przez archeologa Hormuzda Rassama, który niezwłocznie wysłał je do British Museum w Londynie.

Wtedy stało się coś dziwnego. Płyty przybyły do miasta, w którym pompatycznych wschodnich monarchów traktowano z pewną pogardą, a ostatnim krzykiem mody w malarstwie były przedstawienia zwierząt o antropomorficznych konotacjach (w 1851 r. sir Edwin Landseer ukończył swojego *Króla doliny*). Ten sentymentalny stosunek do dzikich zwierząt pozostał nam do dzisiaj. Tak więc w oczach wielu współczesnych widzów Asurbanipal – łowca lwów – nie jest typem bohatera, lecz barbarzyńcy. A konające lwy nie są złymi wrogami, lecz ofiarami prześladowań. Pojawiła się nawet hipoteza, że twórca koncepcji i rzeźbiarze *Polowania Asurbanipala na lwy* byli cudzoziemcami lub więźniami, którzy gardzili swoimi asyryjskimi panami i specjalnie przedstawili lwy jako postacie budzące współczucie.

W starożytnej Asyrii nie było miejsca na tego typu interpretacje, niewątpliwie jednak można podziwiać artystów jako mistrzów dramatycznego napięcia, uważnych obserwatorów przyrody oraz wybitnych przedstawicieli sztuki figuratywnej. Rozmach kompozycji został zrównoważony drobiazgową dbałością o szczegóły i mistrzowskim wykonaniem. Kunszt *Polowania Asurbanipala na lwy* sprawia, że płaskorzeźby możemy podziwiać – tak jak malowidła zwierząt w jaskini Chauveta – niezależnie od ich pierwotnego znaczenia. Widz, odkrywając coraz to nowe smaczki, może rozkoszować się tym arcydziełem dla niego samego.

Sylwetki autorów

AVIGDOR ARIKHA, malarz, grafik i historyk sztuki żydowskiego pochodzenia. Urodzony w Rumunii, jako dziecko przeżył Holocaust. Posiada izraelskie i francuskie obywatelstwo. Studiował historię sztuki w Akademii Bezael w Jerozolimie. Malował portrety wielu znanych osobistości, m.in. Elżbiety II i Królowej Matki. Wystawy retrospektywne jego prac odbyły się ostatnio w madryckim Museo Thyssen Bornemisza (2008) oraz British Museum (2006). Regularnie wygłasza wykłady o sztuce w Luwrze, Muzeum Prado i nowojorskiej galerii Frick Collection.

GIUSEPPE BASILE, włoski historyk i konserwator sztuki, uczeń słynnego Cesare Brandiego. W latach 1976–2008 był dyrektorem rzymskiego Istituto Centrale del Restauro, a obecnie wykłada historię i teorię sztuki konserwatorskiej na Uniwersytecie La Sapienza. Prowadził prace konserwatorskie w kaplicy Scrovegnich w Padwie, bazylice św. Franciszka w Asyżu, Palazzo del Te w Mantui, oraz kościele Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, gdzie nadzorował konserwację fresku Leonarda da Vinci *Ostatnia wieczerza*. Jest autorem licznych publikacji na temat konserwacji i restauracji dzieł sztuki.

MARY BEARD, profesor Uniwersytetu w Cambridge, na którym od 25 lat wykłada historię sztuki antycznej. Autorka wielu monografii i opracowań na temat świata starożytnego. Jest szefem działu poświęconego literaturze i sztuce antyku w redakcji czasopisma *Times Literary Supplement*. W 2008 r. jako profesor wizytujący wygłosiła na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley cykl wykładów poświęcony formom i funkcjom komizmu w literaturze rzymskiej.

QUENTIN BLAKE, światowej sławy ilustrator, znany ze współpracy z Roaldem Dahlem, autorem powieści dla dzieci, od pewnego czasu zajmujący się filantropijnie dekorowaniem wnętrz szpitalnych oddziałów dziecięcych w Wielkiej Brytanii i Francji. W ciągu ostatniej dekady Blake był kuratorem szeregu wystaw zorganizowanych w londyńskiej National Gallery, British Library i Musée du Petit Palais w Paryżu.

SUZANNE PRESTON BLIER, profesor Katedry Historii Sztuki oraz Katedry Studiów Afroamerykańskich na Uniwersytecie Harvarda. Prowadzi badania naukowe na terenie Beninu oraz Togo i aktywnie działa na rzecz upowszechnienia wiedzy o sztuce afrykańskiej. Autorka licznych książek i opracowań naukowych, kurator wielu wystaw i imprez kulturalnych, redaktor interaktywnej bazy danych „Baobab: Visual Sources in African Visual Culture” poświęconej sztuce i kulturze materialnej Afryki.

XAVIER BRAY, zastępca kustosa zbiorów XVII i XVIII-wiecznego malarstwa europejskiego w londyńskiej National Gallery, organizator i współorganizator szeregu wystaw, m.in. poświęconych twórczości Goi, El Greca, Caravaggia, Velázquez, hiszpańskiej sztuce XVII w.

WERNER BUSCH, kierownik Katedry Historii Sztuki na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie. Studiował na uniwersytetach w Tybindze, Freiburgu, Wiedniu i Londynie, wykładał na uniwersytetach w Bonn i Bochum. Członek Berlińsko-Brandenburskiej Akademii Nauk, autor licznych publikacji na temat XVI- i XVII-wiecznej sztuki niderlandzkiej oraz XVIII- i XIX-wiecznej sztuki angielskiej.

ANTHONY CARO, brytyjski rzeźbiarz, absolwent Royal Academy School i Regent Street Polytechnic, w latach 1951–1953 asystent Henry’ego Moore’a. Na początku lat 60. zaczął tworzyć abstrakcyjne rzeźby ze spawanych elementów przemysłowych. Jego prace wystawiane były w Whitechapel Art Gallery, Rijksmuseum w Amsterdamie, Hayward Gallery, Tate Britain oraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Wraz z architektem Normanem Fosterem i inżynierem Chrisem Wise zaprojektował Millennium Bridge, wiszący most dla pieszych nad Tamizą, łączący londyńskie dzielnice City i Bankside.

ORNELLA CASAZZA, pracuje w Inspektoracie ds. Dóbr Architektury i Krajobrazu Dziedzictwa Historycznego we Florencji, kieruje Działem Badań i Nowoczesnych Technologii. Sprawowała nadzór nad konserwacją wczesnorenansowych fresków Masolina, Masaccia i Filippina Lippiego w kaplicy Brancaccich przy kościele Santa Maria del Carmine we Florencji. Ma w dorobku liczne publikacje poświęcone zagadnieniom konserwatorskim i ikonografii dzieł sztuki. Wykłada w Wyższej Szkole Konserwatorskiej we Florencji i na Uniwersytecie w Pizie. Współautorka monografii *The Brancacci Chapel* (1992).

JEAN CLOTTE, największy bodaj na świecie autorytet w dziedzinie sztuki naskalnej, szczególnie malarstwa jaskiniowego. Kierował pracami badawczymi w grocie Chauvet i był przewodniczącym Międzynarodowego Komitetu ds. Sztuki Naskalnej. Obecnie pełni funkcję doradcy naukowego przy francuskim Ministerstwie Kultury, jest także honorowym prezesem Francuskiego Towarzystwa Prehistorycznego.

CRAIG CLUNAS, profesor historii sztuki na Uniwersytecie w Oksfordzie. Wykładał na Uniwersytecie Sussex oraz w Instytucie Orientalistyki i Afrykanistyki Uniwersytetu Londyńskiego, a także był kustoszem w Victoria and Albert Museum. Jego najnowsza książka, wydana w 2007 r., nosi tytuł *Empire of Great Brightness: Visual and Material Cultures of Ming China, 1368–1644*.

MICHAEL D. COE, emerytowany profesor antropologii na Uniwersytecie Yale, członek amerykańskiej Narodowej Akademii Nauk, specjalista w dziedzinie badań nad cywilizacją Majów i kulturą Olmeków. Autor wielu książek na temat archeologii i piśmiennictwa Mezoameryki. W uznaniu swoich zasług odznaczony przez rząd Gwatemali Orderem Quetzala.

GIOVANNI COLONNA, włoski historyk i archeolog specjalizujący się w tematyce starożytnej Italii, a w szczególności cywilizacji etruskiej, profesor emeritus na Uniwersytecie Sapienza w Rzymie, gdzie wykładał od 1980 roku. Kierował pracami wykopaliskowymi w Etrurii. Autor licznych artykułów i książek. Członek Accademia Nazionale dei Lincei, szwedzkiej Królewskiej Akademii Nauk, Institut de France oraz Amerykańskiego Instytutu Archeologicznego, a także wiceprezes Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici.

PAINTON COWEN, ekspert w dziedzinie sztuki witrażowej, autor licznych książek i publikacji poświęconych tej tematyce. Jego zainteresowanie witrażami z Chartres datuje się od 1973 r., gdy po raz pierwszy odwiedził tę katedrę.

JULIE NELSON DAVIS, profesor nadzwyczajny na Wydziale Współczesnej Sztuki Azjatyckiej na Uniwersytecie Stanowym w Pensylwanii. Prowadziła badania na Uniwersytecie Gakushuin w Tokio i była pracownikiem naukowym w Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures. Autorka książki *Utamaro and the Spectacle of Beauty* (2007) oraz licznych artykułów na temat ukiyo-e.

CHRISTOPHER DELL, pisarz i historyk sztuki, mieszkający na stałe w Barcelonie. Studiował w Winchester School of Art oraz Courtauld Institute of Art w Londynie. Współpracuje z londyńską National Gallery oraz Towarzystwem Architektonicznym w ramach projektu Corpus Vitrearum Medii Aevi, poświęconego badaniom nad średniowiecznymi witrażami.

CHRISTOPHER B. DONNAN, emerytowany profesor antropologii na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, uważany za jednego z najwybitniejszych znawców kultury Moche, którą zajmuje się od ponad 40 lat, łącząc systematyczną analizę sztuki z badaniami wykopaliskowymi na terenie Peru.

JAŚ ELSNER, pracownik naukowy Katedry Historii Sztuki Klasycznej im. Humfry’ego Payne’a w Corpus Christi College w Oksfordzie i profesor wizytujący na Uniwersytecie w Chicago. Wydał m.in. *Art and the Roman Viewer* (1995), *Imperial Rome and Christian Triumph* (1998) i *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text* (2007).

SUSAN TOBY EVANS, profesor antropologii na Uniwersytecie Stanowym w Pensylwanii. Specjalizuje się w badaniach nad cywilizacją Azteków. Autorka wielu opracowań poświęconych tej tematyce, laureatka nagrody Amerykańskiego Towarzystwa Archeologicznego.

GABRIELE FINALDI, uzyskał tytuł doktora w Courtauld Institute of Art i pracował w londyńskiej National Gallery jako kustosz zbiorów malarstwa włoskiego i hiszpańskiego. Obecnie jest wicedyrektorem Museo Nacional del Prado w Madrycie. Współtworzył katalogi wystaw „Discovering the Italian Baroque” (1997) i „The

Image of Christ" (2000) oraz był kuratorem wystaw barokowego malarstwa genueńskiego, a także dzieł Orazio Gentileschiego i Jusepe de Ribery.

ANNE-BIRGITTE FONSMARK, dyrektor kopenhaskiego Muzeum Ordrupgaard, szczytującego się bogatą kolekcją francuskich impresjonistów i XIX-wiecznej sztuki duńskiej. Jako historyk sztuki interesuje się przede wszystkim francuskim impresjonizmem, w szczególności wczesną twórczością Gauguina, oraz XIX-wiecznym malarstwem duńskim.

JEAN-RENÉ GABORIT, wybitny znawca włoskiej i francuskiej rzeźby, autor licznych publikacji na temat sztuki rzymskiej i gotyckiej we Francji. Wieleletni pracownik, a następnie dyrektor Działu Rzeźby w Luwrze, gdzie sprawował też opiekę konserwatorską nad całością zbiorów. Organizator licznych wystaw, w tym uznanej za wydarzenie roku 2005 ekspozycji „La France Roman”. Obecnie pełni funkcję Honorowego Konserwatora Generalnego Zbiorów Dziedzictwa Narodowego (Conservateur Général Honoraire du Patrimoine).

ANTONY GORMLEY, angielski rzeźbiarz, laureat Nagrody Turnera (1994). W latach 1977–1979 ukończył studia podyplomowe na kierunku rzeźby w londyńskim University College. Tworzy monumentalne instalacje z żelaza, stali, betonu. W swojej twórczości najczęściej przedstawia ciało ludzkie konfrontując je z otaczającą rzeczywistością. Jego najbardziej znane prace to *Iron: Man, Another Place, Quantum Cloud i Event Horizon*.

GERMAINE GREER, australijska pisarka, dziennikarka i wykładowca literatury angielskiej z okresu modernizmu, uznawana za jedną z najbardziej znaczących działaczek feministycznych XX w. Autorka kilku cenionych opracowań, m.in. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work* (1979, wydana ponownie w 2001) oraz *The Boy* (2003) – będącego studium ikonograficznych przedstawień postaci dojrzewającego chłopca w sztuce Zachodu. Regularnie pisuje felietony dla dziennika „The Guardian”. Jej najnowsza książka to *Shakespeare's Wife* (2007).

JOHN GUY, kustosz Zbiorów Sztuki Azji Południowej i Południowo-Wschodniej w nowojorskim Metropolitan Museum of Art oraz członek londyńskiego Towarzystwa Antykwarycznego. Uczestniczył w licznych pracach wykopaliskowych oraz pełnił funkcję doradcy UNESCO ds. zabytków Azji Południowo-Wschodniej. Kurator wielu wystaw w Victoria and Albert Museum, Akademii Królewskiej w Londynie, Fundacji La Caixa w Barcelonie oraz Metropolitan Museum. W swoim dorobku ma wiele książek i opracowań naukowych, m.in. *Arts of India: 1550–1900* (1990), *Indian Art and Connoisseurship* (1995), *Indian Temple Sculpture* (2007) oraz *Indian Textiles in the East* (2009).

JOHN HOUSE, studiował w Courtauld Institute of Art, gdzie jest dziś profesorem. W latach 1969–1976 wykładał na University of East Anglia, a w 1987 objął katedrę im. Felixa Slade’a na Uniwersytecie w Oksfordzie. Organizował szereg wystaw poświęconych impresjonizmowi. Jest autorem

książki *Monet: Nature into Art* (1986) oraz wielu innych publikacji na temat XIX-wiecznej sztuki francuskiej.

PETER HUMFREY, profesor historii sztuki na Uniwersytecie St. Andrews, członek Królewskiego Towarzystwa Naukowego w Edynburgu. Ma w dorobku liczne publikacje na temat XV- i XVI-wiecznej sztuki weneckiej.

DAVID JAFFÉ, po ukończeniu studiów w Australii przez pewien czas wykładał na Uniwersytecie w Queensland, po czym objął funkcję kustosa w Australijskiej Galerii Narodowej w Canberze, a następnie pracował w J. Paul Getty Museum w Los Angeles. Obecnie jest starszym kustoszem w londyńskiej National Gallery, gdzie zorganizował m.in. wystawy dzieł Rubensa i Tycjana. Stały współpracownik „Burlington Magazine” oraz autor wydanej w 2003 r. książki poświęconej obrazowi Rubensa *Rzeź niewiniątek*.

PAUL JOANNIDES, profesor w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie w Cambridge. Autor wielu publikacji na temat włoskiego renesansu, w tym książek i katalogów do wystaw dzieł Michała Anioła, Rafaela i Tycjana, jak również licznych artykułów na tematy pokrewne, m.in. znakomitego eseju poświęconego późnej twórczości Botticellego.

BARTHÉLÉMY JOBERT, profesor Katedry Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na paryskiej Sorbonie. Uprzednio pracował w Dziale Druków i Zbiorów Fotograficznych Francuskiej Biblioteki Narodowej. Specjalizuje się w twórczości Delacroix i obecnie przygotowuje nową, elektroniczną edycję korespondencji artysty, będącą wspólnym przedsięwzięciem Uniwersytetu Paryskiego, Muzeum w Luwrze i Musée Delacroix, a także pracuje nad książką poświęconą historii XIX-wiecznego malarstwa francuskiego.

MARTIN KEMP, członek Akademii Brytyjskiej, emerytowany profesor historii sztuki w Trinity College w Oxfordzie. Autor wielu książek, audycji radiowych i telewizyjnych oraz kurator licznych wystaw poświęconych historii sztuki i nauki od renesansu do współczesności. W dorobku naukowym ma wiele opracowań na temat życia i twórczości Leonarda da Vinci, w tym nagrodzoną prestiżowymi laurem książkę *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (1981; wyd. 2 popr. 2006).

STEPHAN KEMPERDICK, kustosz zbiorów wczesnego malarstwa holenderskiego i niemieckiego w berlińskiej Gemäldegalerie. Autor ważnych publikacji naukowych na temat twórczości Mistrza z Flémalle oraz Rogiera van der Weydena, Martina Schongauera oraz wczesnego malarstwa portretowego.

JOSEPH LEO KOERNER, profesor Katedry Historii Sztuki im. Victora S. Thomasa na Uniwersytecie Harvarda. Na jego dorobek naukowy składają się m.in. publikacje *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (1990), *The Moment of Self-Portraiture* (1993) oraz *The Reformation of the Image* (2004). Obecnie kończy pracę nad książką o Hieronimie Bosch i Pieterze Brueglu.

HELEN LANGDON, historyk sztuki i biograf, specjalizująca się w sztuce włoskiego baroku. Była wicedyrektorką British School w Rzymie. Autorka opracowań na temat twórczości Claude’a Lorraina i Salvatora Rosy oraz wydanej w 1998 r. książki *Caravaggio: A Life*. Kurator zorganizowanej w Dulwich Picture Gallery wystawy pt. „Salvator Rosa: Bandits, Wilderness and Magic” (2010).

MARILYN ARONBERG LAVIN, specjalizuje się w malarstwie włoskim z okresu od XIII do XVI w., ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Piera della Francesca. Na uwagę zasługują jej pionierskie dokonania w zakresie zastosowania techniki komputerowej do katalogowania zbiorów oraz wykorzystania komputerów w badaniach naukowych. Stworzony przez nią trójwymiarowy komputerowy model fresku Piera della Francesca *Legenda prawdziwego krzyża* dostępny jest online pod adresem: <http://projects.ias.edu/pierotruecross>

MICHAEL J. LEWIS, profesor historii sztuki w Williams College w Williamstown w Massachusetts. Autor licznych artykułów naukowych i książek, m.in. *Frank Furness: Architecture and the Violent Mind* (2001), *The Gothic Revival* (2002) oraz *American Art and Architecture* (2006).

DONALD F. MCCALLUM, profesor w Katedrze Historii Sztuki Japońskiej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, gdzie wykłada od ponad 40 lat. Specjalizuje się w sztuce buddyjskiej i ma w swoim dorobku naukowym wiele książek oraz liczne artykuły i recenzje w pracach zbiorowych i czasopismach. Wiele lat spędził w Japonii, badając rozmaite aspekty tradycji buddyjskiej. Obecnie pracuje nad monografią poświęconą sztuce rzeźbiarskiej z okresu Hakuho.

MANUELA MENA MARQUÉS, w 1976 uzyskała tytuł doktora na Uniwersytecie Complutense w Madrycie, od 1980 r. pracownik naukowy Muzeum Prado, gdzie pełni obecnie funkcję głównego kustosa kolekcji malarstwa XVIII-wiecznego. Organizowała wiele dużych wystaw prac Goi, w tym wystawę „Goya en Tiempos de Guerra” (2008) poświęconą jego obrazom o tematyce wojennej. Autorka wielu opracowań na temat jej twórczości.

FRANCESCO DA MOSTO, wenecki architekt, pisarz, dziennikarz radiowy i telewizyjny. Publikuje także książki o historii Wenecji, kulturze i kulinariach Włoch i obszaru Morza Śródziemnego, a także realizuje programy dokumentalne i reportaże dla telewizji BBC.

SUSIE NASH, starszy wykładowca w Instytucie Sztuki Courtauld, którego pracownikiem jest od 1993 r. Autorka licznych publikacji na temat sztuki północnoeuropejskiej w latach 1350–1520, iluminacji manuskryptów, malarstwa tablicowego, średniowiecznych gobelinów, rzeźb i polichromii. Wśród jej najnowszych publikacji należy wymienić cykl artykułów w *Burlington Magazine* na temat *Studni Mojżesza* Clausa Slutera oraz książkę *North-ern Renaissance Art* (2008). Na początku 2010 r. ukazała się wydana pod jej redakcją monografia *Trade in Artists Materials to 1700*, na której potrzeby przygotowała omówienie kwestii zakupów, kosztów i wykorzystania materiałów malarskich na dworze burgundzkim w latach 1370–1420.

JOHN JULIUS NORWICH, autor cenionych opracowań dotyczących historii Bizancjum, Republiki Weneckiej, Morza Śródziemnego i Sycylii pod panowaniem Normanów. W najbliższym czasie ukaże się kolejna jego książka zatytułowana *A History of the Papacy*. W dorobku ma również liczne publikacje o architekturze i muzyce, reportaże podróżnicze i ponad 30 programów dokumentalnych zrealizowanych dla telewizji BBC.

ROBIN OSBORNE, profesor historii starożytnej i starszy wykładowca w King's College na Uniwersytecie w Cambridge, prezes Towarzystwa Badań Hellenistycznych, od 2006 r. członek Akademii Brytyjskiej. Autor cenionych monografii, w tym m.in. *Greece in the Making, 1200–479 BC* (1996; wyd. 2 popr. 2009) i *Archaic and Classical Greek Art* (1998).

YOUNGSOOK PAK, po uzyskaniu tytułu doktora historii sztuki na Uniwersytecie w Heidelbergu pracowała jako wykładowca w Instytucie Orientalistyki i Afrykanistyki na Uniwersytecie Londyńskim. W latach 2007–2008 była profesorem wizytującym na Uniwersytecie Yale. Jest autorką kilku książek i licznych artykułów na temat sztuki buddyjskiej i koreańskiej.

GRAYSON PERRY, współczesny brytyjski rzeźbiarz, grafik i rysownik, laureat prestiżowej Nagrody Turnera (2003). Sławę przyniósł mu cykl ceramicznych waz łączących tradycję sztuki dekoracyjnej ze współczesną tematyką. Przez pewien czas pisał felietony o sztuce dla dziennika „The Times” i do dziś często pojawia się w mediach jako komentator aktualnych zjawisk i tendencji w kulturze brytyjskiej i światowej.

ULRICH PFISTERER, uzyskał tytuł doktora historii sztuki na Uniwersytecie w Getyndze. Obecnie jest profesorem i wykładowcą na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana w Monachium. W swoich badaniach naukowych skupia się na sztuce renesansu i baroku oraz zagadnieniach związanych z teorią i metodologią historii sztuki.

TOM PHILLIPS, urodził się i mieszka w Londynie. Choć znany jest głównie jako malarz, grafik i twórca kolaży, zdobył też sobie uznanie jako pisarz i kompozytor. Jego pionierska książka *A Humument* (1970) doczekała się czterech wydań.

PHILIP PULLMAN, pisarz, nauczyciel i wykładowca literatury angielskiej, autor poczytnych powieści dla dzieci i młodzieży, w tym popularnej na całym świecie trylogii *Mroczne materie*. Laureat prestiżowych nagród literackich, m.in. Carnegie Medal, Whitbread Book of the Year Award, Guardian Children's Fiction Award. Niedawno wygłosił w londyńskiej Courtauld Gallery serię prelekcji poświęconych swoim ulubionym obrazom.

NANCY H. RAMAGE, emerytowana profesor Katedry im. Charlesa A. Dana w nowojorskim Ithaca College. Jest członkinią londyńskiego Towarzystwa Antykwarycznego i dożywotnią członkinią Clare Hall na Uniwersytecie w Cambridge. Do jej najbardziej znanych publikacji należą *Roman Art* (1991; 3 wyd. 2000) i *The British Museum Concise Introduction to Ancient Rome* (2008), obie napisane wspólnie z mężem Andrew Ramagem.

JULIAN READE, były zastępca kustosa Działu Zbiorów Sztuki Bliskiego Wschodu w British Museum, a obecnie honorowy profesor na Uniwersytecie w Kopenhadze. Kierował pracami wykopaliskowymi w Iraku i Omanie i jest autorem licznych publikacji na temat historii, sztuki i archeologii starożytnej Asyrii i Babilonii.

PIERRE ROSENBERG, członek Akademii Francuskiej od 1995 r., pracował w Dziale Malarstwa i Rysunku w Luwrze i był dyrektorem tego muzeum w latach 1994–2001. Specjalizuje się XVII- i XVIII-wiecznym malarstwie francuskim i włoskim, organizował wystawy prac Poussina i jest autorem kilku książek i wielu artykułów na temat twórczości Chardina i La Toura.

INGRID D. ROWLAND, doktor archeologii klasycznej, specjalizuje się we wpływach kultury greckiej i rzymskiej na sztukę włoskiego renesansu; autorka wielu książek związanych z tą tematyką. Mieszka w Rzymie, jest profesorem Instytutu Architektury Uniwersytetu Notre Dame i stałym współpracownikiem dwutygodnika „New York Review of Books” i „The New Republic”.

DAVID J. ROXBURGH, profesor Katedry Historii Sztuki Islamskiej na Uniwersytecie Harvarda, gdzie wykłada od 1996 r. Autor licznych książek i artykułów na temat piśmiennictwa, kaligrafii, estetyki i historii sztuki.

RUBÍ SANZ GAMO, historyk i dyrektor Narodowego Muzeum Archeologicznego w Madrycie. Wcześniej pełniła funkcję dyrektora Muzeum Miejskiego w Albacete. Jest członkinią organizacji Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ma w dorobku wiele publikacji na temat ludów zamieszkujących Półwysep Iberyjski oraz dziejów Hiszpanii pod panowaniem rzymskim.

MAGNOLIA SCUDIERI, historyk sztuki, urodziła się i mieszka we Florencji, gdzie jest dyrektorem Museo di San Marco i kieruje Biurem Konserwacji Zabytków. W swojej pracy skupia się na dziejach malarstwa miniaturowego oraz konserwacji dzieł sztuki XV-wiecznej (w szczególności obrazów Fra Angelico). Jest autorką licznych esejów i artykułów publikowanych w prasie fachowej, a także opracowań naukowych i katalogów wystaw organizowanych we Włoszech i innych krajach.

DEBORAH SWALLOW, kierownik katedry im. Märit Rausing w londyńskim Courtauld Institute of Art. Wcześniej była kustoszem w Victoria and Albert Museum oraz Uniwersyteckim Muzeum Archeologii i Antropologii w Cambridge. W swojej karierze akademickiej skupia się na sztuce hinduskiej, południowoazjatyckich tkaninach dekoracyjnych, współczesnej sztuce Azji Południowo-Wschodniej oraz historii muzealnictwa. Jest członkinią Królewskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych i zasiada w zarządach wielu fundacji i organizacji naukowych.

LOUIS VAN TILBORGH, studiował historię sztuki na Uniwersytecie w Utrechcie, gdzie następnie był pracownikiem naukowym. W 1986 r. został kustoszem w Muzeum Van Gogha w Amsterdamie. Kurator wielu wystaw, m.in. dużej retrospektywy twórczości Van Gogha w 1990 r. Autor licznych

publikacji na temat malarstwa Van Gogha, napisał m.in. książkę *Van Gogh and the Sunflowers* (2008). Współwydawca holenderskiego czasopisma „Simiolus” oraz stały współpracownik miesięcznika „Burlington Magazine”.

WILLIAM E. WALLACE, światowej sławy autorytet w dziedzinie twórczości Michała Anioła. Autor licznych książek, m.in. obsypanej prestiżowymi nagrodami *Michaelangelo: The Complete Sculpture, Painting and Architecture* (1998).

MARINA WARNER, powieściopisarka i badaczka mitów. Do jej najbardziej znanych książek należą *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (1976), *Monuments and Maidens* (1985) oraz *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media* (2006). Była kuratorem licznych wystaw. Jest członkinią Rady Powierniczej Narodowej Galerii Portretu w Londynie i profesorem literatury, teatrologii, filmoznawstwa na Uniwersytecie Essex.

ARTHUR K. WHEELOCK JR, kustosz zbiorów malarstwa barokowego w National Gallery of Art w Waszyngtonie i profesor historii sztuki na Uniwersytecie Stanowym w Maryland. Organizator wielu wystaw, m.in. poświęconych malarstwu Johanna Vermeera (1995) i Jana Lievensa (2009), oraz autor licznych książek, w tym *Vermeer and the Art of Painting* (1995). Jest Kawalerem Orderu Orange Nassau nadanego mu przez władze Holandii oraz laureatem nagrody im. Johanna Vermeera za wybitne zasługi na rzecz kultury holenderskiej.

RODERICK WHITFIELD, emerytowany profesor w Instytucie Orientalistyki i Afrykanistyki na Uniwersytecie Londyńskim. Był zastępcą kustosa Działu Starożytności Orientalnych w British Museum, autor licznych książek o malarstwie chińskim, chińskiej sztuce buddyjskiej oraz – wspólnie z Youngsook Pak – sztuce koreańskiej.

ANDREW WILTON, czołowy ekspert w dziedzinie twórczości Turnera. Był pierwszym kustoszem zbioru prac artysty w Clore Gallery (obecnie Tate Britain). W latach 1989–1998 pełnił funkcję kustosa Kolekcji Malarstwa Brytyjskiego w Tate Gallery, gdzie obecnie, jako wizytujący pracownik naukowy, zajmuje się szkicami i rysunkami zgromadzonymi w kolekcji Turner Bequest. Organizator wielu wystaw i autor licznych publikacji poświęconych Turnerowi.

g=góra, d=dół, p=prawo, l=lewo

2 Museo Arqueológico Nacional de Espana, Madrid; 4 Giovanni Caselli; 5 Aga Khan Trust for Culture, Geneva; 6 ak-g-images/Erch Lessing; 7 Neue Pinakothek, Munich; 8 The Gallery Collection/Corbis; 9 I Musei Capitolini, Rome; 10g Museo del Prado, Madrid; 10d Christopher Donan; 11 ak-g-images/Erch Lessing; 12 Photo Angelo Rubino, Ministero per i Beni e le Attività Culturala Istituto Centrale per il Restauro; 13 Barnes Foundation, Merion, PA; 14 British Museum, London; 16–17, 18g French Ministry of Culture and Communication, Regional Direction for Cultural Affairs, Rhones-Alpes Region, Regional Department of Archaeology; 18d Jean Clottes; 19 French Ministry of Culture and Communication, Regional Direction for Cultural Affairs, Rhones-Alpes Region, Regional Department of Archaeology; 20 Heidi Grassley, © Thames & Hudson Ltd., London; 21–23 Egyptian Museum, Cairo; 25 Museo de Antropología de Xalapa, Universidad Veracruz; 26–28 British Museum, London; 30–31 Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence; 32, 34 Giovanni Caselli; 35–36 Photo Scala, Florence; 37 Giovanni Caselli; 39 Gianni Dagli Orti/Corbis; 40 Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps, Rome; 41g ak-g-images/Nimatallah; 41d Burstein Collection/Corbis; 43–44 Photo Scala, Florence, Courtesy of the Ministero per i Beni e le Attività Culturala Istituto Centrale per il Restauro; 46–47 Museo Arqueológico Nacional de Espana, Madrid; 49–51 Giovanni Caselli; 53 I Musei Capitolini, Rome; 54g Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome; 54d Private Collection; 57 Alamy; 58 Sarnath Museum, Bihar; 59l Government Museum, Mathura; 59p Birmingham Art Gallery & Museum; 60–61 ak-g-images/Erch Lessing; 62–63 Christopher Donan; 64–65 Jorge Perez de Lara; 66 ak-g-images/Yvan Travert; 69 ak-g-images/Erch Lessing; 68 Neil Stewart; 70g Archives photographiques du musée national des Arts Asiatiques-Guimet, Paris; 70d ak-g-images/Erch Lessing; 71 John Guy; 72–75 Palace Museum, Beijing; 76–77 ak-g-images/Hervé Champollion; 78–79 ak-g-images/Yvan Travert; 81 ak-g-images; 83l ak-g-images/Andrea Jemolo; 82 ak-g-images/Erch Lessing; 83p Photo Scala, Florence; 85 ak-g-images/Yvan Travert; 86 Hugh Sitton/Corbis; 87 ak-g-images/Bildarchiv Steffens; 88l Sakamoto Photo Research Laboratory/Corbis; 88p Hokuendo, Kofukuji, Nara; 91–95 Painton Cowen; 96–97 ak-g-images/Erch Lessing; 98–99 © Frank Willett, Licensar www.scran.ac.uk; 100–105 Photo Angelo Rubino, Ministero per i Beni e le Attività Culturala Istituto Centrale per il Restauro; 108–109 Kagami Shrine, Saga Prefecture; 110–113 Susie Nash; 115–121 Photo Scala, Florence; 122 Sandro Vannini/Corbis; 123 Photo Scala, Florence; 125–126 Nicolò Orsi-Battaglini; 128–130 Museo del Prado, Madrid; 133 Photo Scala, Florence; 134 Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florence; 135 South American Pictures; 136–138 Alinari Archives/Corbis; 139 Pinacoteca di Brera, Milan;

141 ak-g-images/Rabatti-Domingie; 142 Galleria degli Uffizi, Florence; 143 ak-g-images/Erch Lessing; 144 Galleria degli Uffizi, Florence; 145 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; 146 Aga Khan Trust for Culture, Geneva; 149 Alte Pinakothek, Munich; 151 The Gallery Collection/Corbis; 152 Musée du Louvre, Paris; 155 Osvaldo Böhm; 156 Mimmo Jodice/Corbis; 157 National Gallery, London; 159–162 Museo del Prado, Madrid; 163 British Museum, London; 164–165 ak-g-images/Erch Lessing; 166–167 I Musei Vaticani, Vatican City; 168 Takashi Okamura © NTV, Tokyo; 169 ak-g-images/Erch Lessing; 170 I Musei Vaticani, Vatican City; 171–172 ak-g-images/Erch Lessing; 173 I Musei Vaticani, Vatican City; 175–177 Unterlinden Museum, Colmar; 179 Bridgeman Art Library, London; 180 ak-g-images/Erch Lessing; 181l Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; 181p Archivio RCS Libri, Milan; 182–185 Aga Khan Trust for Culture, Geneva; 186–187 National Palace Museum, Taipei; 189 bpk/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Photo Jörg P. Anders; 190–191 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; 192 Photo Scala, Florence; 193 ak-g-images/Cameraphoto; 194 Musée du Louvre, Paris; 195 Photo Scala, Florence; 197–198 National Gallery, London; 199 Holy Cathedral of the Dormition of the Virgin, Ermoupolis; 200 ak-g-images/Erch Lessing; 202 National Museums, Liverpool; 203–204 National Gallery, London/Scala, Florence; 205 National Gallery of Ireland, Dublin; 207 Summerfield Press/Corbis; 208g H.M. Queen Elizabeth II, The Royal Collection; 208d Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome; 209 Museo di Capodimonte, Naples; 210 Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; 212 British Library, London; 213 Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; 215–216 National Gallery, London/Scala, Florence; 217g Photo Spectrum/Heritage Images/Scala, Florence; 217d National Gallery, London/Scala, Florence; 218 National Gallery, London; 219–220 ak-g-images/Erch Lessing; 221 Museo del Prado, Madrid; 222–224 Photo Scala, Florence; 225l ak-g-images/Erch Lessing; 225p ak-g-images; 227g National Museum of Wales, Cardiff; 227d National Museums, Liverpool; 228 Musée du Louvre, Paris; 230–231 Museo del Prado, Madrid; 235–236 Kunsthistorisches Museum, Vienna; 239 ak-g-images/Erch Lessing; 240 Musée du Louvre, Paris; 241–244 ak-g-images/Erch Lessing; 245 National Museum, Tokyo; 246 Neue Pinakothek, Munich; 249 ak-g-images/Erch Lessing; 250l Museo del Prado, Madrid; 250p ak-g-images/Erch Lessing; 251 British Museum, London; 253, 254g Kunsthalle, Hamburg; 254d Kupferstich-kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; 255 Kunsthalle, Hamburg; 257–258 Photo Scala, Florence; 259 ak-g-images; 260 Tate, London; 261, 262g Cleveland Museum of Art, Ohio; 262d Philadelphia Museum of Art: The John Howard McFadden Collection, 1928; 263 Tate, London; 265 Francis G. Meyer/Corbis;

266g National Gallery of Art, Washington, D.C., Andrew W. Mellon Fund; 266d, 267 Francis G. Meyer/Corbis; 269, 270g ak-g-images/Erch Lessing; 270d The Herbert F. Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, NY; 271 Tate, London; 272 Philadelphia Museum of Art; 273 Getty Images; 274 Musée d'Orsay, Paris; 275g ak-g-images; 275d Nasjonalgalleriet, Oslo; 276 National Museums, Liverpool; 277 Courtauld Institute of Art, London; 278 Stedelijk Museum, Amsterdam; 279 Courtauld Institute of Art, London; 280–281 National Gallery, London; 282 Van Gogh Museum, Amsterdam; 283l National Gallery, London; 283p Neue Pinakothek, Munich; 284–87, 288g Photo Scala, Florence; 288d The Barnes Foundation, Merion, PA; 289 Sammlung Feilchenfeldt, Zurich; 290–291 Ordrupgaard, Copenhagen

ŹRÓDŁA TEKSTÓW

W uzupełnieniu do informacji zamieszczonych s. 4:

s. 192–195, 272–275 copyright © 2010 Quentin Blake; s. 276–279 copyright © 2010 Philip Pullman; s. 222–225 copyright © 2010 Marina Warner

Poniższe eseje zostały przetłumaczone na język angielski do oryginalnego wydania

Barbara Belelli Marchesini:

Relief Siedmiu przeciw Tebom, artysta nieznany

Rosa Dell-Niella:

Freski z kaplicy Scrovegnich, Giotto; *Dama z Elche*, artysta nieznany; *Freski z kaplicy Brancaccich*, Masaccio i Masolino; *Zdjęcie z krzyża*, Fra Angelico i Lorenzo Monaco; *Trzeci maja 1808*, Francisco Goya

Michael Hoyle: *Słoneczniki*, Vincent Van Gogh

Sian Marlow: *Drobiny kurzu tańczące w promieniach słońca (Promienie słońca)*, Wilhelm Hammershoi

Fragmenty z Pisma Świętego przytoczono na podstawie Biblii Tysiąclecia

PODZIĘKOWANIA

Wydawnictwo Thames & Hudson chciałoby podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki, szczególnie Rosie Dell-Niella.