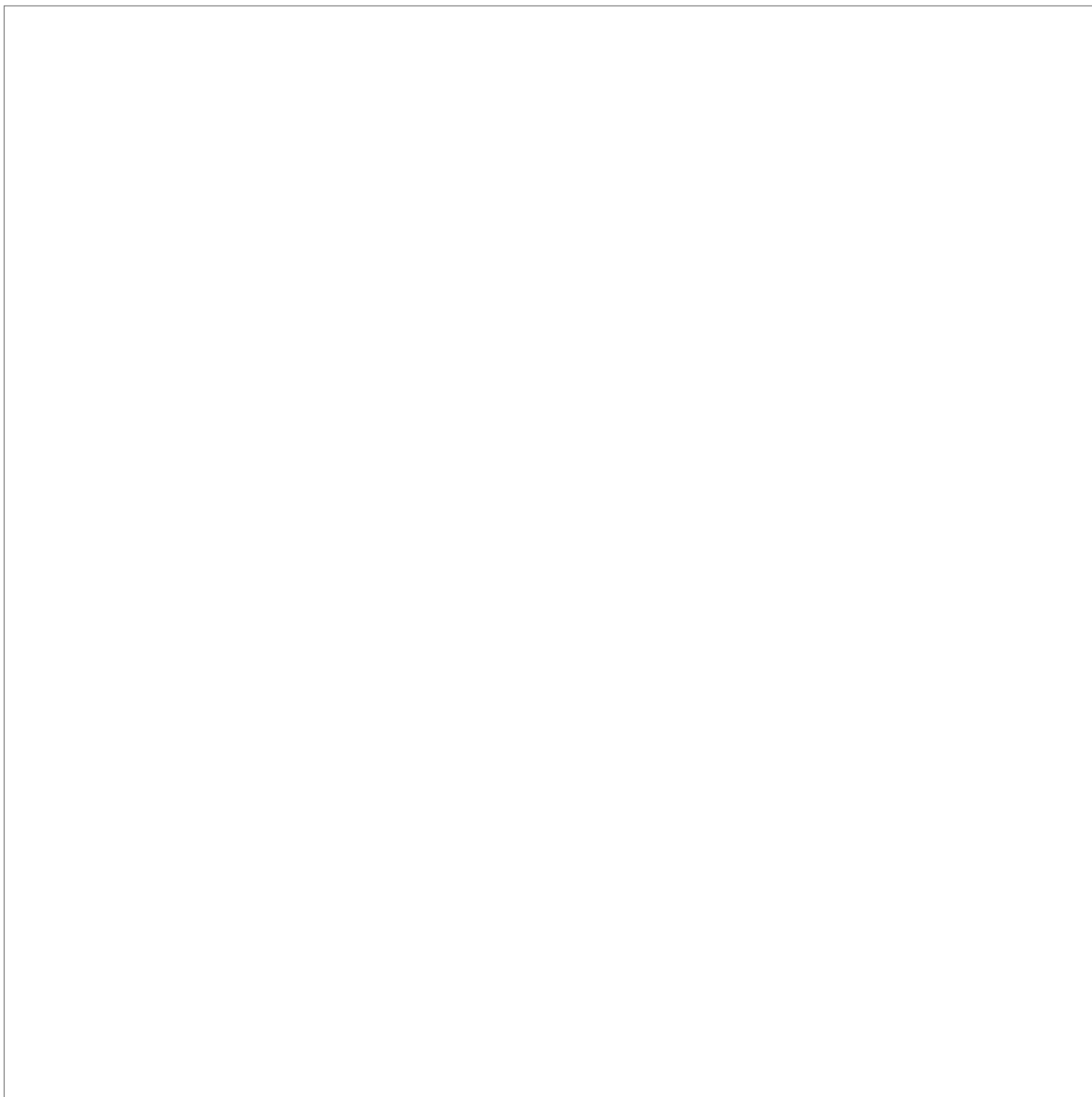


“The head of Doryphoros” – a plaster cast of an antique sculpture



- Author Polykleitos of Argos
- Date of production 19th century (original: 5th century BC, roman copy: 1st/2nd century AD)
- Place of discovery Pompeii, Italy
- Dimensions height: 33 cm
- ID no. Rz 7
- Museum [Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków](#)
- Availability Main building of the Academy of Fine Arts in Kraków
- Subjects [sculpted](#), [body](#), [excavated from the earth](#)
- Technique [casting](#), [patination](#), [shellac](#)
- Material [gypsum](#)
- Acquired date 1818, purchased by Józef Brodowski (?)
- Object copyright Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków
- Digital images copyright public domain
- Digitalisation RDW MIC, Virtual Małopolska project

- Tags [domena publiczna](#), [Wirtualna Małopolska](#), [ciało](#), [rzeźba](#), [3D](#), [starożytna Grecja](#), [3D plus](#)


A statue of a young man carrying a spear (gr. Δορυφόρος, *Doryphoros*) was found in Pompeii in front of the entrance to the so-called Samnite Palaestra in 1797. The statue is made of Carrara marble and originally stood on a pedestal made of volcanic tuff. It dates back to the 2nd or 1st century BC and is a copy of a lost bronze original made by Polykleitos in the 5th century BC. The statue from Pompeii in Naples (Museo Nazionale, inv. No. 6011) is considered the most complete copy of the classic sculpture. The statue depicts a naked, athletic man standing contrapposto, his right hand is lowered by the side of his body, and his left hand – bent at the elbow – originally held the spear, supporting it on his shoulder. Next to his right leg, there is a support in the shape of a tree trunk.

The plaster cast of Doryphoros is perhaps one of the first casts purchased for the needs of the art school in Kraków. In 1818, in Vienna, Józef Brodowski purchased various sculptures for the sum of 2,000 PLN. As a result of this transaction, in addition to Doryphoros, statues of Venus, Apollo, Laocoön, Hercules and the busts of Cicero, Commodus and Caracalla found their way to Kraków. It cannot be ruled out, however, that the plaster cast, preserved to this day at the Kraków Academy of Fine Arts, was purchased at a later time or made by university staff and students based on a previously purchased plaster copy.

Doryphoros, made in the 5th century BC by Polykleitos of Argos, was especially significant with regard to the process of learning classical Greek aesthetics. It is believed that this statue is a perfect embodiment of Polykleitos' concept of the proportion of the human body enclosed by him in a treatise that has not survived, entitled *Canon* (gr. Κανών - measure, formula, rule): the human foot should equal 1/6 of the body height, the head – 1/8, palm – 1/10. All these quantities were, in turn, a multiple of a module equal to the length of a finger.

Some researchers have sought a link between the *Canon* and Pythagorean mathematics, which considered numbers as geometric units and beauty as relationships between elements of a whole. Considering the fact that Polykleitos' treatise hasn't survived, it is not known what his concept looked like in detail.

Nonetheless, apart from the trends originating from Plato, Greek aesthetics believed that beauty is a matter of number: the proportion between compositional elements. The search for the perfect proportions of the human body was not limited to Polykleitos' concept. In the 4th century BC, Lysippos created a new ideal for the structure of the human body, that posited its more slender proportions. The sculptor allegedly believed that, until then, art represented people as they were and his concept would show what they should look like.

Elaborated by Adam Spodaryk (Editorial team of Małopolska's Virtual Museums), 

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Poland License](#).

The history of the collection of plaster casts from the Academy of Fine Arts in Kraków

The collection of plaster casts at the Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków currently includes 23 exhibits and is one of three collections of this type in Kraków. The other two belong to the Jagiellonian University and the Kraków University of Technology. The collection of the Museum of the Academy of Fine Arts was first established at the time when the future art school was being created under the auspices of the Jagiellonian University. In Poland, apart from the collections amassed in Kraków, there is a significant Stanisław August Poniatowski's collection, gathered by the ruler for the purpose of establishing the Academy of Fine Arts in Warsaw. This collection, supplied with other casts, is now located in the Old Orangery at Łazienki Park in Warsaw.

The largest of the cast collections in Kraków belongs to the Jagiellonian University. It consists of 88 antique sculptures, in addition to which the collections of the Jagiellonian University also include copies of medieval and renaissance pieces of art. The smallest collection, consisting of 15 casts, is owned by the Faculty of Architecture of the Kraków University of Technology.

It is impossible to speak about the collection of casts without mentioning the formation of the future Academy, because the creation of the collection of plaster copies is closely connected with the development of the academic methods of artistic education, and the set preserved to this day serves as the foundation of the ever-expanding collection of works of art at the Academy in Kraków. The plaster casts were originally used as teaching aids. During the early years of their studies, the students made drawing and painting studies of the plaster casts. They were also used to teach the casting techniques used in sculpting: students took advantage of casts from plaster figures, which was practiced until recently. The beginnings of the collection of plaster casts at the Academy of Fine Arts in Kraków are associated with the first attempts to found a painting school in Kraków. With the rector's consent, in 1766, *The statutes or acts and laws of the noble Painting Congregation at the Prominent Kraków Academy under the title of Saint Luke*^[1] were proclaimed. They defined the aims and methods of teaching painting, as well as specified its position with regard to academic and creative activities. Painters who were members of the Congregation were given a classroom for their needs at a school coming under the supervision the University, owned by Bartłomiej Nowodworski (*Gimnazjum św. Anny*). This was the place where plaster casts of sculptures, imported from Rome and intended for copying by students, were brought. The first post-partition years were not favourable to establishing an independent arts school. The situation of the Congregation did not change until 1815, when — by virtue of a decision of the Vienna Congress — the semi-autonomous Free City of Kraków was established.

In 1818, two painters, Józef Peszka and Józef Brodowski, developed two independent projects of creating an

arts school, which they then presented to the Organizational Committee.^[2] Upon consideration of the projects, the Commission rendered a decision to establish the School of Drawing and Painting under the Department of Literature of the Faculty of Philosophy at the Jagiellonian University, whose organizational structure was based on Brodowski's plan, modelled on the statutes of foreign academies, including the Vienna Academy. Initially, there were only two faculties within the school's structure: the Faculty of Drawing, led by Józef Peszka and the Faculty of Painting, led by Józef Brodowski. A little later, the Faculty of Sculpture was opened, whose supervision was entrusted to Józef Riedlinger from Vienna. The establishment of an arts school gave rise to the need to find teaching aids necessary for drawing, copying, and teaching about styles and proportions in arts in general. To this end, a decision was made to import plaster casts of the most famous ancient and medieval sculptures. The School's limited funds did not allow for the purchase of casts of the best quality. Therefore, the majority of the purchased casts were not copies of the original sculptures or original matrices, but of already existing casts.

The first casts were procured by Józef Peszka in 1818 in Warsaw for a sum of 1,356 Polish Zlotys. Józef Brodowski made purchases amounting to 2,000 Polish Zlotys in Vienna at a similar time. The following year, while in Vienna, Józef Riedlinger purchased casts from the collection of count Joseph Deym von Stritez

^[3] A substantial collection of plaster casts accumulated, thanks to these purchases, was deposited in a building at Grodzka Street, due to a shortage of space. Due to the bad conditions predominating there and the lack of proper care, the plaster casts deteriorated rapidly and had to be repaired. A few of them were most likely seriously damaged, because, in 1822–1823, similar copies were already sought after. In 1822, there were 23 casts in the School's collection. At that time, efforts were made to bring in new casts from Rome, but, ultimately, the funds were insufficient. In 1825, the University Council again noticed the poor condition of casts, which resulted in the purchase of 24 new figures in Vienna, for the sum of 4,537.34 Polish Zlotys. In 1826, for the sake of proper storing and exhibition, pedestals for the sculptures were also bought.

In subsequent years, the Academy of Fine Arts became a separate faculty of the University. In its newly drafted statute, there were guidelines for teaching, based on copying ancient figures. This applied to second grade students. The next set of castings was purchased by Wojciech Stattler, a painting professor who, while staying in Rome in 1830, bought several casts for money donated by the local Polish community during a fund-raising event. In the 1830s, a supervisory body called *Kuratoria Generalna*,^[4] was dissolved and supervision over the Academy was taken over by the Great University Council,^[5] on whose request a committee was appointed with a view to reorganizing the school. Its members included,

among others, Józef Brodowski, Józef Peszka, Wojciech Stattler and Józef Szmelcer. On 28 January 1833, a new statute of the School was approved, which — although developed by Jan Nepomucen Bizański — was presented by Rector Alojzy Rafał Estreicher as his own. The new curriculum defined the role of plaster casts in the education process, specifying their use during particular years of study. First year students were supposed to create casts on the basis of drawings, paintings, and engravings depicting still lifes and ancient works of art. Education began with drawing geometric figures, then individual parts of the body, followed by sections of the head, and finally, the proportions of the entire human figure. Second-grade students made contour drawings of human heads and during the winter season, under the light of lamps, a chiaroscuro drawings of plaster figures, the skeleton, and musculature. The students also drew works depicting still-life, copied compositions from paintings, and learned perspective drawing, lithography, and etching. Third year students made a precise, full-figure chiaroscuro drawing of a real-life model, including the portrayal of facial features.^[6]

In 1833, as a result of the reorganizational committee's activity, the School of Drawing and Painting was separated from the University and incorporated into the Technical Institute. It then lost its academic status and its operating conditions deteriorated considerably. This event marked the end of the first stage of the School's operation, during which teaching was based primarily on copying images and plaster casts. Due to the modest funds of the Technical Institute, the condition of the plaster casts collection gradually deteriorated. The casts did not undergo maintenance, and the collection was not supplemented with new purchases but only with copies made by students. The casts were still used for educational purposes at that time:

“First grade students should paint oil-coloured antique heads (grey), that is, essentially, in the natural colour of plaster, the student imitates as precisely as possible both the outer shapes, as well as the chiaroscuro or colour, the semblance thereof, making all of the above properly illuminated, because imitating the truth in such a way would lead them gradually with no hindrance to developing a strong sense of the sheer coloration of the human body from a real-life model.^[7]”

Second-grade students were obliged to paint individual parts of the body in a similar way, in different positions and foreshortenings. At that time, in 1838, the School had 44 plaster castings that were used for educational purposes.

In the following years, despite the unfavourable political situation after the shut-down of the Free City of Kraków and the great fire of Kraków in 1850, the library and art collections of the School of Painting and Sculpture continued to grow. Numerous gifts were received, and teaching aids were purchased from the meagre funds of the Technical Institute and from Kraków's social insurance. In the years 1864–1865, the School had 72 antiques, 27 plaster casts, over 180 drawings; while in 1870: 350 sculptures and casts, 180 paintings and 1,552 drawings. In the School, the use of live models has become more and more popular, which, at the same time, reduced the role of casts in the didactic process.

After Galicia was granted autonomy, there was a revival with regard to artistic and educational activities in Kraków. At that time, the Archaeological Institute was established at the University's Faculty of Philosophy, which, at the initiative of the founder, Prof. Józef Łepkowski, by way of purchases and donations, was enriched by many original monuments and plaster casts acquired in Vienna.

An important event in the university's history was the exclusion of the School of Drawing and Painting from the Technical Institute, as a result of which, in 1873, it became an independent School of Fine Arts, and its director was Jan Matejko. According to Matejko's original project, the School was to be divided into three divisions: painting, drawing and sculpture. However, the department of sculpture was not opened until 1881, due to the Statute from 1876, approved by the authorities, which provided for the existence of only two branches. In the “curriculum of modelling with initial education in sculpting”, developed by Walery Gadomski in 1881, we can read the following: “students of the first and second departments use plaster casts and patterns, and, after passing these courses, devoted sculptors sculpt “the heads and figures from a live man.” In 1884, Izydor Jabłoński, in the presented drawing curriculum in department II, recommended the use of comparative studies of antiques with nude academic figures, so that the student “would develop a sense of classical aesthetics”.^[8] He also recommended studying nude figures with the position of the model changing every day, so that “the students are able to capture his movements and proportions within two hours.”^[9] Florian Cynk, meanwhile, pointed out in the study curriculum for department IV, that, when transitioning from drawing to painting, the best rests are yielded

by analysing a painting study of a white head made of plaster, because it can be made using the technique of value modelling with the help of white and black paint.

In 1879, the edifice of today's Academy of Fine Arts was erected, which resulted in the improved conditions of the premises. However, there was a lack of funds for new teaching aids and maintenance of the existing collection of castings. Out of 377 plaster ones, 268 were damaged. With regards to the library and the collection of antiques, the situation was similar. After the first ten years of the School's operation, most of the collection lost its educational use. As a result, small purchases were made, while consulting the Vienna Academy of Fine Arts. There was also a demand for castings of women's statues, because, back then, the practice of drawing female models had not yet been implemented. During Matejko's tenure, the Academy's collection included, among others, a copy of the statue of Venus Kallipygos which, translated literally, means Venus with beautiful buttocks. At that time, the Institute of History of Art, which started collecting plaster castings, was established at the Jagiellonian University. Among others things, the University's collections were supplied with a part of the collection of plaster castings from the Academy of Fine Arts in Kraków: in 1908, 22 sculpture casts were bought from the Academy.

After the death of Jan Matejko in 1893, Władysław Łuszczkiewicz served a two-year term, and, in 1895, Julian Fałat became the director, who, then, in the years 1905–1909, held the post of the rector of the Academy of Fine Arts. Fałat's greatest achievement should have been the transformation of the School of Fine Arts into the Academy of Fine Arts, and consequently the acquisition of the academic status lost in 1833. This took place in 1900. During Fałat's tenure, the most outstanding artists of Young Poland were appointed to the positions of professors at the Academy of Fine Art: Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Teodor Axentowicz, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer and Konstanty Laszczka.

In 1906, a new statute was approved, which provided for major changes to the existing education system. The role of castings was marginalised, the focus was shifted to drawing on the basis of a live model, including a female one. Plaster casts were still used at the Faculty of Sculpture and later the Faculty of Architecture. In 1912, the idea of organising a museum of plaster casting at the Academy was entertained, for which the university received special funds. However, the outbreak of the World War I did not allow for the implementation of this project. The idea was not reconsidered until 1923. The collections of the Museum of the Academy of Fine Arts, in addition to serving an educational purpose, were also supposed to enrich the knowledge of the inhabitants of Kraków about the history of sculpturing from antiquity to modern times. The idea of creating a museum, however, did not get finance from *Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego* [*Polish Ministry of Religious Beliefs and Public Enlightenment*]. Over the following years, the collections were damaged due to improper storage and, because of the lack of exhibition space, they were dispersed across various faculties of the Academy. In the interwar period, the collection of sculptures numbered only 55 items, some of which were later handed over to Wawel by Professor Adolf Szyszko-Bochusz — head of the Department of Conservation of Architectural Monuments at the Academy of Fine Arts in Kraków — who, since 1920, was also head of renewal of the Royal Castle at Wawel. The casts donated to Wawel in 1948 were then given to the Faculty of Architecture of the Kraków University of Technology.

After the outbreak of World War II, casts from the collections of the Jagiellonian University were transferred to the edifice of the Academy of Fine Arts. Then, all castings — belonging to both the Academy and the University — were placed in the Tempel Synagogue at Miodowa Street, part of one of Kraków's districts called Kazimierz. Many of them were then damaged or destroyed. In 1945, the university collection returned to the building of Collegium Novodvorscianum at Św. Anny Street, to then be transferred to Collegium Maius in 1955, where it was restored in 1962–1964 and partly exhibited. Maintenance was carried out once again in recent years. During the World War II, the already modest collection of the Academy's castings was depleted once more. A total of 32 plaster castings were lost.^[10] Plaster castings of sculptures currently displayed in the corridors of the main building of the Academy are under the care of the Museum of the Academy of Fine Arts, established in 2003, and are awaiting maintenance work. The oldest and most valuable, in addition to the original metal maker's marks placed at the base with the name of the foundry on them, bear traces of history in the form of dark, worn shellac patina, as well as mechanical damage, sometimes indicative of vandalism. Due to the small number of historical plaster copies, the corridor of the Faculty of Sculpture is also decorated with contemporary castings made by students during workshops.

Although plaster castings of sculptures have lost their original significance in academic teaching, today it is difficult to imagine the corridors of the main building of the Academy of Fine Arts in Kraków without a row of plaster statues and walls hung with reliefs. These are proof of the Academy's long tradition and silent witnesses of its history.

Elaborated by Dr Magdalena Szymańska

(Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków),



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Poland License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/).

[1] Janusz A. Ostrowski, *Gipsowe odlewy rzeźb antycznych w kolekcjach krakowskich* [*Plaster casts of ancient sculptures in Kraków's collections*], Polish Academy of Sciences, Philological Archive, Wrocław, Warsaw, Kraków 1991, p. 7.

[2] The Organizational Committee operated in the years 1815–1818 and was a body established by the partitioning powers to determine the political system of the Free City of Kraków.

[3] Zbigniew Michalczyk, *Wiedeńska Akademia der bildenden Künste a krakowska Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (1818-1833)* [*The Viennese Akademie der bildenden Künste and Kraków's School of Drawing and Painting at the Jagiellonian University (1818-1833)*], „Modus. Prace z historii sztuki,” [“Modus, Works from the field of history of arts”] XIV, 2014, p. 212.

[4] The body of the Administrative Council of the Kingdom of Poland exercising supervision over schools.

[5] The Assembly of professors of the Jagiellonian University.

[6] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816-1895* [*Material for the history of the Academy of Fine Arts in Kraków 1816–1895*], Wrocław 1959, pp. 103–106.

[7] A quote from Jan Nepomucen Głowacki's letter to the Government Commissioner expressing his opinion on the painting education curriculum by Wojciech Kornel Józef Stattler. Original record [in]: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, Wrocław 1959, pp. 111–112.

[8] *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816-1895*, op. cit., p. 50.

[9] Ibid.

[10] The list of missing casts was prepared by Bogumiła Rzechakowa, who took care of the collections of the Academy of Fine Arts in the 1980s. The list included: Janusz A. Ostrowski, *Gipsowe odlewy rzeźb antycznych w kolekcjach krakowskich*, Polish Academy of Sciences, Philological Archive; Wrocław, Warsaw, Kraków 1991.

Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (1818–1833) – załączek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych

W Polsce przedrozbiorowej nie funkcjonowała żadna wyższa szkoła artystyczna, mimo że planowano stworzenie tego rodzaju placówki. Marzenia o akademii snuł już u schyłku XVII wieku Jan III Sobieski. Najbliżej do urzeczywistnienia tych planów było w czasach stanisławowskich. W Europie akademie pozostawały w silnym związku z władzą monarszą, toteż uczelnia tego rodzaju nie miała wielkich szans wyrosnąć na gruncie specyficznego, *de facto* republikańskiego, systemu politycznego Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W Krakowie ambicje akademickie pojawiły się w połowie wieku XVIII w środowisku miejscowego cechu malarzy, który w latach 1748–1783 podlegał władzy rektora Akademii Krakowskiej. Założenie i utrzymanie wyższej szkoły sztuk pięknych wymagało jednak nie tylko wysoko wykwalifikowanej kadry profesorskiej (której pod Wawelem oczywiście brakowało), lecz przede wszystkim wielkich nakładów finansowych na utrzymanie budynku, zgromadzenie i konserwację zbiorów artystycznych (w szczególności kolekcji odlewów rzeźb antycznych), stworzenie systemu nagród i stypendiów. W XVIII wieku do rozwoju szkolnictwa akademickiego w krajach zachodnich i w Rosji przyczynił się rozkwit silnych monarchii absolutystycznych, a zarazem rozwój myśli oświeceniowej, pokładającej wiarę w ścisły związek nauki i sztuki. Uważano ponadto, iż rozwój sztuki nie tylko buduje prestiż władzy i państwa, lecz również przyczynia się do wzrostu gospodarczego kraju. Czynniki te sprawiły, że pod koniec XVIII stulecia nastąpił szczęśliwy okres również dla szkół do tej pory drugorzędnych, takich jak akademie w Wiedniu.

Pierwsze instytucje mające za cel akademickie kształcenie artystów powstały na naszym terenie dopiero na początku okresu porozbiorowego – w Wilnie (1797) oraz równocześnie w Warszawie (1816/1817) i Krakowie (organizacja od 1816, formalne działanie od 1818 roku). We wszystkich trzech przypadkach zastosowano specyficzny dla naszych ziem w tym czasie model szkoły sztuk pięknych, stanowiącej część większej uczelni. Szukając genezy owej formuły, należy przypomnieć, iż w Wilnie do programu reorganizowanego uniwersytetu naukę rysunku wprowadził gubernator Mikołaj Repnin, wzorując się na systemie edukacji na Uniwersytecie Moskiewskim, gdzie rysunek stanowił – obok szermierki, tańca i rysunku – jeden z tzw. kunsztów przyjemnych.

Organizowana niemal od początku istnienia Wolnego Miasta Krakowa i formalnie istniejąca od roku 1818, Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (stanowiąca załączek późniejszej krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych) funkcjonowała do 1826 roku jako część Wydziału Filozoficznego Oddziału Literatury. Dekretem wydanym 3 listopada 1826 roku przez Józefa Załuskiego, nowo powołanego kuratora instytutów naukowych, zrównano prawa profesorów rysunku, malarstwa i rzeźby z prawami pozostałych profesorów uczelni, a szkołę artystyczną odłączono od Wydziału Filozoficznego Oddziału Literatury, choć pozostała częścią uniwersytetu. W roku 1833 szkoła została zlikwidowana i połączona z Instytutem Technicznym.

Pierwsze stanowiska profesorskie w utworzonej szkole otrzymali Józef Brodowski (1772–1853) i Józef Peszka (1767–1831), choć spośród tych dwóch wiecznie skonfliktowanych ze sobą artystów ton nadawał Brodowski, autor programów nauczania, odpowiedzialny w znacznej mierze za sprawy organizacyjne i zakup większości pomocy naukowych. W 1816 roku Brodowski i Peszka przystąpili do opracowywania projektów organizacji akademii sztuk pięknych, w następnym roku obaj uzyskali nominacje na profesorów rysunku i malarstwa. Formalnie istnienie namiastki akademii potwierdzono w statucie Uniwersytetu Jagiellońskiego z 1818 roku. Przewidziano wówczas także utworzenie katedry rzeźby. Z jej obsadzeniem były jednak problemy.

Dzięki protekcji Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej Józef Brodowski (syn burgrabiego w dobrach Lubomirskich w Łańcucie) odbył studia w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu, gdzie przebywał w latach 1795–1805. Wieloletni pobyt w stolicy Cesarstwa sprawił, że z czasem – po objęciu katedry malarstwa w Krakowie – wdrażał na miejscu program edukacji zbliżony do tego, który znał z czasów własnej nauki. Jak powiedziano, drugim profesorem był Józef Peszka, z urodzenia krakowianin, kształcony początkowo w rodzinnym mieście u Dominika Estreichera (zm. 1809), a następnie w Warszawie pod okiem Franciszka Smuglewicza (1745–1807). Po powołaniu tego ostatniego w 1798 roku na stanowisko profesora w Wilnie Peszka prawdopodobnie był jego współpracownikiem. Z jednej strony, można powiedzieć, że krakowianin miał pewne doświadczenie pedagogiczne zdobyte w Wilnie, lecz jednocześnie nie można go uznać za absolwenta tej akademii. Był malarzem o wykształceniu typowym raczej dla czasów nowożytnych, czyli wyuczonym w warsztacie mistrza (początkowo Dominika Estreichera, a następnie Franciszka Smuglewicza), a nie w zorganizowanej uczelni. Brodowski natomiast znał system akademicki bardzo dobrze i posiadał wszelkie formalne kwalifikacje do objęcia funkcji wykładowcy, choć pod względem umiejętności warsztatowych i talentu był artystą znacznie słabszym niż Peszka. Obaj malarze stanowili zatem w pewnym sensie swoje przeciwieństwa. Nie należały one jednakże do takich, które – jak chce popularne powiedzenie – przyciągają się, lecz do tych wywołujących wzajemną niechęć i nieustanną rywalizację. Brodowski i Peszka zwalczali się przez cały okres wspólnej pracy.

Trzecim profesorem został Josef Riedlinger (ok. 1771–1821), absolwent i przez kilkanaście lat korektor w akademii w Wiedniu, któremu w 1818 roku powierzono katedrę rzeźby. Nie wiadomo, jakie były dokładnie okoliczności sprowadzenia go do Krakowa, choć wydaje się prawdopodobne, że nad Wisłę zaprosił go Brodowski, znający go przynajmniej z czasów wiedeńskich. Z przyjazdem i faktycznym objęciem katedry Riedlinger zwlekał długo. Zajęcia rozpoczęły się dopiero w kwietniu 1819 roku, a po zaledwie dwóch latach rzeźbiarz zmarł (zapewne na gruźlicę). Niewiele wiadomo na temat charakteru jego działalności pedagogicznej. Wykładał zbyt krótko, by pozostawić istotne ślady, a fakt, że nie znał polskiego i zajęcia prowadził po niemiecku nie wpływał korzystnie na frekwencję. Z podobnym

problemem borykano się w tym czasie w Warszawie, gdzie zatrudniono na stanowisku profesora malarstwa Charlesa Santoire'a de Varenne'a, który wykładał po francusku. Po śmierci Riedlingera zastąpił go przejściowo Brodowski, a liczba studentów uczęszczających na zajęcia wzrosła przeszło dwukrotnie. Problemy kadrowe stanowiły wielką bolączkę pierwszych polskich akademii, do których trudno było pozyskać artystów lepszych niż przeciętni absolwenci lub trzeciorzędni wykładowcy zagranicznych uczelni.

W 1823 roku zatrudniono nowego profesora rzeźby, który powierzoną mu funkcję pełnił w krakowskiej szkole aż do śmierci w 1831 roku. Mowa o kolejnym wiedeńcyku, Josefie Schmelzerze (1791–1831) – przeciętnym reprezentancie austriackiego klasycyzmu, zasłużonym jednak jako wykładowca w Krakowie. Rzeźbiarz, który przed osiedleniem się pod Wawelem pracował głównie w stolicy Austrii oraz na Węgrzech i w Siedmiogrodzie zżył się z nową ojczyzną, opanował język polski i przyczynił się do powiększenia zbiorów pomocy naukowych. Wkrótce po przyjeździe nad Wisłę proponował Senatowi Rządzącemu Wolnego Miasta Krakowa wykonanie pomnika jednego z królów polskich, a w 1831 roku wykonał gipsowy relief z portretami Kościuszki, Marie Josepha de La Fayette'a i Józefa Chłopickiego z przeznaczeniem dochodu ze sprzedaży odlewów na rzecz działającego w Warszawie Komitetu Opiekującego się Żonami i Dziećmi powołanego do Obrony Ojczyzny Rycerstwa (wdowami i sierotami po żołnierzach poległych w powstaniu listopadowym). Zagadkowo przedstawia się sprawa jego śmierci. Wg jednej wersji (mało prawdopodobnej) – przedarł się za kordon i zginął na polu chwały w wojnie polsko-rosyjskiej, wg innej – popełnił samobójstwo w przyływie szału. Miejsce śmierci i pochówku artysty nie jest zatem znane.

Po śmierci Schmelzera rozpisano w 1832 roku konkurs na ponowne obsadzenie katedry rzeźby. Przystąpili do niego Paweł Maliński, Kazimierz Jelski, Ferdynand Kuhn, Aleksander Wawrzecki, Andrzej Lovason, Paolo Paramuzzi, Anton Schimser oraz Jakub Tatarkiewicz. Konkurs wygrał Tatarkiewicz. Jego głównym konkurentem był Schimser (wiedeńczyk czynny we Lwowie), lecz po nienajlepszych doświadczeniach z niemieckojęzycznym Riedlingerem, zdecydowano się na zatrudnienie rzeźbiarza będącego w stanie prowadzić zajęcia po polsku. Artysta nie zdążył jednak objąć posady, ponieważ wkrótce szkołę przyłączono do Instytutu Technicznego, a katedra rzeźby została zlikwidowana. W ostatnim okresie istnienia Szkoły Rysunku i Rzeźby owo niewielkie grono pedagogiczne zostało w 1830 roku powiększone jeszcze o Jana Nepomucena Bizańskiego, nauczyciela anatomii i perspektywy, mianowanego w roku 1832 profesorem nadzwyczajnym tego przedmiotu.

Wyższa szkoła artystyczna, stanowiąca jedynie część wydziału uniwersyteckiego, przez cały omawiany okres zatrudniała zaledwie trzech profesorów. Na dodatek żaden z nich nie był artystą wybitnym. Z powodu braków kadrowych i finansowych krakowska szkoła nie miała wiele wspólnego z akademiami ówczesnej Europy, które były wielkimi instytucjami dysponującymi okazałym budżetem. Najważniejszym punktem odniesienia dla szkoły krakowskiej – co rozumiałe, zważywszy jakie było wykształcenie większości profesorów – pozostawała akademia wiedeńska, choć *de facto* wzór dla polskiej placówki stanowiła tylko Schule der Maler, Bildhauer, Kupferstecher und der Mosaik (niem. Szkoła Malarzy, Rzeźbiarzy, Rytowników i Mozaiki – jedna z czterech szkół, na jakie dzieliła się akademia w stolicy Habsburgów). Jeśli chodzi natomiast o program nauczania, powielał on w ogólnych zarysach trzystopniowy model kształcenia (kopiowanie rycin, rysowanie gipsowych odlewów rzeźb antycznych i studium żywego modelu) obowiązujący we wszystkich akademiach artystycznych w epoce nowożytnej. W opracowanych przez siebie programach Brodowski przewidywał: w klasie pierwszej kopiowanie „doskonałych wzorów wielkich mistrzów, rysowanych lub sztychowanych”, w klasie drugiej rysowanie odlewów gipsowych, wreszcie studium modelu i lalki w klasie trzeciej. Z braku prawdziwie „doskonałych wzorów” w pierwszych latach istnienia szkoły za najważniejsze pomoce służyły współczesne rysunki artystów austriackich, które profesor osobiście zakupił w roku 1817 w Wiedniu. W dawniejszej literaturze pojawiają się stwierdzenia jakoby Brodowski wprowadził do programu edukacji pewne nowatorskie rozwiązania, jak malowanie pejzażu w terenie. W rzeczywistości trudno to uznać za nowość – praktyka ta obecna była w Wiedniu już na przełomie lat 60. i 70. XVIII wieku – początkowo w prywatnej akademii Jakoba Matthiasa Schmutzera, a w 1786 roku wpisana została do programu nauczania w tak dobrze znanej Brodowskiemu akademii cesarskiej. Również zwyczaj własnoręcznego

sporządzania przez niego rysunków studyjnych (część z nich zachowała się do naszych czasów w Muzeum Narodowym w Krakowie i Bibliotece im. Wasyła Stefanyka we Lwowie) przeznaczonych do kopiowania przez studentów został przeniesiony do Krakowa z naddunajskiej metropolii, gdzie zadanie to należało do profesorskich obowiązków.

Z kolei wspomniana powyżej lalka wykorzystywana do studiów rysunkowych to manekin o ruchomych rękach, nogach i szyi – sprzęt powszechnie używany zarówno w nowożytnych, jak i dziewiętnastowiecznych akademiach. Do krakowskiej szkoły nabył go – wraz z kompletem szat do jego ubrania – Józef Peszka z początkiem roku 1820. Pomoc ta potrzebna była wszak dopiero w trzeciej klasie. Ów obiekt zakupiony w Warszawie za 288 zł wprawdzie nie zachował się, lecz Muzeum ASP w Krakowie przechowuje manekin pochodzący przypuszczalnie z przełomu XIX i XX wieku. Zabytek ten daje wyobrażenie, jak mógł wyglądać podobny przedmiot pozyskany przez Peszkę. Równocześnie malarz pozyskał w roku 1820 kosztowny (aż 540 zł) zbiór malowanych olejno przedstawień roślin i zwierząt najprawdopodobniej tożsamy z przechowywaną do naszych czasów w kolekcji ASP serią 16 plansz przypisywanych w ostatnich latach Philippowi Ferdinandowi lub Johannowi Georgowi de Hamiltonowi. Byli to bracia czynni w XVIII wieku w Wiedniu i specjalizujący się w tym gatunku twórczości.

W odróżnieniu od utworzonego w tym samym czasie Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Warszawskim, który posiadał własny gmach oraz pokaźne zbiory tzw. antyków, czyli gipsowych odlewów rzeźb starożytnych, pochodzących w większości z kolekcji Stanisława Augusta, krakowska Szkoła Rysunku i Rzeźby borykała się z poważnymi problemami budżetowymi i lokalowymi, a przede wszystkim brakowało jej owych nieodzownych w ówczesnym procesie edukacji odlewów. Odgrywały one podwójną rolę – stanowiły pomoc do nauki rysowania wg wzorów trójwymiarowych (czego nie mogło zapewnić kopiowanie rysunków i rycin) oraz – co uważano za równie istotne – pozwalały studentom na obcowanie z pięknem sztuki antycznej uważanym wówczas za niedościgniony wzór. Tym samym umożliwiały wykształcenie własnego stylu wyrastającego z klasycznego ideału. Europejskie akademie tego czasu posiadały wielkie kolekcje obiektów tego rodzaju.

Pierwsze próby zgromadzenia „antyków” poczyniono już w 1817 roku, kiedy obok licznych rysunków Brodowski nabył w Wiedniu 15 gipsowych odlewów. Były to jednak obiekty niewielkie i najprawdopodobniej niskiej jakości. Wielkie nadzieje pokładano w propozycji Riedlingera, który w 1818 roku zgłosił chęć osobistego dokonania odpowiednich zakupów w naddunajskiej stolicy za wyasygnowane na ten cel pieniądze. Początkowo zapowiadał zakup kolekcji należącej do spuścizny zmarłego w 1804 roku Josepha hr. Deyma von Stritez (Střítež). Postać to wyjątkowo barwna – arystokrata, a zarazem rzeźbiarz i kolekcjoner ukrywający się przez pewien czas pod pseudonimem Josef Müller. W roku 1789 otworzył w Wiedniu gabinet figur woskowych (sam opanował zresztą technikę ich wytwarzania), powiększony w następnych latach o pokaźną kolekcję sprowadzanych z Rzymu i Neapolu gipsowych odlewów rzeźb antycznych, a także zbiór zegarów i automatów muzycznych. Po śmierci Deyma w 1804 roku galerię odziedziczyła jego żona, Josephine, lepiej znana pod swoim panięmskim nazwiskiem – Brunsvik (Brunswick). W historii zapisała się przede wszystkim jako domniemana „unsterbliche Geliebte” Ludwiga van Beethovena – tajemnicza, wieczna ukochana kompozytora określona przez niego w ten sposób w słynnym liście z 1812 roku. Lata 1817–1818 należały do najtrudniejszych okresów w życiu arystokratki i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, właśnie od niej Riedlinger planował kupić kopie rzeźb antycznych dla krakowskiej szkoły. Transakcja nie doszła jednak do skutku, a profesor sprowadził do Krakowa kilkaset odcisków gemm i drobnych reliefów w zasadzie bezużytecznych w procesie kształcenia. Z jego dziwnych tłumaczeń, wedle których nieliczne nabyte figury potłukły się przy pakowaniu, można domniemywać, że zdefraudował część powierzonych mu gotówki.

Ze sporządzanych później inwentarzy wynika, że ów marny zbiór wkrótce uległ rozproszeniu, a co więcej, po kilku latach funkcjonowania szkoła nadal nie posiadała kopii tych rzeźb, które uważano za najważniejsze w każdej akademii. W 1822 roku Feliks Radwański alarmował: „Przejrzawszy całe Inwentarze Wzorów, mimo kosztów przez skarb łożonych, nie widzę istotnych wzorów do malowania i Rzeźbiarstwa iakimi są Laokoon, Apollo Belwederski, Gladyator, Kadłub [*Torso* Belwederskie] i tym

podobne”. Identyczne było na ten temat zdanie Brodowskiego, a zasługa rozwiązania owego palącego problemu przypadła Schmelzerowi. Dzięki jego staraniom i po długich perypetiach trwających od roku 1824 do 1826 szkoła zakupiła gipsowe odlewy figur grupy Laokoon, Gladiatora, Germanika, Dyskobola, Torsu Belwederskiego i szeregu popiersi. Dostawcą była wyspecjalizowana pracownia akademii wiedeńskiej – Kaiserliche Königlische Akademische Kunsthandlung. Placówka ta obsługiwała uczelnię w stolicy Austrii, lecz również realizowała zlecenia zewnętrzne – takie, jak to, które wpłynęło z Krakowa. Dokonanie zakupu mającego znaczenie nie tylko praktyczne, lecz również symboliczne, bowiem upodobniło szkołę krakowską do akademii europejskich, było dla Uniwersytetu Jagiellońskiego nie lada wyzwaniem finansowym. Transakcja opiewała na 4538 zł i 4 grosze, podczas gdy roczny budżet Szkoły Rysunku i Rzeźby na pomoce naukowe wynosił 1400 zł. Brodowski i Schmelzer mieli w pamięci doświadczenia z akademii wiedeńskiej, a świadomość ich – i innych wykształconych osobistości z kręgu uniwersytetu – ukształtowały pisma estetyczne Johanna Joachima Winckelmanna (*Dzieje sztuki starożytnej*), Gottholda Ephraima Lessinga (*Laokoon*), Johanna Wolfganga Goethego (*Über Laokoon*, „Die Propyläen”, 1798). Pozyskawszy ogromnym wysiłkiem okazały zbiór specjalnie zamówionych odlewów rzeźb antycznych, krakowska szkoła wyszła z powijaków. Jak wyżej wspomniano, w tym samym czasie, czyli w 1826 roku zrównano prawa profesorów rysunku, malarstwa i rzeźby z pozostałymi wykładowcami uniwersytetu.

Historia pozyskiwania gipsowych odlewów pokazuje, jak trudne były początki krakowskiej akademii. Najbardziej brakowało większego wsparcia finansowego ze strony władz Wolnego Miasta Krakowa, a należy podkreślić, że utrzymywanie akademii sztuk pięknych – choćby w najskromniejszej postaci – wymagało znacznych nakładów przeznaczonych nie tylko na pensje profesorów i zakupy kosztownych pomocy naukowych, lecz również na nagrody i stypendia zagraniczne dla najzdolniejszych studentów. Wyjazdy tego rodzaju (najczęściej do Rzymu) stanowiły konieczny element programu zagranicznych akademii. Dawały możliwość dostania się do pracowni wybitnych artystów, zdobycia doświadczenia w renomowanych szkołach, zapoznania się z arcydziełami w wielkich kolekcjach europejskich. Krakowski system stypendiów zagranicznych był bardzo skromny. Korzystali z niego jedynie Wojciech Korneli Stattler (1800–1875), studiujący w Rzymie (początkowo, od 1818 roku na koszt własny, a od roku 1822 do 1825 jako stypendysta Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), oraz Jan Nepomucen Głowacki (1802–1847), przebywający w latach 1825–1827 w Wiedniu, opłacany skromną kwotą 1000 zł rocznie ze środków Uniwersytetu Jagiellońskiego. Znamienne, że obaj artyści odegrali w późniejszym czasie istotną rolę w krakowskim szkolnictwie artystycznym, przy czym pierwszy z nich niezwykle surowo i nie zawsze sprawiedliwie ocenił ów wczesny okres akademii pozostającej pod skrzydłami uniwersytetu w latach 1816–1833. Z dzisiejszej perspektywy należy jednak pamiętać, że te trudne czasy stanowiły pierwsze kroki w dwuwiekowych dziejach Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Opracowanie: dr hab. Zbigniew Michalczyk (Instytut Sztuki PAN),



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Tags: [Creative Commons licenses](#), [Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków](#)

Krakowski cech malarzy w XV–XIX wieku

Na ziemiach polskich, spośród wszystkich korporacji skupiających malarzy, cech krakowski powstał najwcześniej. W jego skład wchodził też inni rzemieślnicy, jak to zwykle bywało w przypadku stosunkowo nielicznych grup zawodowych. Cech, do którego należeli malarze, powstał przypuszczalnie na początku XV wieku, bowiem w roku 1403 po raz pierwszy pojawia się w źródłach określenie „seniores pictorum” – starsi [cechu] malarzy. Najprawdopodobniej przez całe XV stulecie w jednej organizacji skupieni byli malarze, stolarze, szklarze i pozłotnicy (w praktyce także snycerze i

witrażownicy). Najstarszy znany statut pochodzi dopiero z roku 1490 (wpisany jest do Kodeksu Baltazara Behema datowanego na lata ok. 1500–1508), lecz jest w nim mowa o potwierdzeniu niektórych praw sprzed 80 lat, zatem zasady funkcjonowania korporacji musiały być skodyfikowane już na początku XV wieku. Przywilej wspomina również siodlarzy i tarczowników, co zapewne powtórzono z poprzedniego, niezachowanego statutu. Nie ulega wątpliwości, że krakowskie przepisy cechowe stanowiły kalkę regulacji niemieckich i praskich (podobnie zresztą jak cała średniowieczna organizacja miejska). Również kolorystyka godła cechowego (znanego m.in. z Kodeksu Behema) – trzy białe tarcze w czerwonym polu – powtarzała godła w miastach niemieckich. Ok. roku 1490 stolarze oddzielili się od omawianego cechu.

Większość postanowień z wieku XV obowiązywała przez następne stulecia (poza oddzieleniem się na przełomie XVI i XVII wieku szklarzy, którzy w 1602 roku utworzyli własny cech). Statut ten i przywilej w języku niemieckim został potwierdzony przez Zygmunta Augusta w roku 1570 i przez Stefana Batorego w 1581 roku, Drobnie zmiany przysły dopiero w 1638 roku wraz z przywilejem Władysława IV. Podstawowe przepisy cechowe zakładały wyłączność członków kongregacji na wykonywanie w mieście zawodu i dawały prawo do zwalczania partaczy (malarzy nienależących do cechu). Poza dniami jarmarku w Krakowie, w przyległym Kazimierzu oraz na przedmieściach Stradom i Kleparz obowiązywał zakaz handlu dziełami malarskimi. Chłopiec przyjmowany był na naukę u majstra na okres 4 lat (2 lata w przypadku pozłotników). U jednego mistrza mogło praktykować nie więcej niż dwóch uczniów, którzy musieli pozostawać bezżenni, nie mieli prawa przejścia do innego majstra ani przyjmować zleceń. W razie śmierci mistrza uczeń musiał pozostać u wdowy do końca czasu terminowania. Po okresie nauki obowiązkowa była dwuletnia wędrówka czeladnicza. Co ciekawe, określone jeszcze w XV stuleciu tematy dzieł, które miały być przedstawione jako majstersztyk^[1], obowiązywały w zasadzie aż do schyłku XVIII w.: *Matka Boska z Dzieciątkiem*, *Chrystus na krzyżu* oraz *Św. Jerzy na koniu*. W kwestii określenia stosunków pomiędzy mistrzami istotne były dwie sprawy: zakaz odbierania zleceń i „podmawiania” czeladników. Zwracano też uwagę na bezpodstawne oczernianie innych majstrów, a także obowiązek bywania na sesjach (czyli posiedzeniach cechu). Ciekawy, a zarazem trudny do uregulowania również w późniejszych stuleciach, był problem artystów czynnych na dworach możnowładców świeckich i duchownych. Malarze cechowi musieli ich znosić, lecz równocześnie zakazano udzielania im pomocy a nawet dostarczania przez pozłotników złota i srebra. Przepisy krakowskie stanowiły wzór dla niektórych innych miast –takie same regulacje obowiązywały w Warszawie od 1516 roku, a w Poznaniu zgodnie ze statutem z roku 1574 wskazywano te same tematy majstersztyku.

Podobnie jak inne organizacje rzemieślnicze, cech skupiający malarzy był zobowiązany do udziału w obronie miasta. Już w 1427 rada określiła rodzaj i ilość uzbrojenia, którym powinna dysponować kongregacja. W 1575 roku malarze i stolarze mieli pod swoją pieczę dwie baszty miejskich murów. W okresie nowożytnym (przynajmniej od roku 1626) baszta malarzy znajdowała się w pobliżu pałacu biskupiego i kościoła franciszkanów.

Statut z roku 1638 (uzupełniony ustawami nadanymi przez radę miasta w roku 1643 oraz potwierdzony dyplomem Jana Kazimierza z roku 1661) wprowadzał drobne zmiany. W tym czasie zaczęto wprowadzać mechanizmy, które prawdopodobnie miały na celu ograniczenie napływu siły roboczej z innych ośrodków. Okres nauki został wydłużony – 6 lat w przypadku malarzy i 4 wymagane od pozłotników. Sześcioletni czas nauki rzemiosła malarskiego należał do najdłuższych okresów kształcenia cechowego w Krakowie (obok cechu hafciarzy, w którym edukacja trwała 7 lat). Charakter majstersztyku pozostał w zasadzie ten sam, choć przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem określono jako Matka Boska podczas ucieczki do Egiptu. Prawdopodobnie majstrom zależało na podniesieniu stopnia trudności. Wprowadzono ponadto kary pieniężne za wykonanie majstersztyku, który zostanie uznany za niezadowolający (po 2 talary od sztuki). Równocześnie jednak wprowadzono pewne ułatwienia dla tzw. masłków, czyli synów malarzy krakowskich i tych, którzy poślubili wdowę po jednym ze zmarłych majstrów. Czelnik taki musiał wykonać jako majstersztyk tylko jedno dzieło (*Ukrzyżowanie*) i wnieść połowę opłaty. Widać w tym działaniu chęć tworzenia zamkniętej grupy zawodowej, lecz również przejaw środowiskowej solidarności. W czasach nowożytnych przepisy tego rodzaju stosowano

powszechnie w większości rzemiosł.

Od początku swego istnienia cech malarzy, podobnie jak inne korporacje rzemieślnicze, podlegał radzie miasta. Krótko przed połową XVIII wieku miało miejsce w Krakowie wydarzenie bez precedensu, również w innych miastach polskich. W roku 1745 dwunastu członków cechu malarzy pod przewodnictwem Dominika Marii Manginiego wystosowało do władz Akademii Krakowskiej petycję, w której prosili o wyłączenie kongregacji spod władzy magistratu i przejęcie nad nią zwierzchnictwa przez rektora. Nie obyło się wprawdzie bez pewnych trudności i komplikacji prawnych oraz sprzeciwu rady miejskiej, lecz ostatecznie przywilej króla Augusta III zatwierdził nowy statut z roku 1746 oraz przejście malarzy krakowskich pod skrzydła *Almae Matris*. W nowym statucie podkreślono fakt, że malarstwo jest sztuką wyzwoloną. Nie jest do końca jasne, jakie pobudki przyświecały krakowskim malarzom cechowym, których poziom intelektualny przeważnie nie był wysoki. Wysuwano hipotezę, że przejście cechu pod władzę uniwersytetu było zainicjowane przez pochodzącego z Florencji Dominika Manginiego (zm. 1754). Niestety nie wiadomo nic na temat twórczości tego malarza. Być może uprawiał głównie malarstwo świeckie, pejzażowe, skoro w roku 1754 zobowiązał się, że do nowej sali obrad cechu namaluje „Ogrodną włoszczyznę”. Niezależnie od ambicji malarzy, pragnących widzieć w swej działalności coś więcej niż jedynie rzemiosło, istotne musiały być dwa aspekty praktyczne. Pierwsza sprawa to wyłączenie – w myśl zasad autonomii uniwersytetu – spod jurysdykcji miejskiej. Od tej pory malarze podlegali już wyłącznie sądowi rektorskiemu. Drugi przywilej – zapewne jeszcze ważniejszy – polegał na zwolnieniu od miejskich podatków (pod warunkiem, że malarz lub jego żona nie trudnili się ubocznie handlem).

Statut ułożony w 1746 roku oraz dodatkowe przepisy uchwalone dwa lata później stanowiły osobliwe połączenie tradycyjnych obyczajów z pewnymi szczegółowymi regulacjami wewnętrznymi. W zasadzie zachowane zostały wszystkie dawne przywileje i prawa obowiązujące od XV wieku (łącznie z takimi szczegółami, jak dokładne określenie majstersztyków). Drobnie innowacje polegały na wydłużeniu czasu nauki do 7 lat, wyraźnym podkreśleniu, że uczeń musi być katolikiem wolnym od podejrzeń o herezję. Uwagi dotyczące wyznania nie wnosiły *de facto* nic nowego, skoro cech – od początku swego istnienia – stanowił zarazem bractwo religijne. Przewidziano również przepis stanowiący, że majster może zażyczyć sobie, by czeladnik pracował u niego przez rok za zapłatą. Szczegółowo określono też wysokość wynagrodzeń czeladniczych. Co ciekawe, przepisy nie mówiły nic na temat wędrowni czeladniczej. Nie poruszano tej kwestii również podczas posiedzeń, można zatem domniemywać, że ów stary zwyczaj nie był już w XVIII wieku w środowisku krakowskim praktykowany.

Podobnie, jak w poprzednich stuleciach, najważniejsza była kwestia wyłączności na wykonywanie zawodu w Krakowie i w promieniu 10 mil od miasta. W wyraźny sposób uregulowano kwestię malarzy dworskich. Mieli prawo pracować dla swojego głównego zleceniodawcy, lecz musieli zapisać się do cechu, jeśli pragnęli podejmować inne zlecenia. Konkretnego przykładu dostarcza sprawa Franciszka Ignacego Molitora z Czech, malarza nadwornego biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka. Majstrowie zażądali od niego w 1759 roku złożenia odpowiednich opłat i zapisania się do cechu, jeśli chce on pracować również poza dworem biskupim. Molitor dopełnił tych formalności.

Dodatkowe przepisy organizacyjne z 3 lipca 1748 roku wprowadzały niespotykane wcześniej w cechu funkcje konsyliarzy, instygatora i pisarza oraz regulowały szczegółowo sposób obierania starszych i podstarszych. Elekcja musiała odtąd odbywać się w obecności przedstawiciela rektora Akademii Krakowskiej. Wszyscy majstrowie obierali 3 kandydatów, spośród których konsyliarze wybierali starszego. Ten z kolei wyznaczał podstarszego (czyli swojego zastępcę), instygatora, pisarza i konsyliarzy, a więc tych, którzy *de facto* wybierali starszego na następną kadencję. Nie jest wprawdzie powiedziane, kto po raz pierwszy wyznaczał konsyliarzy, ani nie została określona ich liczba. Z protokołów posiedzeń cechu wiadomo jednak, że było ich sześciu. W tej grupie obowiązywała hierarchia. W razie równoczesnej nieobecności starszego i podstarszego sesji przewodniczył pierwszy konsyliarz.

Funkcja instygatora, czyli prokuratora, osoby stojącej na straży przestrzegania praw, wiązała się z kolei z faktem, że posiedzenia mogły pełnić rolę sądów. Przewodniczyć takiej sesji musiał oczywiście rektor lub

jego przedstawiciel. Instygator wnosił zatem oskarżenie. Błahych sporów z udziałem majstrów było chyba zbyt wiele, by absorbować rektora. W roku 1754 postanowiono, że sąd rektorski będzie pełnił funkcję sądu apelacyjnego. Wymierzone kary to najczęściej grzywny pieniężne, zakaz przyjmowania zleceń przez pewien czas (nawet przez rok), rzadziej różgi (wymierzone głównie czeladnikom i chłopcom), a najrzadziej krótkotrwały areszt.

Z analizy treści protokołów posiedzeń wynika, że w kongregacji wytworzył się system, który dzielił majstrów na dwie grupy: oficjalistów (czyli tych którzy pełnili urzędy) i pospólstwo. To ostatnie określenie pojawiło się nawet w oficjalnych przepisach. Skoro senior mianował konsyliarzy (czyli elektorów swojego następcy), łatwo zgadnąć, że przez kolejne kadencje starszeństwo i funkcję konsyliarzy sprawowali ci sami malarze (Dominik Mangini, Andrzej Radwański, Łukasz Orłowski, Mikołaj Janowski). Procedura tego rodzaju musiała budzić kontrowersje, bowiem w roku 1760 postanowiono, że zarówno starszy, jak i konsyliarze będą wybierani przez wszystkich majstrów w tajnym głosowaniu.

Częstym problemem była egzekucja zapadłych wyroków, zwłaszcza w kwestiach związanych ze ściganiem partaczy i egzekwowaniem opłat. W Krakowie działali w XVIII wieku malarze, których status prawny był przez lata nieuregulowany, a majstrowie pozostawali w zasadzie bezradni. Znany jest przykład Michała Popławskiego, którego w roku 1751 przyjęto na towarzysza cechowego. Nie będąc jeszcze mistrzem, już w latach 50. XVIII wieku przyjmował samodzielnie zlecenia, co wytykano mu m.in. w latach 1754 i 1759. Popławski dopiero w roku 1762 został majstrem, nigdy jednak nie oddał majstersztyku, ani nie wniósł w całości opłat mistrzowskich. W grę wchodziły nawet spore prace, takie jak malowidła ściennie w kościołach i klasztorach Krakowa. Czasem przemykano oko na wykonywanie drobnych prac przez pozacechowych malarzy. W ten sposób traktowany był np. Wacław Itka (Getka, Jetka) z Moraw, który przez kilkanaście lat pracował nielegalnie w Krakowie. Wykonywał on też większe roboty, jak malowidła ściennie w klasztorze Klarysek. Z tego powodu wnoszono przeciwko niemu oskarżenia, lecz pozostawał bezkarny. Teoretycznie grzywnami karano nieobecność na sesjach, tymczasem Bonawentura Batkowski nie był na żadnej przez 5 lat. Część naliczonej grzywny została mu umorzona.

Związek cechu z uniwersytetem był powierzchowny. Zakładano wprawdzie, że posiedzenia mają odbywać się w wyznaczonej na ten cel sali w Kolegium Nowodworskiego, lecz do zorganizowania takiego pomieszczenia doszło dopiero w 1754 roku. 15 września tegoż roku odprawiono tam pierwszą sesję. Przywilej Augusta III z 1746 roku zakładał, że majstrowie z chwilą wyzwolenia będą wpisywani do *Album studiosorum*. Zwyczaju tego dopełniano i w latach 1747–1775 zapisano nazwiska 43 malarzy. W grudniu 1754 roku planowano rozpoczęcie od następnego roku publicznych lekcji rysunków. Do przygotowania odpowiednich pomocy naukowych zobowiązał się Andrzej Radwański – krakowski malarz o największych ambicjach intelektualnych. Próbował on swoich sił nawet jako autor, pozostawiając w rękopisach kompilatorskie dzieła z teorii malarstwa i architektury. Pomysły te pozostały jednak na wiele lat w sferze projektów. Prowadzenie kursu stałoby w zasadzie w sprzeczności z interesami malarzy cechowych, których główną troską – widać to wyraźnie w protokołach cechowych – była walka z malarzami pozostającymi poza korporacją.

Próbie ścisłego związania cechu z Akademią stanowiło nadanie kongregacji przez wszechnicę nowych statutów w roku 1766. Wprowadzono wówczas system dzielący malarzy na trzy klasy. Klasę pierwszą stanowili terminujący chłopcy i osoby, które nie planują zajmować się zawodowo malarstwem, a jedynie pragnące poznać podstawy rysunku. Ci ostatni, składając przysięgę, musieli zapewnić, że nie będą tworzyć dzieł eksponowanych publicznie i przeznaczonych na sprzedaż. Klasę drugą tworzyli czeladnicy i bardziej zaawansowani w nauce malarze-amatorzy, natomiast trzecią – sami majstrowie i to ci najlepsi (chodziło niewątpliwie o tych majstrów, którzy trudnili się malarstwem, a nie pozłotnictwem). Opracowano wstępny program studiów, w ramach którego planowano wyznaczenie czterech profesorów, którzy mieliby prowadzić publiczne lekcje, choć w praktyce nauka nadal odbywała się w pracowniach poszczególnych mistrzów. Wyznaczono tylko jednego profesora, który uczył przez pewien czas podstaw rysunku. Był nim Mikołaj Janowski. Ambitnych planów nie realizowano, bowiem w ówczesnym

środowisku malarzy cechowych nie było żadnego, który otarł się o jakąkolwiek akademię. W połowie XVIII wieku stosunkowo najwyższy poziom intelektualny prezentowali Andrzej Radwański (zm. 1762), Łukasz Orłowski (zm. 1765) i Mikołaj Janowski. Jedyne ten ostatni dożył czasów nowego statutu z roku 1766 (zm. 1777) i prowadził przez 3 lata otwarte wykłady. Malarze próbowali zorganizować namiastkę akademii sztuk pięknych, czego wyrazem było też zgromadzenie niewielkiego zbioru odlewów gipsowych (rzekomo sprowadzonych z Rzymu!). Pragnęli wzorować się na strukturach akademii wiedeńskiej, co podkreślono w statucie z 1766 roku, choć w praktyce trudno dopatrzeć się większych podobieństw organizacyjnych z tą placówką.

W roku 1783 – podczas Kołłątajowskiej reformy uniwersytetu – krakowską kongregację malarzy wyłączono spod zwierzchnictwa rektora. Cech powrócił wówczas na własne życzenie pod władzę magistratu i otrzymał nowy przywilej, zatwierdzony przez Stanisława Augusta w roku 1784. Ów statut składał się z 21 punktów i ze wszystkich dotychczasowych regulacji był najbardziej klarowny i precyzyjny. W zasadzie powtarza on większość praw zawartych w przywilejach z poprzednich stuleci, sformułowanych po raz pierwszy jeszcze w XV wieku. Oczywiście potwierdzono po raz kolejny sprawę najważniejszą, czyli monopol mistrzów cechowych na uprawianie malarstwa i pozłotnictwa. Utrzymano tradycyjny system kształcenia z obowiązkowym zapisem chłopca do terminu na 7 lat (5 w przypadku pozłotników), roczny okres płatnej pracy czeladnika u majstra, przedstawianie majstersztyku i wnoszenie opłat cechowych. Podkreślono też obowiązek bywania na sesjach. Wydaje się, że regulamin z roku 1783 sankcjonował pewne obyczaje, których wprawdzie nie opisano we wcześniejszych statutach, lecz najprawdopodobniej były one praktykowane. Mówiąc o majstersztykach, przywołano wprawdzie tematy wymienione już w najstarszym znanym przywileju (*Ukrzyżowanie, Matka Boska z Dzieciątkiem i Św. Jerzy na koniu*), lecz równocześnie przewidziano obowiązek wykonania tylko dwóch dzieł, a także możliwość wyboru innych tematów przez starszych cechu. Ułatwienie wiązało się niewątpliwie z faktem, że niekiedy trudno było w XVIII wieku wyegzekwować od malarzy wykonanie majstersztyków. Zwlekano z tym niejednokrotnie latami, aż sprawa odchodziła w zapomnienie. Zgodnie z obyczajem panującym przynajmniej od roku 1638 obowiązywały ułatwienia dla tych czeladników, którzy mieli za żony córki miejscowych majstrów lub wdowy po nich. Wszyscy ci kandydaci na majstrów wykonywali tylko jeden majstersztyk i wnosili połowę opłat. Jak już wspomniano, statuty z lat 1746 i 1766 nie przewidywały odbywania wędrowki czeladniczej, a z zachowanych archiwaliów wynika, że najprawdopodobniej rzeczywiście jej nie praktykowano. Statut spisany w roku 1783 zdawał się tę sprawę regulować. Przypomniano wprawdzie o obowiązku dwuletniej wędrowki, równocześnie jednak założono, iż „dla słusznych przyczyn” ową dwuletnią praktykę można było odbyć na miejscu w warsztacie swojego majstra. Załatwiono w ten sposób dwie sprawy – zlikwidowano prawnie obyczaj, który dawno nie był praktykowany, a zarazem wydłużono okres praktyki czeladniczej. Kraków schyłku XVIII wieku pogrążony był w kryzysie, wobec czego ubywało zleceń dla malarzy, a długi czas nauki i czeladnictwa hamował przybywanie nowych majstrów i tym samym zmniejszał legalną konkurencję. Nie da się jednak ukryć, że opisane mechanizmy przyczyniały się do coraz większego skostnienia krakowskiego cechu, jego prowincjonalizacji i izolacji od innych ośrodków artystycznych.

Co ciekawe, omawiany statut po raz pierwszy regulował prawa czeladników przybywających do Krakowa z innych miast w ramach wędrowki czeladniczej: „Gdy tej professyi czeladnik czyli towarzysz do miasta naszego przywędruje, ma okazać listy uczciwego urodzenia i wyterminowania swego Panom starszym tej kongregacyi, i tamże u jednego z nich tydzień jeden przerobić, a potem po starszemu ma być wysłany do PP. Magistrów tej sztuki i professyi, aż robotę dostanie. A gdyby jej nie dostał, ma pójść w drogę do innego głównego miasta, a Kongregacya ma dać na drogę złotych 4”. Być może procedury tego rodzaju obowiązywały już wcześniej. Trudno niestety ustalić, jak wielu takich wędrowców do Krakowa w tym okresie przybywało, choć można sądzić, że w okresie ogólnego upadku miasta nie było ich wielu. Być może gościem tego rodzaju był Franz Krezdorf (Kreutzdorf?), który w latach 1757–1758 pracował u Marcina Stachowicza (być może stryja Michała), lecz wkrótce został wydalony z Krakowa za uwiedzenie żony swojego majstra...

Kolejna nowość w statucie z roku 1783 stanowiła niejako spadek po poprzednim okresie, kiedy malarstwo po raz pierwszy w Krakowie zostało powiązane z działalnością intelektualną. Stworzona

została instytucja tzw. malarzy wirtuozów, czyli artystów, którzy byli wyłączeni z cechu i podlegali władzy Akademii Krakowskiej. Przewidywano, że ów tytuł może posiadać 12 malarzy, choć w praktyce ich liczba nie przekroczyła nigdy dwóch – Dominika Estreichera i jego krewnego Jana Kopffa. Zaszczycu tego dostąpić można było drogą egzaminu zdanego w obecności profesorów uniwersytetu. Malarze wirtuozowie to w pewnym sensie akademicy, choć w praktyce dotyczące ich przepisy pozostawały martwą literą. O tytuł ten starał się też dwukrotnie Michał Stachowicz (uważany za ostatniego liczącego się malarza cechowego) w latach 1805–1806 i 1810, lecz na uniwersytecie nie wiedziano już, jak powinna wyglądać cała procedura mianowania. Od roku 1796 Kraków leżał w granicach Austrii, zatem teoretycznie (zgodnie z edyktem Józefa II z roku 1783) wiedeńska akademia sztuk pięknych powinna zatwierdzać cechowe majstersztyki. Prowincjonalny Kraków rządził się jednak po swojemu. Znamienny jest przypadek Antoniego Piotra Rozmanitha, który powróciwszy do Krakowa po odbyciu w latach 1801–1802 krótkiej edukacji w akademii wiedeńskiej (w szkole pejzażu i szkole architektury), wystarał się w roku 1805 o przyjęcie do cechu. Przedstawione zaświadczenia ze stolicy cesarstwa zwolniły Rozmanitha z terminu, lecz dopiero po uiszczeniu opłat i przyjęciu w poczet majstrów mógł rozpocząć praktykę zawodową.

Paradoksalnie, nie jest możliwe wskazanie dokładnej daty końcowej funkcjonowania w Krakowie cechu malarzy uprawiających twórczość artystyczną (w dzisiejszym rozumieniu). Ostatni statut z roku 1783 w niewielkim stopniu różnił się od tych sprzed kilkuset lat. Obowiązywał on w okresie pruskiej okupacji Krakowa (1795–1796) i po przyłączeniu miasta do Austrii (1796–1809). W latach 1809–1814, kiedy Kraków wchodził w skład Księstwa Warszawskiego, w którym obowiązywał napoleoński system prawny, działalność kongregacji została zawieszona. Po klęsce Napoleona utworzono w 1815 roku Wolne Miasto Kraków pod protekcją Rosji, Austrii i Prus, a cech malarzy rozpoczął na nowo działalność. W roku 1818 powstała Szkoła Rysunku i Rzeźbiarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (załączek Akademii Sztuk Pięknych). 30 grudnia roku 1820 Zgromadzenie Reprezentantów Wolnego Miasta Krakowa podjęło uchwałę, zgodnie z którą malarstwo jest sztuką wolną i nie podlega żadnej korporacji. Cech funkcjonował jednak nadal według dawnych obyczajów, w związku z czym malarze Michał Stachowicz i Józef Rybkiewicz wystosowali w grudniu roku 1821 skargę do Wydziału Spraw Wewnętrznych, a w kwietniu kolejnego roku do Stanisława Wodzickiego, prezesa Senatu Rządzącego, domagając się rozwiązania korporacji. Dopiero jednak w roku 1825 senat opracował nowy statut dla rzemieślniczego cechu malarzy. Przekształcał się on stopniowo w cech malarzy pokojowych i lakierników, choć jeszcze w latach 20. i na początku 30. XIX wieku kształcili się w nim malarze tworzący obrazy (zapewne głównie religijne).

W ciągu czterowiekowej historii krakowskiego cechu skupiającego malarzy zmieniała się sytuacja polityczna i gospodarcza podwawelskiego grodu. Kongregacja narodziła się w wieku XV, uznawanym często za najwspanialszy okres w dziejach stolicy Piastów i Jagiellonów, a krakowskie regulacje cechowe stanowiły wzór dla ustaw obowiązujących w innych miastach Rzeczypospolitej. Ostatnie dekady działalności omawianej kongregacji przypadły na lata, kiedy Kraków zepchnięty został do roli miasta prowincjonalnego, lecz paradoksalnie właśnie w tym czasie w krakowskim środowisku doszły do głosu ambicje akademickie, które jednak w ówczesnych warunkach nie mogły doprowadzić do założenia Akademii. Jej załączkiem stała się dopiero zorganizowana w latach 1816–1818 Szkoła Malarstwa i Rzeźby na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Opracowanie: dr hab. Zbigniew Michalczyk (Instytut Sztuki PAN),



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

[1] Dzieło czeladnika, przedkładane władzom cechu jako główny sprawdzian jego umiejętności przed wyzwoleniem się na mistrza.

Tags: [guilds](#), [Creative Commons licenses](#)