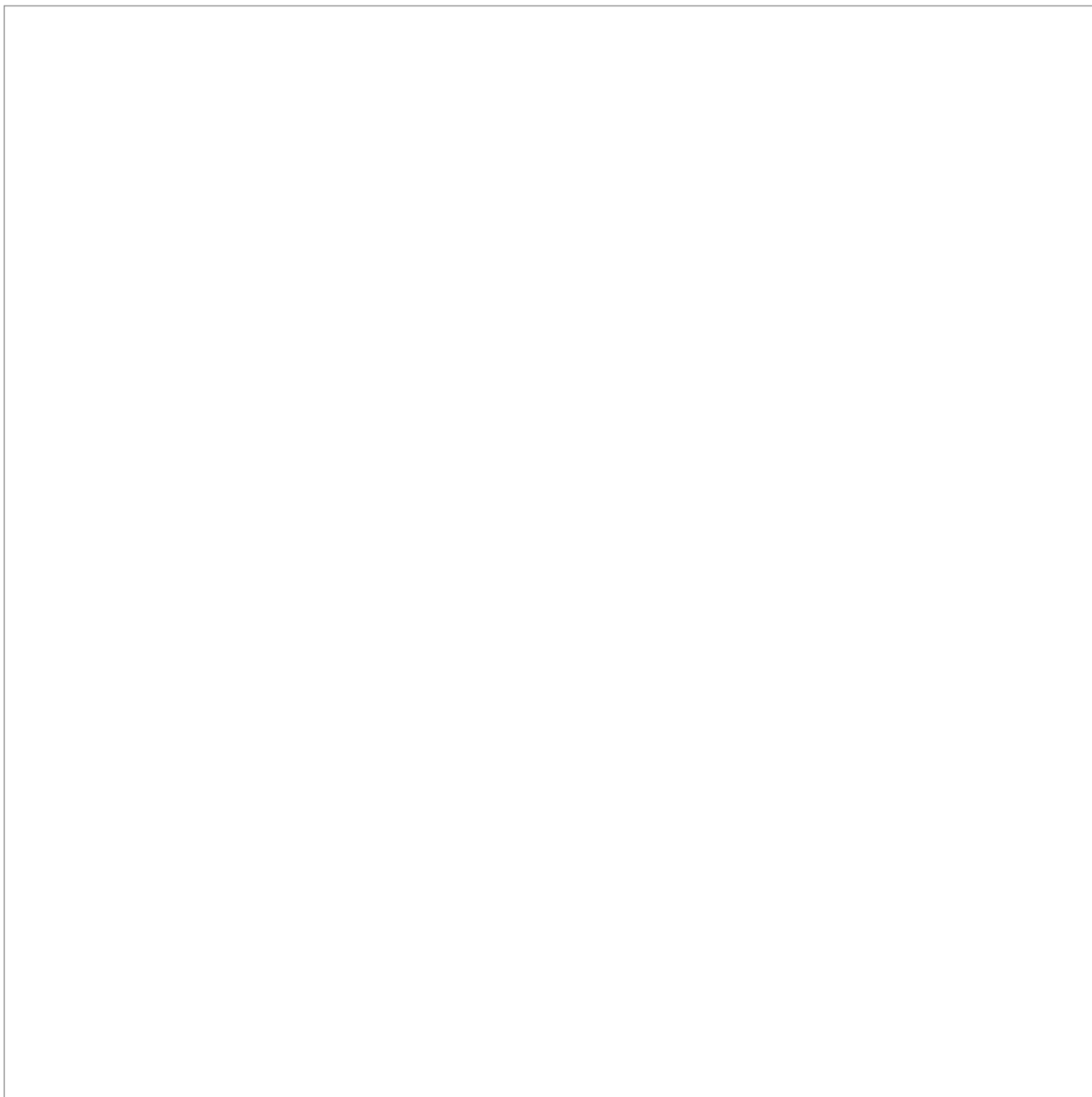


“Portrait of Konstanty Felicjan Szaniawski, Bishop of Kraków” by Józef Brodowski the elder



- Author Józef Brodowski the elder (1772–1853)
- Date of production 18th/19th century
- Place of creation Kraków, Poland
- Dimensions height: 70.5 cm, width: 57.5 cm
- ID no. M 62
- Museum [Museum of the Academy of Fine Arts in Kraków](#)
- Availability in stock
- Subjects [painted](#)
- Technique [oil painting](#)
- Material [canvas](#)
- Acquired date 1824, donated by Adam Czapski
- 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](#), [2D](#)

Józef Brodowski (1772–1853), with the support of Izabela Lubomirska (wife of Stanisław Lubomirski, Grand Marshall of the Crown), studied historical painting at the Vienna Academy under Joseph Abel, and historical portraits under Johann Baptist Lampi. From 1805 he worked in Łańcut, and from 1809 in Kraków, where during the period 1816–1842 he was a professor of painting at the local school of Drawing and Painting. He also taught at the St. Anne Middle School. He did not bring anything innovative to teaching – in accordance with the educational practice of his time, he recommended that his students copy the works of other authors. He was a reliable and conscientious artist himself. He was interested in historical, religious, portrait and landscape themes. His vistas of old Kraków, painted or drawn with special care, hold great iconographic value today. Brodowski also left behind portraits of people, among them a properly painted likeness of bishop Konstanty Szaniawski (1668–1732). The portrait was made on the basis of the previous portraits of the bishop, who is considered as one of the more important clerics of the Saxon period in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Konstanty Felicjan Szaniawski was a Lithuanian referendary, and bishop of Kujawy and Kraków. Having been involved in politics, he participated in diplomatic negotiations and in domestic negotiations concerning army and treasury, aimed at calming the situation in the country. On his initiative, the seminary in Kraków was built and the Higher Theological Seminary in Kielce was established. He was one of the wealthiest bishops of the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Elaborated by Urszula Kozakowska-Zaucha (National Museum in Kraków),



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

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 porobiorowego – w Wilnie (1797) oraz równocześnie w Warszawie (1816/1817) i Krakowie (organizacja od 1816, formalne działanie od 1818 roku). We wszystkich trzech przypadkach zastosowano specyficzną 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 zwalczyli 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 przypuszczalnie 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 przypiływie 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 pokaźnym budżetem. Najważniejszym punktem odniesienia dla szkoły krakowskiej – co rozumiało, 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. Wasyla 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 Laokooona, Gladiatora, Germanika, Dyskobola, Torsu Belwederskiego i szeregu popiersi. Dostawcą była wyspecjalizowana pracownia akademii wiedeńskiej – Kaiserliche Königliche 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 wędrowna 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 pieczęć 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). Drobne 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 wędrowności 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 wносił 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 ściąganiem 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 przymykano 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 złotnictwem). 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. Jedynie 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 profesyi 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 profesyi, 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 akademія 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](#)