

Andrzej Betlej
Instytut Historii Sztuki UJ
Zamek Królewski na Wawelu

Translacja: mechanizmy i meandry wzorców graficznych rzeźb Johanna Georga Pinsla i dekoracji kościoła w Hodowicy

Kilkanaście lat temu Jan Ostrowski podjął się określenia wzorców kompozycyjnych dla rzeźby *Samson rozdzierający paszczę lwu* z ołtarza głównego kościoła parafialnego pw. Wszystkich Świętych w Hodowicy (a pośrednio także dla grupy *Herkules z lwem* z buczackiego ratusza)¹. Rozważania te uzupełnił Piotr Krasny, zajmując się kwestiami posągu *Matki Boskiej Bolesnej*². Badania były przez Ostrowskiego kontynuowane³. Swoje zdanie na temat pierwowzorów figur hodowickich (pochodzących z ambony *Personifikacji: Kościoła i Starego Testamentu* oraz dla niezidentyfikowanej alegorii kobiecej na attyce ratusza buczackiego) wyraził również Jakub Sito⁴.

Na wstępie trzeba podkreślić, że obaj krakowscy autorzy – Ostrowski i Krasny – zgodnie uznali, że źródeł sztuki Johanna Georga Pinsla należy poszukiwać nie tyle poprzez odkrywanie precedensów stosowanych przez niego rozwiązań, ile przez skoncentrowanie się na problematyce *stricte* stylistycznej⁵, oraz że odnajdywanie kolejnych schematów może doprowadzić wyłącznie do teoretycznej rekonstrukcji *Klebebandu*, czyli podręcznego zbioru, jakim posługiwał się rzeźbiarz⁶.

Tak zarysowana perspektywa badawcza nie może jednak zniechęcać do podejmowania dalszych poszukiwań. Próba odtworzenia zasobu *imaginarium*, jakie mógł znać i wykorzystywać artysta, jest sama w sobie wyzwaniem. Co więcej, to właśnie tego typu postępowanie może w pełni ukazać erudycję najwybitniejszego rzeźbiarza lwowskiego środowiska artystycznego.

Z perspektywy ponad trzydziestoletnich intensywnych studiów nad rzeźbą lwowską odnosi się wrażenie, że są one obciążone grzechem pierwotnym polegającym na braku dostatecznych źródeł, przez co przez wiele lat (a właściwie do dziś) historycy sztuki są skazani na nieustanne stawianie hipotez. Można wręcz napisać, że badania są prowadzone od jednego szczęśliwego trafu do drugiego⁷, co jest związane z licznymi atrybucjami opierającymi się na analizach stylistycznych (zależącymi w rzeczywistości od indywidualnej wrażliwości poszczególnych badaczy)⁸. Na narracje badawcze wpływa dodatkowo koncept przedstawiający historię lwowskiego ośrodka artystycznego, przyjęty jeszcze przed II wojną światową, w pierwszych syntetycznych opracowaniach tematu. Zgodnie z nim, w środowisku lwowskim, niewyróżniającym się znaczącymi realizacjami w pierwszej tercji XVIII stulecia, nagle pojawiła się w połowie lat czterdziestych „gwiazda” w postaci wybitnego twórcy, czyli Pinsla (skądś przybyłego – no właśnie: skąd? – tego nie wiemy), który we współpracy z Bernardem Meretynem odmienił oblicze rzeźby na ziemiach ruskich Korony. *Nota bene* jest to wręcz klasyczny przykład typowego dla dyscypliny toposu w opisie dziejów. W wyniku ich działalności pojawili się kolejni mistrzowie, uczniowie i naśladowcy (Maciej i Piotr Polejowscy, Jan Obrocki, Franciszek Olędzki, Michał Filewicz...). W ten sposób powstało nowe centrum produkcji artystycznej,

które promieniowało na rozległe obszary południowo-wschodniej dawnej Rzeczypospolitej⁹. Wszyscy historycy sztuki zajmujący się tematem zgadzają się w jednym: Pinsel przybył zapewne z terenów niemieckojęzycznych szeroko rozumianego Cesarstwa – ale jak dotąd nikt nie jest w stanie postawić kropki nad „i” i na przykład napisać, że „na pewno” kształcił się w jakimś konkretnym ośrodku lub warsztacie jakiegoś określonego artysty. Nadal ostrożnie wywodzi się sztukę Pinsla z kręgu Mathiasa Bernharda Brauna (1684–1736) czy Ignąca Rohrbacha (1690–1747) i cały czas mówi o „zależnościach” albo zjawiskach „paralelnych”, z zastrzeżeniem, że skoro fenomeny te występują równolegle, to nie mogą mieć *de facto* ze sobą nawzajem nic wspólnego. Można odnieść wrażenie, że ostrożność badaczy uniemożliwia wypowiedzenie bez wahania przykładowo twierdzenia, że artysta musiał wykształcić się w warsztacie Severina Tischlera (1705–1743). Zdecydowanie najodważniej kwestie źródeł stylistyki dzieł Pinsla dookreślił Jakub Sito, wskazując na rzeźby Brauna w Kuksie, Franza Antona Kuena (1679–1742) w Oseku czy dzieło Tischlera: kalwarię w Morawskiej Třebovie (1730–1731)¹⁰.

Zarysowany w ten sposób, uproszczony obraz doskonale wpisuje się w dyskutowany model badań dotyczących relacji „centrum – periferie” i został utrwalony jako obowiązujący. Niemal we wszystkich opracowaniach poświęconych rzeźbie lwowskiej znajdujemy określenia mówiące o przemożnym oddziaływaniu sztuki zachodnioeuropejskiej na „prowincjonalne” środowisko artystyczne dawnego województwa ruskiego. Implikuje to rozumienie środowiska lwowskiego jako podmiotu upraszczającego i pasywnie przejmującego wyjątkowe rozwiązania pochodzące z „centrum”.

Rozważania formalno-stylistyczne skupiły się zatem na zestawieniu ze sobą poszczególnych dzieł i dostrzeganiu podobieństw oraz analogii. Koncentrując się na tego typu działaniach, jesteśmy skrępowani narzucaną samym sobie postawą badawczą. Uprawniony jest jednak w pełni dualizm postępowania i rozdzielenie poszukiwań zarówno schematów kompozycyjnych, jak i formuł stylistycznych dotyczących morfologii opracowania dzieł. W ten sposób jesteśmy w stanie w pełni pokazać wyjątkową rangę mistrzów lwowskiej rzeźby.

Terminologia

Sprowadzenie wyszukiwania wzorców wyłącznie do roli środka służącego do mechanicznej rekonstrukcji *Klebebandów* w znaczący sposób jednak upraszczałoby, a nawet deprecjonowało *a priori* efekt takich badań, narzucając niejako negatywną interpretację (a w domyśle sugerując wtórność lwowskich konceptów artystycznych).

Wypracowany słownik określający zależności pomiędzy wzorami graficznymi a realizacjami w zakresie małej architektury oraz w odniesieniu do malarstwa sztalugowego i monumentalnego bazuje na wychwyceniu

sposobów odwzorowań i wykorzystywania rycin augsburskich. Wyróżniono w sumie aż pięć poziomów recepcji, częściowo wzajemnie się pokrywających. Pierwszym z nich ma być repetycja (dosłowne powtórzenie, powielenie, kopia lub też „pozorna kopia multiplikacyjna”, *imitatio*), drugim – adaptacja (naśladownictwo, odpowiadające retorycznemu pojęciu *contaminatio*, operujące deformacją, redukcją, dekompozycją, korektą perspektywy, zmianą proporcji, lustrzanym odbiciem), trzecim – kompilacja (odpowiadającą trawestacji), czwartym – cytaty (tożsame z „kopią fragmentaryczną” oraz *aemulatio*). Najniższy poziom – stosowany w badaniach, acz budzący sprzeciw ze względu na niedookreślony desygnat – to pojęcie „inspiracji”, która jest co najwyżej zapożyczeniem czy też wariacją (oznacza to, że właściwie nie występuje już związek dzieła z konkretnym wzorcem)¹¹.

Oczywiście szukając genezy kompozycyjnej dla dzieł rzeźbiarskich, można posługiwać się tym rozbudowanym aparatem, zresztą jednymi z zasad wykorzystywania sztychów niejako *a priori* są redukcja i fragmentaryczne odwzorowanie. Były one stosowane zarówno w procesie edukacji, jak i potem w praktyce przez artystów o miernej skali talentu, a także przez twórców, których dorobek jest uznawany za całkowicie oryginalny. Jan Ostrowski na przykład podkreślił, że korzystanie z rycin wcale nie oznaczało niewolniczego kopiowania, a twórczość największych mistrzów dłuta pełna jest odwołań i zapożyczeń¹². Ale nawet tego typu konstatacja może reprezentować specyficzne podejście nacechowane postawą wartościującą, interpretacyjną, wplątującą w podkreślanie zależności, a ostatecznie w sumie deprecjonujące zjawisko lwowskiej rzeźby sytuowanej „na rubieżach Europy”.

Rozważając problem źródeł kompozycji rzeźbiarskich, wypada podnieść istotną kwestię terminologiczną. W odniesieniu do twórczości rzeźbiarskiej warto spróbować znaleźć bardziej adekwatne podejście – inne określenia opisujące całość procesu odwzorowania. Procesu, który w rzeczywistości obejmuje kilka modusów szczegółowo opisanych powyżej i uwzględniającego możliwość przekształceń dzieł. Przywołane wyżej określenie „inspiracja” jest jednak zbyt ogólne, podobnie jak niepełne są pojawiające się w literaturze określenia „fragmentyzacji”¹³ czy „prototypu”¹⁴.

Potrzeba doprecyzowania nieco odmiennej terminologii w stosunku do prac rzeźbiarskich wynika także z faktu, że zaproponowany dotychczasowy zasób terminów opisuje przede wszystkim związki między pracami graficznymi a dziełami malarskimi, a zatem dotyczy sfery odwzorowania dzieł funkcjonujących w dwóch wymiarach.

Kwestia właściwej relacji pomiędzy rycinami ukazującymi figury a dziełami rzeźbiarskimi jest bardziej rozbudowana. W większości przypadków, jeśli chodzi o praktykę warsztatową (powtórzenia posągów), odnosi się bowiem do procesu, który obejmuje przynajmniej dwa etapy: najpierw przeniesienie trójwymiarowego dzieła rzeźbiarskiego

na wyobrażenie przedstawione w dwóch wymiarach (na papierze), a następnie – ponownie do formy pełnoplastycznej¹⁵.

Arogancją byłoby twierdzenie, że w niniejszym tekście uda się przedstawić wszystkie aspekty i możliwości reprodukcji rytowanych wzorów w odniesieniu do rzeźby, uwzględniające wszystkie intencje powstania dzieł zarówno rytowników, jak i rzeźbiarzy. W tych przypadkach grafika jest swego rodzaju deskryptorem, dającym wyobrażenie o zasadniczych częściach dzieł. Przy czym należy podkreślić jeszcze jeden aspekt funkcjonowania rycin wzornikowych (ale także szerzej – reprodukcyjnych), który nie był podnoszony przy omawianiu „rynku grafiki”. Sztuchy XVII-wieczne (które były wykorzystywane w praktyce w następnym stuleciu) nie musiały powtarzać wiernie dzieł, a postulat kryterium maksymalnej wierności odwzorowania pojawia się dopiero w drugiej połowie XVIII wieku¹⁶. Analiza „rynku” pozwala też zauważyć wymiar komercyjny wszystkich przedstawień, które miały z reguły dwójsty charakter – wzorca jak i reprezentacji¹⁷.

W stosunku do praktyki rzeźbiarskiej można przyjąć termin „translacja”, który oznacza oczywiście przekład. Został on zaproponowany w rozważaniach Anne Bloemacher, Mandy Richter i Marzii Faietti, poświęconych przedstawieniu zarówno rzeźby, jak i modeli w grafice¹⁸. Praktyka ta odnosiła się do posągów antycznych¹⁹, ale w XVI wieku objęła już dzieła artystów ówczesnych (np. Lucasa Kiliana rytującego – z trzech różnych ujęć – model zaginionej grupy *Samson i dwóch Filistynów* Michała Anioła czy Agostino Veneziano ukazującego figurę *Herkulesa i Kakusa* Bandinellogo)²⁰. Niezależnie, czy mamy do czynienia z „translacją” dzieł starożytnych czy nowożytnych, proces „przekładania” rzeźby będzie taki sam.

Termin „translacja” rozpatrywany w kontekście reprodukcji, imitacji czy kopiowania rzeźb jest istotny dla oryginalności powstających w ten sposób nowych dzieł. Jest on bardzo funkcjonalny, można go z powodzeniem użyć w odniesieniu do działalności rzeźbiarzy czy snycerzy posługujących się odbitkami, a więc do opisu procesu obejmującego powtórzenia (a zarazem i przekształcenia).

Autorki wspomnianych rozważań podniosły bardzo ważny argument na rzecz rozumienia (i nazwania) takiego sposobu wykorzystania sztychów. „Translacja” jest bowiem do pewnego stopnia terminem historycznym. Przypomniały, że słowo odpowiadające temu określeniu pojawiło się w *Żywotach* Giorgio Vasario, który użył określenia *tradurre* w odniesieniu do rycin Marcantonio Raimondiniego opartych o dzieła Rafaela²¹. W kontekście dalszych rozważań warto także przytoczyć tytuł monumentalnej książki poświęconej przedstawieniom dzieł Berniniego w produkcji graficznej *Bernini tradotto*²² (podkr. A.B.).

„Translacja” spełnia cel właściwej charakterystyki zjawiska. Wskazując na różnorakie *stampe di traduzione*²³, mówiąc o „translacji”

dzieł rzeźbiarskich za pomocą sztychów i ich odwzorowaniu ponownie w plastyce, możemy pokazać i uwzględnić zarówno kwestię powtórzeń, jak i możliwości interpretacji: wszak w tym przypadku ryciny nie tylko powtarzają, ale w pewnym aspekcie również definiują strukturę figur²⁴.

Co ważne, „translacja” dotyczyć będzie przede wszystkim dzieł znaczących i wskazanie dzieł „przekładanych” do pewnego stopnia może zastąpić tworzenie długich ciągów, sekwencji kolejnych prac. Unikamy wówczas stosowania interpretujących i wartościujących pojęć „reprodukcji”²⁵ czy „repetycji”, „adaptacji” (i kolejnych pochodnych terminów wspominanych wyżej), które są właściwe dla prac *stricte* graficznych i malarskich. Termin „translacja” jest bowiem propozycją, która uzupełnia (a nie odrzuca) dotychczasowy dyskurs o nowy sposób narracji.

Akceptacja pojęcia „translacji”, które doskonale opisuje funkcjonalność i proces, pozwala też na zrównanie wartości dzieła powtarzanego i powtarzającego, bowiem nie deprecjonuje, nie określa zależności czy wtórności, nie narzuca w badaniach sztucznej kategoryzacji. Uznanie procesu „translacji” jako właściwego dla opisu wykorzystania wzorów graficznych ukazujących rzeźby pozwala na ujawnienie szerokiego pola matrycy kompozycyjnych i jest świadectwem erudycji artystów.

Przykłady – rzeźby z kościoła w Hodowicy i ratusza w Buczaczu

Wawelska wystawa większości zachowanego rzeźbiarskiego wystroju świątyni skłania do rekapitulacji ustaleń wcześniej wskazanych badaczy i jednocześnie jest szansą na uzupełnienie ich wywodów – zwłaszcza po przyjęciu zaproponowanego powyżej terminu „translacji” i wynikającego z niego modusu postępowania. Dzięki temu możemy jednak rozpatrywać rozwiązania formalne, które nie musiały być szczegółowymi wzorami, zawsze przeniesionymi jeden do jednego. Unikamy zarazem sztucznego budowania ciągów i mechanicznych poszukiwań „dzieł pierwszych” i tworzenia obszernych zespołów odwołań obrazowych.

Kwestia znaczenia i roli wzorców graficznych w twórczości Pinsla nie była dotąd szerzej rozważana. Należy w tym miejscu dodać dwie uwagi. Po pierwsze, świadectwa podróży artystycznych rzeźbiarzy w XVIII wieku pokazują nam, jak bardzo swobodnie przemieszczali się oni pomiędzy różnymi ośrodkami²⁶, gromadząc zarówno sztychy aktualne („modne”), jak i inwencje wcześniejsze, pochodzące z XVI i XVII stulecia²⁷. Po drugie, możliwość bardzo szybkiej dyfuzji zarówno rycin reprodukujących arcydzieła, jak i wzornikowych (ornamentalnych) pozwala na twierdzenie, że w przypadku realizacji pinslowskich odegrały one istotną rolę.

Ostrowski uznał, że figura *Samson rozdierający paszczę lwu* Pinsla pod względem kompozycyjnym wywodzi się od terakotowej rzeźby *Herkules z lwem nemejskim* Stefana Maderny (1576–1636), powstałej w roku 1621. Dalszą genealogię ustalił, wskazując kolejno powtórzenia wykonywane w różnych technikach: rzeźba w drewnie orzechowym



1. J.G. Pinsel, *Samson rozdierający paszczę lwu* z ołtarza głównego kościoła parafialnego w Hodowicy, widok przed 1939



2. J.G. Pinsel, *Herkuies z lwem nemejskim* z attyki ratusza w Buczaczu, widok przed 1939



3. N. Dorigny wg G. Berniniego, *Dawid*



4. Anonimowy rytownik wg G. Berniniego, *Dawid*

i kości słoniowej (Simon Troger), rzeźba w porcelanie (wytwórnia w Ludwigsburgu) oraz w malarstwie (Peter Jakob Horemans, obraz w kościele Ducha Świętego w Monachium). Badacz podkreślił, że jest niemal wykluczone, aby rzeźbiarz mógł się zetknąć z terakotą Maderny (albo jej powtórzeniami), choć zarazem podkreślił, że miał on możliwość przestudiowania jedno z jej środkowoeuropejskich powtórzeń. Które? – tę kwestię pozostawił otwartą, podobnie nie wskazał, gdzie Pinsel mógł się na ów wzór natknąć²⁸.

Dla tak przedstawionego ciągu w odniesieniu do rzeźby *Samsona / Herkulesa* (il. 1, 2) można jednak dodać kilka dalszych przykładów, któ-

re uzupełniają rozważania na temat możliwych wzorów. Myślę, że należy ponowić hipotezę, że prócz wskazanych powyżej przykładów znaczącą i decydującą rolę odegrała po prostu rzeźba *Dawid* Gianlorenza Berniniego (1598–1680), powstała w latach 1623–1624²⁹ (nie negując jakiegось wpływu dzieła Maderny na jej kształt). Zależność dzieła z Hodowicy od pracy Berniniego sygnalizował Ostrowski (choć potem odszedł od tej koncepcji)³⁰.

Oczywiście, trudno przypuszczać, że Johann Georg Pinsel był w Rzymie i znał to arcydzieło z autopsji. Słynna rzeźba *Dawid* Berniniego została jednak „przełożona” w grafice, gdzie wyeksponowano najważniejsze jej cechy: tors postaci w gwałtownym skręcie, charakterystycznie zadartą głowę. Najbardziej znane i popularne są ryciny Nicolasa Dorigny (1658–1746) (il. 3), wydane na początku XVIII wieku w Rzymie w bardzo rozpowszechnionej pracy Domenica de Rossiego³¹. *Dawid* został też ukazany w anonimowej odbitce opublikowanej nieco wcześniej w dziele Domenica Montelaticiego *Villa Borghese fuori do Porta Pinciana*³² (il. 4). Co więcej, także inna kompozycja Berniniego, przedstawiająca Dawida walczącego z lwem, uzyskała swe rytowane przedstawienie autorstwa Claude’a Mellana (1598–1688) już w 1631 roku (jako frontispis zbioru poezji dedykowanego papieżowi Urbanowi VIII; il. 5). W pracy tej możemy dostrzec tak charakterystyczne cechy poży hodowickiego Samsona (w dolnej części figury): przykłąk połączony z wyprostowaną nogą oraz ułożenie rąk z odstającymi łokciami. Konstatacje te pozwalają zatem włączyć w ciąg genetyczny *Samsona* także prace Berniniego, które poprzez ryciny swobodnie mogły być znane buczackiemu rzeźbiarzowi. Można postawić hipotezę, że dzieło tego „geniusza Rzymu” ze względu na znacznie większe znaczenie i sławę było bardziej rozpoznawalne i znacznie bardziej popularne niż praca Maderny, zatem prawdopodobieństwo odniesienia Pinsla do tej rzeźby jest po prostu o wiele większe. Zagadnienie „kariery” i rozpowszechnienia poszczególnych posągów Berniniego w XVIII wieku przeraża ramy niniejszego tekstu³³. Prócz powtórzeń rysunkowych i sztychowanych należy mieć na uwadze również bardzo ważny fakt, że w Wiecznym Mieście powstawały na przykład specjalnie wykonywane niewielkie kopie terakotowe³⁴, służące innym artystom także w Europie Środkowej³⁵. Udokumentowane są przykłady „translacji” innych rzeźb Berniniego poprzez ryciny – choćby w przypadku *Ekstazy św. Teresy* w kaplicy Cornaro kościoła Santa Maria della Vittoria (znana ze sztychów m.in. Claude’a Mellana, około 1678; Benoit Thibousta, około 1681; Arnolda van Westerhouta, 1716; Jacopa Carla Mattii, 1. połowa XVIII wieku). Grupa ta doczekała się też kilku opartych na rycinach powtórzeń malarskich na ziemiach polskich, np. w kościele parafialnym w Zagórzku koło Sanoka czy w kościele parafialnym w małopolskich Czulicach³⁶.

Rozważając kwestie „translacji” oczywiście nie wolno wykluczyć zapożyczeń z rycin wzornikowych. Dla rzeźby *Samsona* można wskazać



5. C. Mellan wg G. Berniniego, Dawid walczący z lwem



6. J. E. Nilson, Samson walczący z lwem

jeszcze jedno, ogólne odniesienie. Jest to wczesny (zapewne z lat czterdziestych XVIII wieku) augsburski miedzioryt Johanna Esaiasa Nilsona (1721–1788), wydany przez Johanna Georga Hertela I (1695–1775), gdzie odnajdujemy przedstawienie *Samsona z lwem* (seria nr 45, nr 2; il. 6)³⁷. W obu wyobrażeniach możemy dostrzec podobne rozłożenie rąk biblijnego bohatera oraz ukazanie konwulsyjnie przewróconego lwa.

Do augsburskiego środowiska wydawniczego odnoszą nas także wspomniane przez Jakuba Sitę związki rzeźb *Sprawiedliwości* i *Miłosierdzia* zdobiące pomnik św. Iwona z praskiego Mostu Karola, mające być pierwowzorami dla figury niezidentyfikowanej personifikacji na attyce ratusza buczackiego. „Translacja” w tym przypadku mogła się bowiem dokonać za pomocą księgi Augustina Neüræuttera *Statuae pontis*



7. J.G. Pinsel, *Święty Jerzy*
na szczycie fasady katedry
św. Jura we Lwowie



8. G.B. Göz, *Święty Jerzy*, rycina dewocyjna
(reprodukcja w lustrzanym odbiciu)

Pragensis, opublikowanej w Pradze u początku XVIII wieku, ale trzeba pamiętać, że właśnie w Augsburgu zbiór ten został wydrukowany ponownie w roku 1742 w oficynie Martina Engelbrechta³⁸. Należy także zestawić jeszcze inną rzeźbę Pinsla z augsburską ryciną dewocyjną: posąg na szczycie lwowskiej katedry św. Jura i sztych dewocyjny Gottfrieda Bernharda Göza (il. 7, 8)³⁹.

W kontekście odniesień włoskich warto przypomnieć, że Ostrowski podniósł także możliwe inspiracje pracą Andrei Pozza przedstawiającą ołtarz św. Ignacego w kościele Gesù (1694), gdzie w ogólnych zarysach postacie alegoryczne z grupy *Religia powalająca herezję* (Pierre'a Legrosa, 1666–1719) i *Tryumf Wiary nad bałwochwalstwem* (Jeana Baptiste'a Théodona, 1645–1713) mogły wpłynąć na kształt rzeźb z ołtarza głównego kościoła Misjonarzy w Horodence⁴⁰. Przy „translacji” wymienionych dzieł taką rolę mogła również odegrać rycina Vincenza Marottiego (1668–1738) ukazująca rzymską strukturę *en face*⁴¹.

Ostrowski wskazał także, choć *a priori* uznał to za nieprawdopodobne pod względem genetycznym, podobieństwa między opracowaniem fizjonomii figury *Święty Joachim* z kościoła Misjonarzy w Horodence a *bozzettem* głowy *Świętego Hieronima* Berniniego dla rzeźby w Capella del Voto w katedrze w Sienie (1661–1663)⁴². Jeśli jednak będziemy pamiętać, że modele Berniniego były odnotowywane w spisach rzeźbiarzy aktywnych po jego śmierci (np. właśnie *bozzetto Świętego Hieronima* zostało wymienione w inwentarzu warsztatu Pierre'a Legrosa). Co więcej, pełnowymiarowy model figury (zaginiony) znajdował się w utworzonym przez Klemensa XI na początku XVIII wieku watykańskim muzeum modeli⁴³. Znana jest też terakotowa rzeźba, uznawana za pracę późniejszego kopisty⁴⁴. Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej zjawisko kopiowania modeli w XVIII wieku, nie należy tak zdecydowanie odrzucać tego tropu. Co więcej, można dodać jeszcze jeden podobny przykład bliskich i zaskakujących związków formalno-kompozycyjnych. Jeden z uczonych w piśmie przedstawiony na płaskorzeźbie ambony hodowickiej wykazuje podobieństwo z przedstawieniem św. Franciszka z Paoli w płaskorzeźbie ołtarzowej Pierre'a Legrosa w kościele San Giacomo degli Incurabili w Rzymie (1716).

Jako dalsze *casusy* możliwych „przekładów” z wzorów graficznych w twórczości Pinsla mogą posłużyć także i inne figury z ratusza w Buczaczu (datowanie dokładne nieustalone – ok. 1750?, być może powstałe niemal równocześnie z wystrojem hodowickim – około 1757?⁴⁵). Ze względu na znaczny stopień zniszczenia poszczególnych rzeźb były one jak dotąd bardzo różnie identyfikowane. Zauważalna dychotomia



9. J.G. Pinsel, *Jowisz walczący podczas gigantomachii z ratusza w Buczaczu*, widok przed 1939



10. B. Permoser, *Jowisz ciskający gromy*



11. F. Tietz, *Jowisz ciskający gromy*, fragment bozzetta

interpretacji wszystkich przedstawień na ratuszu (poza wątkiem w dekoracji odnoszącym się bezpośrednio do rodziny fundatora), gdzie występują wyobrażenia postaci czy scen religijnych (biblijnych) oraz mitologicznych, komplikuje możliwość wskazania wyłącznie jednego źródła literackiego dla całego programu ikonograficznego. Nie ulega jednak wątpliwości, że w odniesieniu do scen mitologicznych były nią *Metamorfozy* Owidiusza⁴⁶. Przyjęcie tego dzieła literackiego jako klucza do interpretacji pozwala poczynić kilka uwag o genezie rozwiązań artystycznych. Jedną z rzeźb z pewnością zatem przedstawia *Jowisza walczącego podczas gigantomachii* (il. 9)⁴⁷. Posąg ukazuje muskularną postać, z prostą, zębatą koroną na głowie, ukazaną w *figura serpentina*, w dynamicznym, gwałtownym wyroku, połączonym z pochylem ciała do przodu, biorącą zamach, w swej prawej ręce trzymającą fragmenty laski (lasek, a właściwie promieni), a w lewej najprawdopodobniej berło. Ciało owija skłębiony płaszcz, tworzący i rozbudowujący sylwetę rzeźby. Niejako pomiędzy stopami Jowisza, nieco z prawej strony znajduje się wyobrażenie orła z drapieżnie rozłożonymi skrzydłami. Pomijając w tym miejscu kwestie zależności kompozycji figury od prac Bathasara Permosera (1651–1732)⁴⁸ (il. 10) oraz Ferdynanda Tietza (1708–1777) (il. 11)⁴⁹, także w przypadku tej rzeźby można wskazać szereg odniesień do grafiki.

Trzeba jednak zacząć od zwrócenia uwagi na oczywistą, jak się wydaje, możliwość „translacji” rzeźby Gianlorenza Berniniego przedstawiającej *Neptuna* z roku 1622⁵⁰. W obu pracach (w rycinie w lustrzanym odbiciu) odnajdujemy identyczne skręcenie postaci z mocnym pochylem tułowia i zapewne to było powodem błędnego rozpoznania tematu⁵¹.



12. N. Dorigny wg G. Berniniego, *Neptun uciszający fale* (reprodukcja w lustrzanym odbiciu)



13. J.A. Bergmüller, *Jowisz* (fragment)

I choć podobnie jak we wspomnianym wyżej przypadku *Dawida* trudno przypuszczać, że artysta buczacki znał osobiście to dzieło, ponownie trzeba przypomnieć, że było ono rozpowszechnione dzięki powtórzeniom – wystarczy wskazać odbitkę wspomnianego wyżej Nicolasa Dorigny'ego z 1704 roku⁵² (il. 12). *Nota bene* to dzieło Berniniego uzyskało kilkanaście powtórzeń i tawestacji, z których najbardziej znaną jest przeznaczona do Wersalu rzeźba Michela Anguiera (1612–1686) z połowy XVII wieku, spopularyzowana w następnym stuleciu przez grafikę francuską – np. Louisa Desplacesa (1682–1739)⁵³.

Jednocześnie dla buczackiego *Jowisza* mogły odegrać rolę także augsburskie ryciny – np. Johanna Georga Bergmüllera (il. 13)⁵⁴, na których podobnie ukazano górną część sylwety postaci (ułożenie rąk, odwrócenie głowy). W przypadku prac graficznych należy być jednak ostrożnym, aby nie popaść w zbyt swobodne wskazywanie wielu rozwiązań, bowiem można by wówczas dojść do konstatacji, że każde



14. J.G. Pinsel, *Herkules z hydrą lerneńską* z ratusza w Buczaczu, widok przed 1939



15. J.G. Pinsel, *Herkules z hydrą lerneńską* z ratusza w Buczaczu, widok przed 1939



16. J.G. Pinsel, *Herkules z hydrą lerneńską* z ratusza w Buczaczu, widok w 2010

przedstawienie *figury serpentynaty*, począwszy od dzieł Michała Anioła, winno stanowić przedmiot rozważań. Niejako na marginesie wypada jednak zasygnalizować jeszcze jedno możliwe źródło inspiracji, które chyba nie było dotąd wskazywane w odniesieniu do rzeźby lwowskiej. Otóż być może w tym przypadku wykorzystywane były również tzw. *Zeichenbücher* – kompendia służące nauce rysunku, przedstawianiu różnorodnych póz postaci, a zwłaszcza antycznych bóstw⁵⁵.

Z pewnością jednak w północnoeuropejskiej produkcji graficznej możemy odnaleźć bezpośredni wzór dla kolejnej figury z ratusza buczackiego – *Herkulesa z hydrą lerneńską* (il. 14, 15, 16). Oczywiście istnieje możliwość tworzenia długiego ciągu kompozycyjnego i wywodzenia dzieła Pinsla np. od sztychowanych przedstawień według Antonia Pollaiuola, ale w tym przypadku istotna jest późniejsza rycina Jana Harmensa Mullera, ukazująca posąg Adriaena de Vriesa z lat 1598–1602 z fontanny w Augsburgu (il. 17). Rzeźba buczacka (znana wyłącznie z fotografii) stanowiła przykład bardzo wiernej „translacji” dzieła niemieckiego. Dodajmy, że posąg augsburski był powielany w praktyce czeladniczej rzeźbiarzy nawet pod koniec XVIII stulecia⁵⁶.

Wydaje się, że możliwe jest też wskazanie pierwowzoru dla buczackiego *Dawida odcinającego głowę Goliatowi* (il. 18, 19). W tym przypadku „dziełem pierwszym” może być inna praca (choć nie jest to rzeźba) – scena ukazująca ten moment w Biblii, którą przedstawił Rafael w Stanzach Watykańskich (1519). Zawdzięcza ona swą dalszą karierę rycinie z oficyny wydawniczej Marcantonio Raimondiego (później wielokrotnie powielonej m.in. przez Nicolasa Chaperona czy Pietra Aquilę w roku 1675).



17. J.H. Muller wg H.V. de Vriesa, *Herkules z hydrą lerneńską*



18. J.G. Pinsel, *David odcinający głowę Goliatowi* z ratusza w Buczaczu, widok przed 1939



19. J.G. Pinsel. *David odcinający głowę Goliatowi* z ratusza w Buczaczu, widok przed 1939



Ujęcie rzeźby na ratuszu wywodziłoby się zatem z pracy powtarzanej w grafice wręcz obiegowej⁵⁷. Kluczowa dla grupy Pinsla może być jednak praca Giovanniego Battisty Mantovaniego ukazująca tę scenę według Giulia Romana (il. 20). W obu pracach podobnie dynamicznie, niejako w biegu, została ujęta postać Dawida, z rozwianymi szatami tworzącymi swego rodzaju dekoracyjny płaszcz, biorącego zamach nad powalonym Goliatem (co ważne – leżącym na wznak, twarzą do góry).

20. G.B. Mantovani wg G. Romana, *David powalający Goliata*



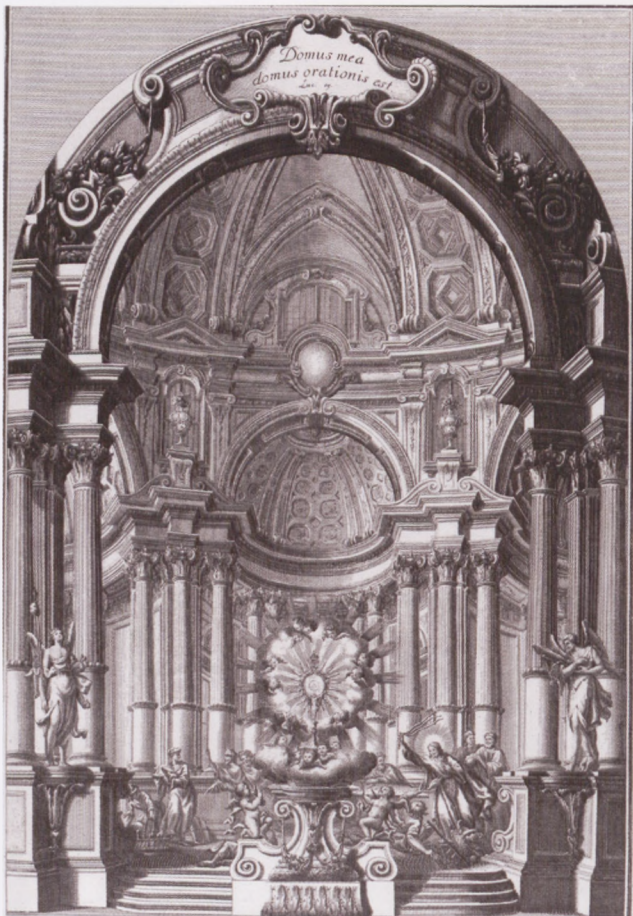
21. Dekoracja malarska
ołtarza głównego
kościół parafialnego
w Hodowicy, widok w 2022

Wzorce dekoracji malarskiej kościoła hodowickiego

Dekoracja malarska kościoła w Hodowicy uznawana za dzieło Andrzeja Rolińskiego nie stała się przedmiotem rozważań poza monografią inwentaryzacyjną i wzmiankami przy okazji omawiania ołtarza głównego⁵⁸. Postępująca degradacja struktury budowli doprowadziła do zniszczenia większości dekoracji nie tylko na sklepieniach (które nie istnieją), ale także na ścianach, a w konsekwencji do niemal całkowitego zatarcia pierwotnego programu ikonograficznego. Jeszcze na początku lat dwudziestych XX wieku wymieniono dziewięć istniejących wówczas popiersi świętych w owalnych medalionach znajdujących się po bokach okien⁵⁹. Obecnie są widoczne jedynie przedstawienia *Świętego Theodulusa* (?) oraz *Świętego Stanisława Kostki* (na ścianie ponad chórem muzycznym) oraz *Świętego Judy Tadeusza* (w północnym ramieniu transeptu). Pozostałe: *Świętych Klemensa, Jana Nepomucena, Józefa, Franciszka, Marcelina, Eulogiusza* nie istnieją bądź ich stan całkowicie uniemożliwia identyfikację⁶⁰. Nikt do tej pory nie wskazał, że całość oprawy architektonicznej niszy ołtarza głównego została uzupełniona o przedstawienie (il. 21, 22; zachowane fragmentarycznie) ukazujące targany sztormem, rozpruwający dziobem fale żaglowiec, z którego do morza skacze (lub jest wyrzucany?) jeden z członków załogi. Widoczny był fragment krajobrazu z budowlami o wysokich wieżach. Powyżej sceny umieszczono napis „MORIAR DUM VIVANT”⁶¹. Mieliśmy tu do czynienia bądź ze sceną z historii Jonasza – czyli z kolejną prefiguracją Ofiary Chrystusa, bądź z przedstawieniem emblematycznym, jednak trudno określić źródło konceptu. Kompozycja została dostosowana do przestrzeni, tak aby *stipes* krzyża stanowił jej oś, a wymowa ideowa jest zbieżna z programem ikonograficznym ołtarza, poświęconego Odkupieniu przez Ofiarę.

22. Fragment dekoracji ołtarza głównego
kościół parafialnego w Hodowicy,
widok przed 1939

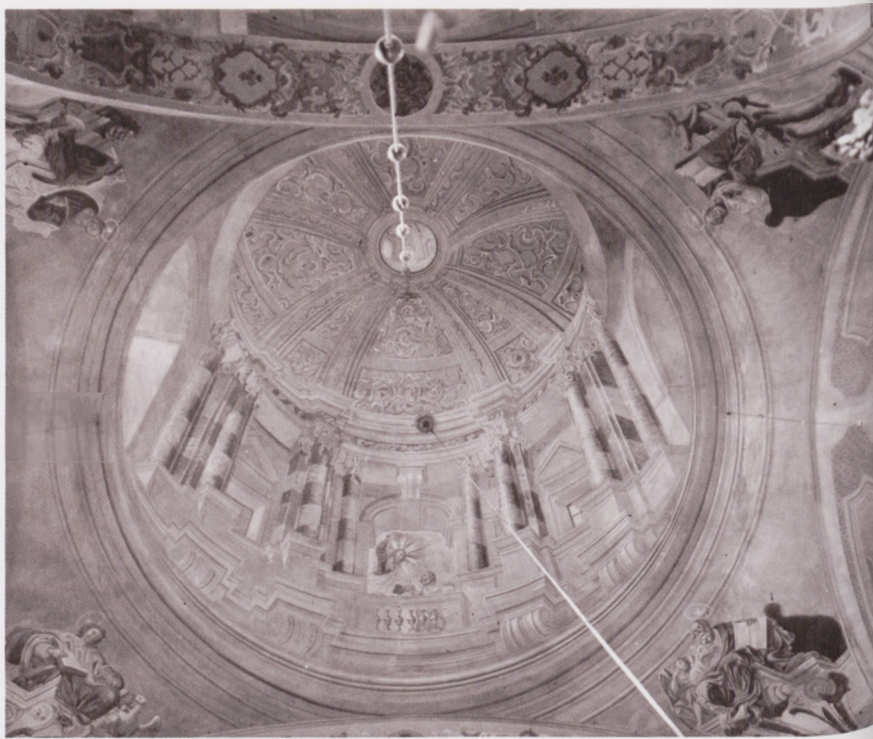




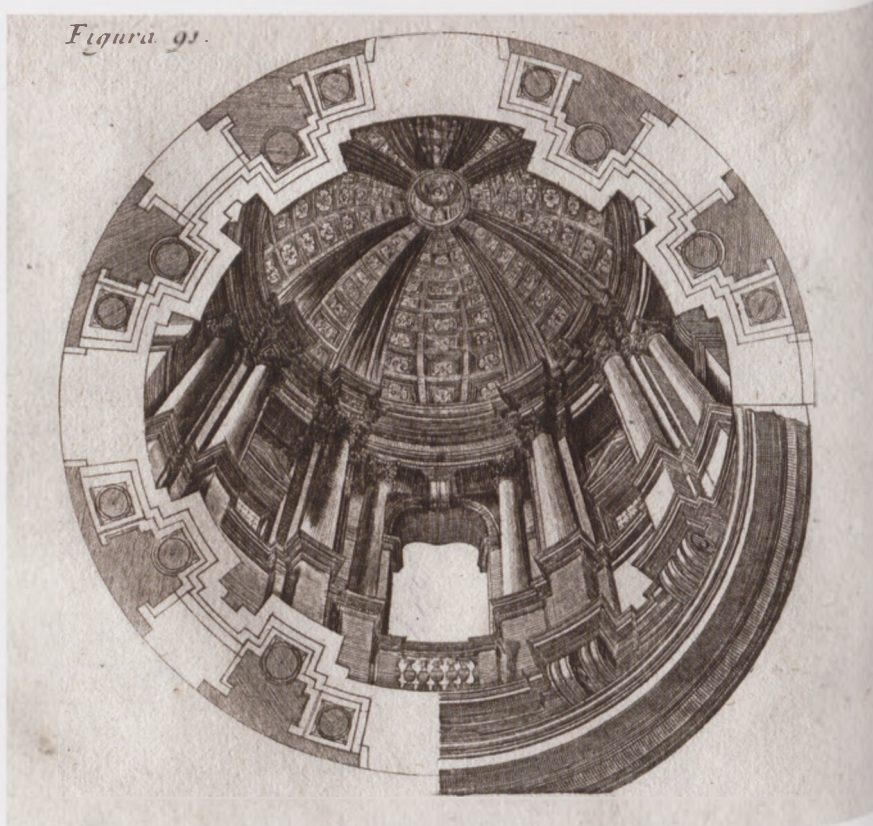
23. G.G. Bibiena, ryt. J.A. Pfeffel, projekt dekoracji wnętrza kościoła

Jan Ostrowski dla malowanej architektury ołtarza głównego (il. 21) w Hodowicy wskazał rozwiązanie Giuseppe Galliego Bibieny⁶² (ryt. Lorenzo Zucchi, wyd. w Augsburgu w oficynie Johanna Andreasa Pfeffela w roku 1740; il. 23)⁶³, wykorzystujące pierwotny pomysł Andrei Pozza⁶⁴. Powtórzenia projektów jezuita badacz odnalazł także w przypadku kopuły wykreślonej na skrzyżowaniu nawy i transeptu (il. 24) – wykorzystującej projekt z traktatu *Perspectiva pictorum...* (tom 2, tabl. 54; il. 25)⁶⁵.

Iluzjonistyczna architektura na sklepieniu prezbiterium (il. 26) mogła zostać oparta na sztychu z tego samego źródła – dekoracji sklepienia kościoła San Ignazio (tom 1, tabl. 98; il. 27)⁶⁶. W projekcie jezuita została przedstawiona konstrukcja iluzjonistycznej architektury, gdzie w centrum uskokowo



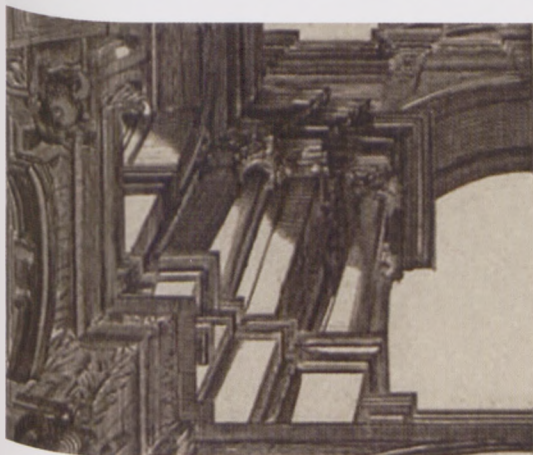
24. Dekoracja sklepienia skrzyżowania nawy i transeptu kościoła parafialnego w Hodowicy



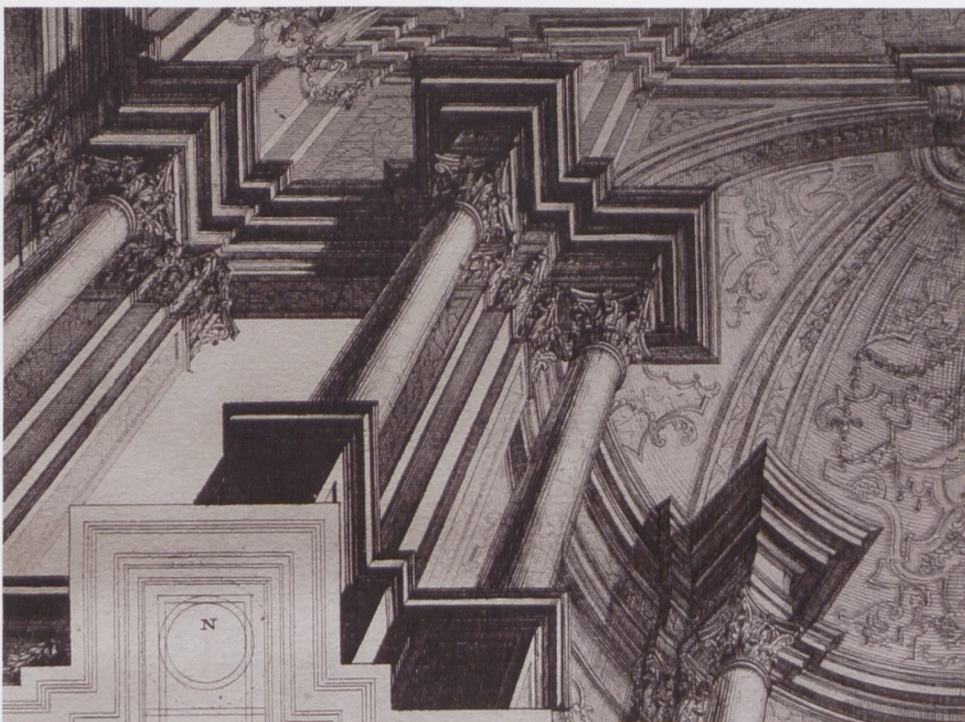
25. A. Pozzo, projekt kopuły



26. Dekoracja sklepienia prezbiterium kościoła parafialnego w Hodowicy, widok przed 1939



27. A. Pozzo, sklepienie kościoła San Ignazio (fragment)



28. J.G. Schübler, ryt. J.Ch. Weigel, projekt dekoracji sklepienia (fragment)

ustawione pojedyncze kolumny podtrzymywały fragmenty belkowania, nad którymi bezpośrednio znajdował się tutek arkady, a powyżej przyczółek. W kościele w Hodowicy przyczółek zastąpiono balustradą tralkową, a centralny prześwit był flankowany przez mniejsze, zamknięte półkolistości otwory z wypukłymi balustradami u dołu. W tym przypadku artysta posłużył się jednak raczej rozwiązaniami z drugiego tomu traktatu Johanna Jakoba Schüblera *Perspectiva* (ryt. Johann Christoph Weigel, wyd. w roku 1720; il. 28)⁶⁷; natomiast motyw wyoblonych narożników z balustradami w bocznych arkadach szczególnie często pojawia się w trakta-



cie Paulusa Deckera *Fürstlicher Baumeister*⁶⁸ (ryt. Konrad Bodenehr, t. 1, tabl. 13, 41) i Paula Heinekena *Lucidum Prospectivae Speculum* (np. tabl. 91)⁶⁹. Trudno bezsprzecznie stwierdzić, czy rzeczywiście doszło tu do połączenia różnych konceptów, ale takie postępowanie było jedną z częstszych praktyk, jeśli chodzi o malarstwo monumentalne⁷⁰.

Trudno jednak wskazać źródło dla iluzjonistycznej architektury stanowiącej scenografię dla scen: *Wypędzenie przekupniów ze Świątyni* (na sklepieniu w kruchcie; il. 29) oraz *Wypędzenie Heliodora ze Świątyni* (na sklepieniu zakrystii, obecnie zniszczona).

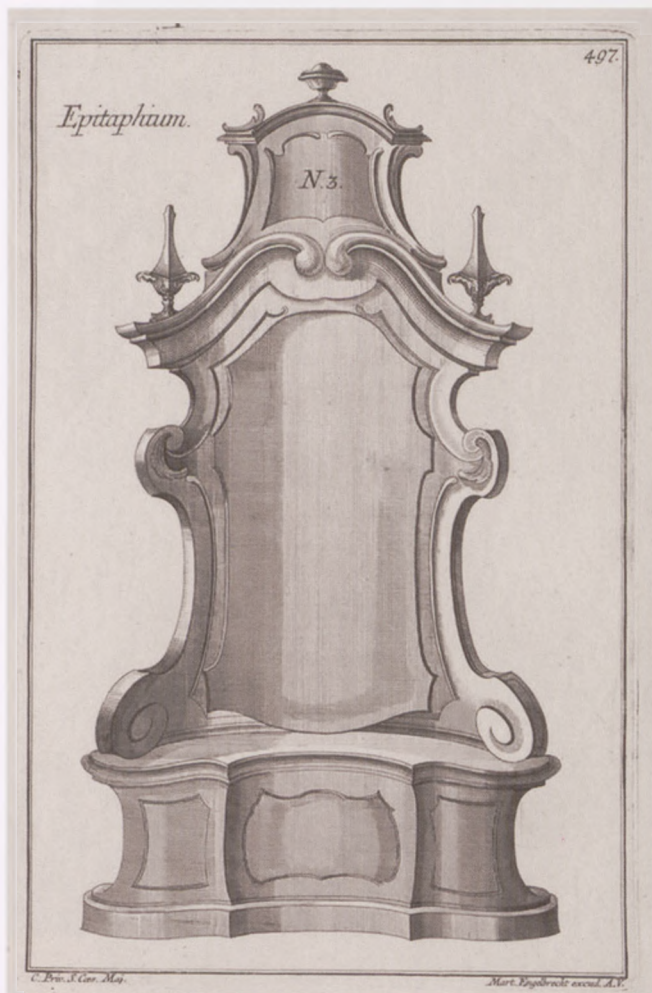
Prawdopodobnie związki z grafikami wzornikowymi wykazują malowane ołtarze w niszach bocznych kościoła: w prezbiterium, transepcie i nawie. Nie udało się jak dotąd znaleźć dosłownych pierwowzorów, mamy raczej do czynienia z ogólnymi podobieństwami.

Struktura okazałych ołtarzy w prezbiterium (il. 33) zasadniczo składa się z ramy ozdobionej ornamentem *rocaille*, zamkniętej dwoma wolutami, podobnie z wolut jest zbudowane zwieńczenie. W tym przypadku pod względem kompozycyjnym zbieżny jest projekt przedstawiający epitafium autorstwa Franza Xavera Habermanna (1721–1796) wydany przez Martina Engelbrechta (1684–1756) (seria nr 110, ryc. 2; il. 31). Podobieństwa w konstrukcji są też widoczne w rycinie zatytułowanej

29. Dekoracja sklepienia kruchty kościoła parafialnego w Hodowicy, widok w 2022

30. Ołtarz boczny w transepcie kościoła parafialnego w Hodowicy, widok w 2022





31. F.X. Habermann, projekt epitafium



32. J.E. Nilson, *Façon moderne d'une Porte de Jardin*

Façon moderne d'une Porte de Jardin Johanna Esaiasa Nilsona (il. 32). Częściowo zasłonięte przez XIX-wieczne struktury malowane retabula w ramionach transeptu (il. 30) prezentują typ „klasycznego” ołtarza architektonicznego: jednokondygnacyjnego, zbudowanego z par kolumn, z których wewnętrzne zostały ukośnie wyłamane ku środkowi. O ile konstrukcja zasadniczej kondygnacji niczym szczególnym się nie wyróżnia, to widoczne fragmenty zwieńczenia kierują naszą uwagę ponownie w kierunku wzorów augsburskich (aczkolwiek nie można w tym momencie wskazać konkretnych sztychów). W przypadku ołtarzy w nawie (il. 34) jako punkt odniesienia mogły posłużyć także ryciny o innej niż augsburska proveniencji. Pierwsze skojarzenia mogą co prawda sugerować częściowe wykorzystanie projektów Carla Puera czy też Piera (aktywny pomiędzy 1740 a 1756 rokiem), wydanych przez Martina Engelbrechta w serii nr 54 (il. 35), przedstawiających ramy ołtarzowe⁷¹. Zbliżony sposób komponowania architektury możemy odnaleźć w projektach mebli Georga

33. Ołtarz boczny w prezbiterium kościoła parafialnego w Hodowicy, widok w 2022



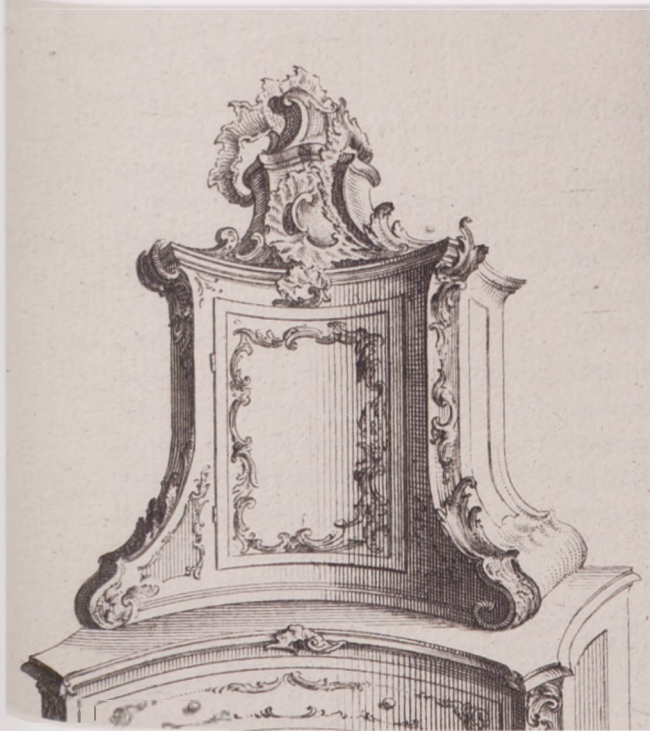
Тут був квадрат 1288



34. Ołtarz boczny w nawie kościoła parafialnego w Hodowicy, widok w 2022



35. C. Puer, ryt. J.G. Thelott, projekt ołtarza



36. G.M. Roscher, wyd. J.G. Hertel, projekt komody



37. G. Giardini, ryt. J.M. Limpach, projekt epitafium

Michaela Roschera wydanych przez Johanna Georga Hertela w serii nr 100 (il. 36). W tym przypadku ważną rolę mógł odegrać również wzornik Giovanniego Giardiniego (1646–1722), wydany w Rzymie w roku 1714 pod tytułem *Disegni diversi*, powtórzony w roku 1750⁷². Zawarto tam projekty dzieł złotnictwa artystycznego, zarówno sakralne, jak i świeckie: relikwiarze, ramki do kanonów, kadzielnice, świeczniki, ale także ramy, zegary, stoły, jak również epitafia. Jedno z nich (il. 37) wykazuje podobieństwa w sposobie budowy konstrukcji, przy jednoczesnej zmianie proporcji. Fakt zastosowania grafik ukazujących przedmioty rzemiosła artystycznego czy tzw. „małej architektury” lub

ebenistyki w odniesieniu do malarstwa monumentalnego nie jest niczym dziwnym, tego typu zabiegi były powszechne.

Trzeba też podkreślić, że znajomość dzieł de Rossiego, Bibieny, Pozza, Schüblera, a także innych traktatów zawierających wykresy perspektyw na sklepieniach Paula Deckera i Paula Heinekena, jak również zbioru Neüraeuttera we lwowskim środowisku artystycznym potwierdzają testamentowe spisy ruchomości artystów. Wymienione powyżej księgi odnotowano w roku 1745 w inwentarzu po architekcie Francesco Capponim (Rossi, Bibiena, Decker), w roku 1750 w spisie majątkowym małżonki kolejno dwóch snycerzy: Gertrudy *primo voto* Markwartowej, *secundo voto* Obrockiej (Pozzo, Schübler, Heineken, Neüraeutter) oraz w roku 1765 w schedzie po snycerzu Marcinie Ryńskim (Pozzo)⁷³.

* *
*

Problematyka artystyczna wystroju rzeźbiarskiego i malarskiego świątyni hodowickiej doskonale obrazuje zjawisko przenikania się wzorców włoskich i niemieckich. Możemy swobodnie mówić o szeroko pojętej, bardzo heterogenicznej (także pod względem stylistycznym) ikonosferze rozwiązań występujących w różnych środowiskach artystycznych. Ich stosowanie w środowisku lwowskim trudno wytłumaczyć poprzez wskazanie jednolitego klucza. Zarówno „translacja”, jak i repetycje (oraz przekształcenia) różnorodnych wzorów są dowodem swobody warsztatowej artystów. Wymienione przykłady tworzą swego rodzaju „królestwo obrazów” obejmujące dzieła z XVI, XVII, jak i XVIII wieku. Można podsumować, że arcydzieło, jakim był kościół w Hodowicy, sytuuje się „zwischen Reproduktion und Invention”⁷⁴. Przytoczone przykłady i zaproponowany model przenoszenia schematów umożliwia częściowe nakreślenie wyvodu genetycznego w odniesieniu do dzieł Pinsla. Nie pozostaje nam zatem nic innego jak żmudne śledzenie różnorodnych inspiracji, ale również (a może przede wszystkim?) określanie nowych strategii paradygmatu poszukiwań. W tym kontekście zaproponowana „translacja” ma wspomóc budowanie narracji historycznoartystycznych, wpisując się zarazem w postulowane (w literaturze głównie w odniesieniu do epok późniejszych) budowanie „horyzontalnej historii sztuki”, zrównującej pod względem znaczenia ośrodki artystyczne (centra i peryferie)⁷⁵. „Translacja” może wpisać się w narrację dotyczącą obiegu przedmiotów materialnych i pozwolić inaczej myśleć o działaniach artystycznych. Termin ten, odnoszący się do przekładu, jest zarazem mocno związany z dostępnością oraz swobodnym i szybkim krążeniem wzorców. Pozwala nam przy tym nie tylko formułować klasyczne opisy wpływy artystyczne, lecz również podkreślać wartości związane z specyfiką obiektów materialnych, bowiem w tym kontekście wzory graficzne też są poddane mechanizmom „cyrkulacji”⁷⁶.

Przypisy

- 1 Ostrowski 1998a, s. 267–280; Ostrowski 1998b, s. 311–322.
- 2 Krasny 2001a, s. 1129–1150.
- 3 Ostrowski 2020a, s. 291–306; Ostrowski 2020b, s. 261–270. Zob. także Ostrowski w niniejszym tomie, s. 50.
- 4 Sito 2008, s. 75–77; Sito 2016, s. 381.
- 5 Ostrowski 1998a, s. 271.
- 6 Krasny 2001a, s. 1141.
- 7 Można stwierdzić, że w przypadku lwowskiej rzeźby rokokowej obserwujemy proces, kiedy – zazwyczaj przypadkowo – pojawia się nowe, nieznane dzieło lub nieznane źródła czy ikonografia, co wymusza podejmowanie kolejnych studiów stylistycznych na kanwie nowego materiału archiwalnego lub rzeźbiarskiego.
- 8 Najbardziej klarownym przykładem badań formalnych – w odniesieniu do rzeźb z kościoła hodowickiego – są rozważania Agaty Dworzak (Dworzak 2020, s. 93–96 oraz w niniejszym tomie, s. 88–92).
- 9 Na marginesie warto zauważyć, że o pochodzeniu i wykształceniu innej wybitnej postaci lwowskiej rzeźby, Antoniego Osieńskiego, wiemy obecnie jeszcze mniej niż o Pinslu.
- 10 Sito 2016, s. 381–382.
- 11 Na temat sposobów oddziaływania rycin i określenia zależności zob. m.in. Małkiewicz 1988, s. 92; Oszczanowski 2006, s. 53–83; Betlej 2014, s. 13, 23; sprecyzowane w: Michalczyk 2016, s. 141–158.
- 12 Ostrowski 2020c.
- 13 *Punkt* 2014, s. 85–91.
- 14 Kozieł 2013, s. 77.
- 15 Aspekt podniesiony ostatnio w: Łyczak 2018, s. 117.
- 16 Omawiany w: Brakensiek 2010, s. 39–54.
- 17 Na temat funkcjonowania rynku rycin w Europie zob. Deutsch 2010, s. 403–418; Wilke 2010, s. 419–422; Rudy 2013, s. 40–67; Fuhring 2015, s. 30–35. O roli i rynku grafik powstających w Rzymie, stanowiących podstawę procesu wykształcenia w Akademii Francuskiej, zob. Hoisington 2013, s. 68–101; Stein 2013, s. 102–135; a także McAllister Johnson 2016.
- 18 Bloemacher, Richter, Faietti 2021, s. 17–29.
- 19 Kuhn-Forte 2013, s. 75–100.
- 20 Echinger-Maurach 2021, s. 337–359.
- 21 Bloemacher, Richter, Faietti 2021, s. 19.
- 22 Ciuffa 2018, s. 16–19.
- 23 Termin użyty w: Argan 1967, s. 179.
- 24 Niejako na marginesie można wskazać jeden z obszarów twórczości artystycznej, gdzie bardzo często dochodziło do procesu zbliżonego do „translacji”, jednak dotyczącego przełożenia miedziorytu do rzeźby porcelanowej – kompozycji Johanna Esaiasa Nilsona i figurek Johanna Joachima Kändlera.
- 25 Bloemacher, Richter oraz Faietti zaznaczyły, że np. używanie pojęcia „ryciny reprodukcyjne” jest dopuszczalne wyłącznie w odniesieniu do odbitek posiadających taką historyczną funkcję, kiedy z pewnością wiemy, że zostały wykonane z intencją reprodukcji w innej pracy. Zob. Bloemacher, Richter, Faietti 2021, s. 22.
- 26 Najlepszym ostatnio omówionym przykładem jest podróż Johanna Riedla, która objęła pogranicze włosko-szwajcarskie, Alzację, Lyon i Paryż. Zob. Migasiewicz 2012, s. 57–69; Migasiewicz 2021, s. 68–111.
- 27 Na temat tworzenia przez artystów podręcznych zbiorów graficznych zob. Betlej 2003a; Betlej 2014, s. 5–27; Betlej 2015, s. 249–261. Warto przypomnieć, że w oryginalnym *Klebebandzie* należącym do anonimowego rzeźbiarza (określanym jako „wzornik Rewskiego”) znalazła się także rycina według Hansa Vredemana de Vriesa (zob. Betlej 2003a, s. 7–8).
- 28 Ostrowski 2020c, s. 820.
- 29 Na temat rzeźby zob. Preimsberger 1998, s. 204–219; Minozzi 2018, s. 170–174.
- 30 Ostrowski 1990a, s. 155.
- 31 Rossi 1704, tabl. LXXXII. Na temat działalności i wpływu druków oficyny Rossich zob. Antinori 2012, s. 11–70. Należy podkreślić, że pierwszym polskim badaczem, który wskazał przykłady wykorzystania pracy Rossiego z roku 1704, był Sito 2001, s. 148–150 – w odniesieniu do dzieł rzeźbiarskich Thomasa Huttera. O roli prac de Rossich w praktyce rzeźbiarskiej w Warszawie zob. Sito 2013, s. 95.
- 32 Ciuffa 2018, s. 139–140.
- 33 Por. Bacchi, Desmas 2018 s. 333–348; Ciuffa 2018; o rzeźbach, modelach i powtórzeniach figur *Neptuna* i *Dawida* zob. także *Effigies* 1998, s. 89–91.
- 34 Bacchi, Desmas 2018, s. 333–348.
- 35 Za dowód niech posłuży choćby obraz Johanna Georga Platzera *Warsztat rzeźbiarza* z około 1739 roku w kolekcji Lichtensteinów w Wiedniu.
- 36 O powtórzeniach tego dzieła Berniniego w grafice zob. przede wszystkim Ciuffa 2018, o polskich repetycjach: Michalczyk 2016, s. 160, il. 195a–d; obraz czulicki zilustrowany w Rotter 2004, s. 12.
- 37 Na temat Nilsona zob. Helke 2005. O powszechności rycin z tej serii może też świadczyć fakt, że znajdują się nawet w historycznych kolekcjach włoskich – zob. Fiore 2022, s. 97.
- 38 Neüraeutter 1714 ([//archive.org/details/statuae-pontispraoneur_1/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/statuae-pontispraoneur_1/page/n5/mode/2up)). Znanie są przynajmniej dwie różne (jeśli chodzi o opracowanie rycin) edycje augsburskie: [//live.zisska.de/lots/view/1-1TWGC9/bhmen-und-mhren-prag-karlsbrcke-wussin-c-z-xxviii-duodetriginta-statuae-in-ponte-pragensi](https://live.zisska.de/lots/view/1-1TWGC9/bhmen-und-mhren-prag-karlsbrcke-wussin-c-z-xxviii-duodetriginta-statuae-in-ponte-pragensi); [//www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/75R3ESBMPGDEJNSJ36Y6VPCQ5X4PGY7N](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/75R3ESBMPGDEJNSJ36Y6VPCQ5X4PGY7N); a także [//books.google.pl/books?id=lrQAAAAcAAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Statuae+Ponte+Pragensis+Engelbrecht&source=bl&ots=BZgTzi88OC&sig=ACfUj3Uj1kHghheoRauVTUfOaboJ-hURWeQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwibtuDKxe_7AhWTzYsKHcbl-CNIQ6AF6BAgREAM#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=lrQAAAAcAAJ&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Statuae+Ponte+Pragensis+Engelbrecht&source=bl&ots=BZgTzi88OC&sig=ACfUj3Uj1kHghheoRauVTUfOaboJ-hURWeQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwibtuDKxe_7AhWTzYsKHcbl-CNIQ6AF6BAgREAM#v=onepage&q&f=false) [dostęp 10 XII 2022].

- 39 Trzeba także dodać, że ornamenty, jakie widnieją w projekcie Bernarda Meretyna na cerkiew św. Jura we Lwowie (ok. 1744), jak również olbrzymi kartusz w elewacji frontowej ratusza buczackiego są powtórzeniem form, jakie spotykamy w augsburskich rycinach ornamentalnych Jeremiasa Wachsmutha (wydanych na początku lat czterdziestych przez Martina Engelbrechta) – w serii 23, *Allerneuste Facon einiger Schild oder Cartouches*.
- 40 Ostrowski 2020c, s. 818.
- 41 Znany jest przykład wykorzystania tej ryciny w praktyce malarskiej Andrzeja Radwańskiego – zob. Koziara-Ochęduszek 2022, s. 64.
- 42 Obecnie w zbiorach Harvard Art Museum (Fogg Museum) w Cambridge. O rzeźbie zob. Ostrowski 2020c, s. 819–820 oraz Ostrowski w niniejszym tomie, s. 50.
- 43 Bacchi 2013, s. 61.
- 44 Dickerson III, Sigel 2013, s. 262–265.
- 45 Na takie datowanie może wskazywać fakt płacenia murarzem przy fabryce buczackiej w tym właśnie roku, co wskazała Agata Dworzak (Dworzak 2020, s. 57, przyp. 87). Należy dodać, że wówczas nie były prowadzone żadne prace przy kościele parafialnym w Buczaczu.
- 46 Na temat wykorzystania *Metamorfoz* w dekoracji pałaców zob. ostatnio Nestorow 2016, s. 274–282.
- 47 W dotychczasowej literaturze rzeźba ta była rozmaicie interpretowana. Według Barącz (Barącz 1882, s. 39) było to przedstawienie jednej z dwunastu prac Herkulesa. Adam Bochnak (Bochnak 1931, s. 60) uznał, że jest to „król, zdaje się w akcji bohaterskiej”. Tadeusz Mańkowski (Mańkowski 1937, s. 88–89) interpretował ją jako „Neptuna, który zapewne trójzębem (dzisiaj go brak) uśmierzać miał rozhukane fale”. Zbigniew Hornung (Hornung 1976, s. 67) stwierdził natomiast, że rzeźba „może przedstawiać zarówno Neptuna, jak bożka rzecznego Archelaosa, którego pokonał Herakles, ponieważ stał na przeszkodzie jego ożenkowi”. Jakub Sito (Sito 2016, s. 379) uznał posąg za przedstawienie Jowisza. Taką interpretację przedstawiła też Oksana Kozyr-Fedotov (Kozyr-Fedotov 2016, s. 28). Piotr Krasny w nieopublikowanym maszynopisie dysertacji doktorskiej (Krasny 1994) zajął jeszcze inne stanowisko. Zauważył, że figura mężczyzny rozdierającego paszczę lwu może zarówno przedstawiać Herkulesa, Samsona, jak i Lizymacha. Uznał zatem, że są to przedstawienia *Dziewięciu dobrych bohaterów* (*Neun Helden*), stanowiących wzór uniwersalnych cnót. Jan Ostrowski uznał, że „identyfikacja postaci mitologicznych wśród figur na attyce ratusza w Buczaczu jest wątpliwa”, a z drugiej strony zidentyfikował część z nich jako przedstawiające postaci biblijne (m.in. *Samson z lwem*, *Zwycięstwo Dawida nad Goliatem*), a być może także mitologiczne (*Herkules, Zeus?*)” (Ostrowski 2012a, s. 38; zob. Ostrowski w niniejszym tomie, s. 28).
- 48 Rzeźba z kości słoniowej w Grünes Gewölbe i posąg w dreźnieńskim Apels Garten (przed rokiem 1717; znany wyłącznie z fotografii, zniszczony w roku 1945).
- 49 Grupy Gigantomachii w ogrodzie pałacu w Seehof (1748) i jej *bozzetta* w zbiorach Bode Museum. Na temat Tietza zob. Lindemann 1989, s. 39–43. Nazwisko rzeźbiarza w kontekście rzeźb lwowskich (*bozzetto Świętego Jerzego na koniu* Pinsla) przywoływał już Adam Bochnak (zob. Bochnak 1931, s. 93–96). Szerszym omówieniem genezy rzeźby buczackiej zajmują się w artykule *Jowisz walczący z gigantami Johanna Georga Pinsla*, złożonym do druku w: „Roczniki Humanistyczne KUL. Prace z historii sztuki”.
- 50 Schutze 1998, s. 173–179.
- 51 Por. przypis 45.
- 52 Rossi 1704, tabl. LXXI.
- 53 Zob. <https://www.photo.rmn.fr/archive/85-003749-2C6NUoGD-C5MK.html> [dostęp 4 XII 2022]. Przykładem powtórzenia dzieła Berniniego przez jego współpracownika Ercolego Ferratę jest fontanna z Neptunem w Palacio Nacional de Queluz w Portugalii (1682). Jeszcze innym przykładem powszechnych inspiracji i zarazem trawestacji rzeźb Berniniego są prace ukazujące *Herkulesa z hydrą* i *Herkulesa z lwem* Lorenza Vaccary (ok. 1685) w zbiorach Museo Civico Gaetano Filangieri w Neapolu (zob. D’Agostino 2016, s. 333–335).
- 54 Na temat artysty zob. np. Straßer 2005. Wydaje się, że ujęcie to pochodzi ze zbioru Sebastiena Le Clerca *Figures d’academie pour aprendre à désiner*, wydanego w Paryżu w roku 1673 (licznie wznawianego w XVIII wieku), co więcej, dokładanie to samo ujęcie pojawia się w ilustrowanej Biblii braci Josepha Sebastiana i Johanna Baptisty Klauberów (*Księga Genesis*, tabl. 2) – zob. Stoll 2007, s. 47, il. 50.
- 55 Na ten temat zob. *Punkt* 2014; przykłady zapożyczeń z tego typu wydawnictw odnotowuje Michalczyk 2016, s. 128. *Nota bene* we wspomnianym zbiorze Sebastiena Le Clerca znajdują się wzorce dla sceny z Samsonem / Herkulesem). Doskonałym dowodem na znajomość dzieł rzymskich u artystów, którzy nie byli nigdy w Rzymie, są tzw. kuszbuszki (niem. *Kunstbücher*) z pracowni ikonopisów Ławry Peczerskiej w Kijowie (zachowane w Narodowej Bibliotece Ukrainy im. Władymira Wernadskiego w Kijowie), gdzie znajdujemy liczne kompendia służące nauce rysunku czy zbiory rycin ukazujących słynne dzieła rzeźbiarskie i ich powtórzenia, np. *Signorum Veterum Icones: Fünffzig Ausserlessen Statuen*, wydane przez Johanna Ulricha Kraussa), datowane na lata pięćdziesiąte XVIII wieku.
- 56 Na temat rzeźby augsburskiej i jej graficznego powtórzenia zob. Bloemacher 2021, s. 226–230; zob. też odwzorowania Łyczak 2012, s. 198; Michalczyk 2016, s. 123.
- 57 Knaus 2010, s. 25–35.

- 58 Ostrowski 1993b, s. 33; Ostrowski 2000, s. 201; na temat artysty zob. *Materiały*, t. 23, 2015, s. 240. Por. uwagi Dworzak w niniejszym tomie, s. 98–99.
- 59 Ostrowski 1993b, s. 33.
- 60 Przypuszczalnie wyobrażenia świętych w większości powielają kompozycje znane z rycin dewocyjnych Gottfrieda Bernharda Götzta i braci Josepha Sebastiana (1710–1768) i Johanna Baptisty Klauberów (1712–1787). Dość zagadkowym świętym w przytoczonym zestawie jest św. Theodulos, który był męczennikiem starochrześcijańskim. Tymczasem wyobrażenie w Hodowicy ukazuje kapłana, który pod względem ikonografii odpowiada niejakiemu św. Wolfodusowi.
- 61 „(Niech) umrę, byleby oni żyli”. Czasem przypisywano te słowa Mojżeszowi, proszącemu Boga, żeby to jego ukarał za grzech bałwochwalstwa popełniony przez Izraelitów, którzy zrobili złotego cielca. Bardzo dziękuję dr. hab. Michałowi Kurzejowi za koleżeńską pomoc w rozwikłaniu znaczenia *lemmy*.
- 62 Ostrowski 2000, s. 201, co podtrzymała Hohn 2016, s. 240.
- 63 Bibiena 1740, tabl. 5.
- 64 O wpływie traktatu jezuita na malarstwo monumentalne w Rzeczypospolitej zob. Kowalczyk 1975, s. 335–350 oraz Michalczyk 2016, s. 176 (który uznał malowidło hodowickie za wyjątkowo zręczną adaptację bezpośrednio projektu Pozza).
- 65 Pozzo, t. 2, 1698, tabl. 54.
- 66 Pozzo, t. 1, 1693, tab. 98.
- 67 Schübler 1720, tabl. 17. O przykładach wykorzystania tej ryciny zob. Michalczyk 2016, s. 172.
- 68 Decker, t. 1, 1711, tabl. 41. Na temat funkcjonowania traktatu, wpływów zob. Kutscher 1995; Evers 2007, s. 158–161, a także Coburger 2011, s. 56–58.
- 69 Heineken 1727, tabl. XCI.
- 70 Michalczyk 2016, s. 183–184.
- 71 Dla porządku wypada odnotować, że podobna struktura ołtarzowa znajdowała się także w serii nr 80 Franza Xavera Habermanna, wyd. Johann Georg Hertel I, jak również wśród grafik ukazujących ołtarze Johanna Baptisty i Josepha Sebastiana Klauberów (1712–1787) – seria K; powtórzonej następnie w oficynie J. G. Hertela jako seria 18.
- 72 Giardini 1714; Giardini 1750. Na temat artysty zob. np. *La Biblioteca* 2007, s. 134–135; *La Forma* 2008, s. 148. Oddziaływanie tego wzornika na sztukę Rzeczypospolitej w XVIII wieku winno stać się przedmiotem osobnego opracowania, podobnie jak oddziaływanie pochodzącego z przełomu XVII i XVIII wieku zbioru Filippa Passariniego *Nuove Inventioni d’Ornamenti d’Architettura e d’Intagli diversi...* z 1698 roku.
- 73 Hornung 1937a, s. 16–17, 35–36; Betlej 1998, s. 195–196; Lylo 1998, s. 222; Lylo 1999, s. 188–190.
- 74 Termin użyty w tytule zbioru *Druckgraphik* 2010.
- 75 Podejście metodologiczne zwracające uwagę na relację „centrum–peryferie” na podstawie rozważań Piotra Piotrowskiego zaprezentowała Magdalena Ludera (Ludera 2016, s. 39–40) w odniesieniu do twórczości Gabriela Słowińskiego, malarza pracującego dla Kościoła unickiego, określając jako najwłaściwszy model „łańcuchowy”.
- 76 Można odnieść to do rozważań m.in. DaCosty Kaufmanna 2015, s. 16–17.

Bibliografia

Archiwalia i starodruki (druki do 1800 roku)

- AALw., CXXXIII-15 – Archiwum Ks. Abpa E. Baziaka w Krakowie (Archiwum Archidiecezji Lwowskiej), sygn. CXXXIII-15, *Księga zgonów parafii Matki Boskiej Śnieżnej na Krakowskim Przedmieściu w latach 1785–1814*.
- ZNiO, Akc. 24/85 – Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. Akc. 24/85, J. Hornungowa, *Lwowska szkoła rzeźbiarska XVIII w. i jej ekspansja na terenie dzisiejszej Małopolski Wschodniej*, Lwów 1932, mpis rozprawy doktorskiej.
- Bibiena 1740 – G.G. Bibiena, *Architettura e prospettive dedicate alla maestà di Carlo sesto imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto* [...], Augustae 1740.
- Decker 1719 – P. Decker, *Fürstlicher Baumeister, Oder: Architectura Civilis: Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste, mit ihren Höfen, Lust-Häusern, Gärten, Grotten, Orangerien, und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen, und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund-Rissen und Durchschnitten* [...], t. 1, Augsburg 1711; Ahannng zu Band 1, Augsburg 1713; t. 2, Augsburg 1719.
- Giardini 1714 – G. Giardini, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì argentiere del Palazzo Apostolico, e fonditore della Reu-Camera*, Roma 1714.
- Giardini 1750 – G. Giardini, *Promptuarium artis argentariae ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisus tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae, ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea inveniendae, ac conficiendae. Opus [...] invenit, ac delineavit Joannes Giardini ac in duas partes distribuit*, Roma 1750.
- Heineken 1727 – P. Heineken, *Lucidum prospectivae speculum, das ist: ein heller Spiegel der Perspective. In welchem So wohl der Grund dieser Kunst als auch die in Praxi täglich vorfallende mannigfaltige Application derselben durch viele behörige Exempel klar gezeigt wird; Wozu noch beygefüget sind Achtzehn Plafonds oder Decken-Stücke von diversen Sorten; Den Liebhabern und Anfängern dieser schönen Science zum Besten aufgestellt*, Augsburg 1727.
- Neüraeutter 1714 – A. Neüraeutter, *Statuae pontis Pragensis das ist, der weit- und breit berühmten Prager Brücken von verschiedenen Wohlthätern und Berenren der lieben heiligen Gottes, herrlich angegebene und von trefflichen Bildhauern künstmassig auffgeführte Säulen-Bilder...*, Prag 1714.
- Pozzo 1693 – A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum...*, t. 1, Romae 1693; t. 2, Romae 1698.
- Rossi 1704 – *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspici della* [...] *Papa Clemente XI da Domenico de Rossi;*

illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Pavolo Alessandro Maffei, Romae 1704.

- Sprengel 1772 – P.N. Sprengel, *Handwerke und Künste in Tabellen*, Berlin 1772.
- Schübler 1720 – J.J. Schübler, *Perspectiva: Pes picturae; Das ist: Kurtze und leichte Verfassung der practicabelsten Regul, zur perspectivischen Zeichnungs-Kunst*, t. 2, Nürnberg 1720.
- Watin 1774a – J.F. Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur...*, Paris 1774 [1 wyd. 1753].
- Watin 1774b – J.F. Watin, *Der Staffirmaler oder die Kunst anzustreichen, zu vergolden und zu lackiren...*, Leipzig 1774.

Opracowania

- Adamski 2011 – J. Adamski, *Kościół p.w. Św. Marcina i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 249–268.
- Antinori 2012 – A. Antinori, *Rappresentare Roma moderna. La stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648–1739)*, [w:] *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, red. A. Antinori, Roma 2012, s. 11–70.
- Aleksandrowycz 1992/1993 – W. Aleksandrowycz, *Augustyn Pensel – lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku*, „Przegląd Wschodni”, II, z. 1 (5), 1992/93, s. 11–32.
- Andrea Pozzo 2012 – Andrea Pozzo (1642–1709). *Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, red. H. Karner, Wien 2012.
- Argan 1967 – G.C. Argan, *Il valore critico della 'stampa di traduzione'*, [w:] *Essays in History of Art presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth Birthday*, red. D. Fraser, H. Hibbard, London 1967, s. 179–189.
- Bacchi 2013 – A. Bacchi, *The Role of Terracotta Models in Bernini's Workshop*, [w:] *Bernini. Sculpting in Clay*, red. C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper [katalog wystawy], New York 2013, s. 47–61.
- Bacchi, Desmas 2018 – A. Bacchi, A.-L. Desmas, *The Fortune of Bernini in 18th-Century Sculpture*, [w:] *Bernini*, red. A. Bacchi, A. Coliva [katalog wystawy], Roma 2018, s. 333–348.
- Barącz 1882 – S. Barącz, *Pamiętki buczackie*, Lwów 1882.
- Barockmaler 1982 – *Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken*, red. F. Markmiller, Regensburg 1982.
- Baroko skulptūros mistika 2022 – *Baroko skulptūros mistika: Johanas Georgas Pinzelis ir kiti XVIII a. Lwivo meistrai. The Mysticism of Baroque Sculpture: Johann Georg Pinsel and Other 18th-century Lviv Masters. Містика барокової скульптури: Іван Георгій Пінзель та інші Львівські майстри XVIII ст.*, red. V. Dolinskas, G. Tadarovska [katalog wystawy], Vilnius 2022.

- Baxandall 1984 – M. Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, München 1984.
- Betlej 1995a – A. Betlej, *Konferencja poświęcona rzeźbie rokokowej. Lwów, 11–12. V 1995 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 398–399.
- Betlej 1995b – A. Betlej, *Rzeźby Jana Jerzego Pinsla i jego kręgu z kościoła parafialnego w Budzanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 343–352.
- Betlej 1998 – A. Betlej, *Uwagi na temat twórczości Francesca Capponego*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, październik 1996*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–197.
- Betlej 2002 – A. Betlej, *Kościół parafialny p.w. Św. Marii Magdaleny w Kąkolnikach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 10, Kraków 2002, s. 191–204.
- Betlej 2003a – A. Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Betlej 2003b – A. Betlej, *Polejowski Jan, Maciej, Piotr*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, Warszawa 2003, s. 373–380.
- Betlej 2003c – A. Betlej, *Uwagi na temat niektórych zespołów lwowskiej rzeźby rokokowej: Brzeżany*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, wrzesień 2000*, t. 5, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 203–212.
- Betlej 2010 – A. Betlej, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010.
- Betlej 2012 – A. Betlej, *Kościół p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła oraz dawne kolegium ks. Jezuitów*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, *Kościół i klaszory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (II)*, Kraków 2012, s. 71–132.
- Betlej 2014 – A. Betlej, „[...] Kopersztychów niechaj zażywa”. *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki i perspektywy badawcze*, [w:] A. Betlej, A. Dworzak, *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich* [katalog wystawy], Kraków 2014, s. 5–27.
- Betlej 2015 – A. Betlej, *Osiemnastowieczne ornamentalne „Klebebandy” w zbiorach polskich*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 249–261.
- Betlej 2022 – A. Betlej, *Some comments about so-called Lviv Rococo Sculpture*, [w:] *Baroko skulptūros mistika*, s. 38–42.
- Betlej, Dworzak 2021a – A. Betlej, A. Dworzak, *Kościół parafialny pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Busku*, [w:] *Kościół i klaszory rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bęskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 29–152.
- Betlej, Dworzak 2021b – A. Betlej, A. Dworzak, *Kościół parafialny pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i Św. Mikołaja w Łopatynie*, [w:] *Kościół i klaszory rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bęskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 113–350.
- Betlej, Dworzak 2020 – A. Betlej, A. Dworzak, *Jeszcze raz o Antonim Osieńskim w Leżajsku*, [w:] *Sanktuarium Matki Bożej Pocieszenia w Leżajsku*, red. A.K. Sitnik OFM, A. Dworzak, Kalwaria Zebrzydowska 2020, s. 695–718.
- Betlej, Krasny 2016 – A. Betlej, P. Krasny, *Profesor*, [w:] *Velis quod possis: studia z historii sztuki ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak Agata, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 7–9.
- Biernat, Kurzej, Ostrowski 2012 – M. Biernat, M. Kurzej, J. K. Ostrowski, *Kościół p.w. Bożego Ciała i klasztor OO. Dominikanów*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 20, *Kościół i klaszory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (II)*, Kraków 2012, s. 171–284.
- Biriulow, Polanowska 2013 – J. Biriulow, J. Polanowska, *Roliński Aleksander*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 9, Warszawa 2013, s. 56.
- Blaschke 2009 – K. Blaschke, *Kościół parafialny p.w. Podniesienia Krzyża w Budzanowie*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, Kraków 2009, s. 33–45.
- Blaschke 2010 – K. Blaschke, *Kościół parafialny p.w. Św. Michała Archanioła w Chocimierzu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klaszory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, Kraków 2010, s. 37–51.
- Bloemacher 2021 – A. Bloemacher, *The Reproduction of Sculpture as Sculpture in 16th Century Prints: Baccio Bandinelli, Giambologna, and Adrien de Vries*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 201–239.
- Bloemacher, Richter, Faietti 2021 – A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, „Quanto in virtū d'una ingegnosa manu / la fermezza de'marmi ai fogli cede”: *The Art of Translating Sculpture into Print. An introduction*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 1–38.

- Bochnak 1931 – A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931.
- Bołoz-Antoniewicz 1906 – J. Bołoz-Antoniewicz, *Freski odkryte w gmachu pojezuickim*, „Sprawozdania Grona C.K. Konserwatorów i Korespondentów Galicji Wschodniej”, Teka 3, 1906, nr 44–51, s. 2–8 (a także „Gazeta Lwowska”, 1906 [nadbitka]).
- Brakensiek 2010 – S. Brakensiek, *Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 39–54.
- Brommer 1985 – H. Brommer, *Die Verwandten Johann Christian Wentzingers. Ein Beitrag zur Biographie des Freiburger Barockbildhauers*, [w:] *Schau-ins-Land. 85. Jahresheft des Breisgau-Geschichtsvereins*, Freiburg i. Breisgau 1985, s. 149–175.
- Brykowski 2006 – R. Brykowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii w Kołomyi*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, Kraków 2006, s. 127–154.
- Brzezina 1996 – K. Brzezina, *Materiały do dziejów artystycznych kościoła Trynitarzy p.w. Trójcy Przenajświętszej we Lwowie*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, maj 1995, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 193–210.
- Brzezina-Scheuerer 2011 – K. Brzezina-Scheuerer, *Kościół parafialny p.w. Św. Mikołaja i dawny klasztor OO. Trynitarzy*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościóły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 319–348.
- Brzezina, Ostrowski 2005 – K. Brzezina, J.K. Ostrowski, *Zakład SS. Miłosierdzia z kaplicą p.w. Najśw. Panny Marii od Cudownego Medalu w Nowosiółkach Zahalczyczych*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 13, Kraków 2005, s. 91–98.
- Carradori 1802 – F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Firenze 1802.
- Chmelinová 2005 – K. Chmelinová, *Miesto zárazok. Premeny barokového oltára*, Bratislava 2005.
- Chrzęszczewski 2001 – J. Chrzęszczewski, *Kościóły Ormian Polskich*, Warszawa 2001.
- Ciuffa 2018 – B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620–1720)*, Roma 2018.
- Coburger 2011 – U. Coburger, *Von Ausschweifungen und Hirngespinsten. Das Ornament und das Ornamentale im werk Egid Quirin Asams (1692–1750)*, Göttingen 2011.
- D'Agostino 2016 – P. D'Agostino, „*Une stile nuovo*”: *Some Little-Known Models by Lorenzo and Domenico Antonio Vaccaro*, [w:] *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, red. C.H. Miner, Milano 2016, s. 333–343.
- Da Costa Kaufmann 1995 – T. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe, 1450–1800*, London 1995.
- DaCosta Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2015 – T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, *Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art. History*, [w:] *Circulations in the Global History of Art*, red. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, London 2015, s. 1–22.
- Deutsch 2010 – K. Deutsch, *Reproduktion, Invention und Iszenierung. Jean Marot (1619–1679) und die druckgraphische Architekturdarstellung in Frankreich*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 403–418.
- Dickerson III, Sigel 2013 – C.D. Dickerson III, A. Sigel, *Saint Jerome*, [w:] *Bernini. Sculpting in Clay*, red. C.D. Dickerson III, A. Sigel, I. War-dropper [katalog wystawy], New York 2013, s. 262–265.
- Druckgraphik 2010 – *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010.
- Durian-Ress 2010 – S. Durian-Ress, *Christian Wentzinger. Die Bildwerke*, München 2010.
- Dworzak 2018 – A. Dworzak, *Lwowskie środowisko artystyczne w XVIII wieku w świetle ksiąg metrykalnych i sądowych*, Kraków 2018.
- Dworzak 2020 – A. Dworzak, Polejowscy. *Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku*, Warszawa–Kraków 2020.
- Dworzak 2021 – A. Dworzak, *Studium historyczno-artystyczne (ze szczególnym uwzględnieniem badań konserwatorskich wnętrza) kościoła Franciszkanów pw. Św. Marii Magdaleny w Przemyślu*, Kraków 2021, mpis w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Przemyślu.
- Dworzak 2022 – A. Dworzak, „*Niebawem będą mieli Przemyślanie miłą sposobność oglądania, podziwiania no i krytykowania odnowionej głównej nawy kościoła*”, czyli karta z dziejów prac konserwatorskich w kościele Franciszkanów w dwudziestolecium międzywojennym, [w:] *Praxis sine theoria. Księga pamiątkowa poświęcona pamięci Profesora Adama Małkiewicza w 140-lecie powstania pierwszej katedry historii sztuki na ziemiach polskich*, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2022, s. 123–142.
- Dworzak 2022a – A. Dworzak, *Nieznane dzieło rzeźbiarza lwowskiego Macieja Polejowskiego*, [w:] *Więcej niż muzeum. Szkice ofiarowane Profesorowi Janowi Święchowi*, red. K. Maniak, S. Trebunia-Staszal, J. Barański, Kraków 2022, s. 503–510.
- Dzik 2014 – J. Dzik, *Euntes in Mundum Universum Praedicate Evangelium. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów*

- zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, Kraków 2014.
- Echinger-Maurach 2021 – C. Echinger-Maurach, *Models for Sculptures in Print: Michelangelo's Samson and Two Philistines in Lucas Kilian's Engravings*, [w:] *Sculpture in Print, 1480–1600*, red. A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti, Leiden 2021, s. 337–361.
- Effigies 1998 – *Effigies et Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, red. A. Weston-Lewis [katalog wystawy], Edinburgh 1998, s. 89–91.
- Engelberg 2005 – M. von Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen*, „Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte“, t. 23, Petersberg 2005.
- Ertinger 1907 – F.F. Ertinger, *Des Bildhauergesellen [...] Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland*, wyd. E. Tietze-Conrad, Wien–Leipzig 1907.
- Evers 2007 – B. Evers, *Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen* [katalog wystawy], Berlin 2007.
- Fiore 2022 – C.S. Fiore, *Johann Georg Hertel nella Collezione Giuliani di Venafro*, Roma 2022.
- Freiburg baroque 2010 – *Freiburg baroque. Johann Christian Wentzinger und seine Zeit (1710–1797)* [katalog wystawy], Berlin–München 2010.
- Fuhring 2015 – P. Fuhring, *Publishers, Sellers, and the Market, [w:] A Kingdom of Images. French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, red. P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis, V. Selbach [katalog wystawy], Los Angeles–Paris 2015, s. 30–35.
- Gębarowicz 1968 – M. Гембарович, *Скульптура та різьблення*, [w:] *Історія Українського Мистецтва*, t. 3, *Мистецтво другої половини XVII – XVIII століття*, Київ 1968, s. 126–151.
- Gębarowicz 1986 – M. Gębarowicz, *Prolegomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones”, 3, 1986, s. 5–46.
- Giusto 2017 – R.M. Giusto, *Carlo Fontana, la formazione dell'architetto e il "senso pratico del mestiere"*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 359–366.
- Gryglewski 2007 – P. Gryglewski, *Meinrad von Engelberg, Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen* [recenzja], „Biuletyn Historii Sztuki”, 69, 2007, s. 139–147.
- Gryglewski 2012 – P. Gryglewski, *De Sacra Antiquitate. Odwołania do przeszłości w polskiej architekturze sakralnej XVI wieku*, Warszawa 2012.
- Helke 2005 – G.-D. Helke, *Johann Esaias Nilson (1721–1788). Augsburger Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor*, München 2005 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, t. 52).
- Himmlich! 2016 – *Himmlich! Der Barockbildhauer Johann Georg Pinsel*, red. A. Husslein-Arco, M. Hohn, G. Lechner [katalog wystawy], Wien 2016.
- Historia ukraińskiej kultury 2003 – *Історія Української Культури*, t. 3, Київ 2003.
- Hohn 2016 – M. Hohn, *Pinsels Skulpturen und ihre Geschichte(n)*, [w:] *Himmlich!* 2016, s. 49–69).
- Hoisington 2013 – R.M. Hoisington, *Etching as a Vehicle for Innovation: Four Exceptional Peintres-Graveurs*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 68–101.
- Hołubec 1937 – M. Голубець, *Мистецтво: рококо та класицизм*, [w:] *Історія української культури*, red. I. Крипякевич, Lwów 1937, s. 576–596.
- Hornung 1931 – Z. Hornung, *Ze studiów nad rzeźbą polską XVIII wieku. Mistrz figur z kościoła O. Dominikanów we Lwowie*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 11, 1931, s. 4–6.
- Hornung 1935 – Z. Hornung, *Stanisław Stroiński 1719–1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego*, Lwów 1935.
- Hornung 1937a – Z. Hornung, *Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka*, „Ziemia Czerwieńska”, 3, z. 1, 1937, s. 1–37.
- Hornung 1937b – Z. Hornung, *Antoni Osieński: najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Lwów 1937.
- Hornung 1939 – Z. Hornung, *Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 7, 1939, nr 2, s. 131–149.
- Hornung 1972 – Z. Hornung, *Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku*, Wrocław 1972.
- Hornung 1975 – Z. Hornung, *Meretyn Bernard*, [w:] *PSB*, t. 20, 1975, s. 442–444.
- Hornung 1976 – Z. Hornung, *Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskiej rzeźby rokokowej*, Wrocław 1976.
- Hornung 1978 – Z. Hornung, *Oleędzki Franciszek*, [w:] *PSB*, t. 23, 1978, s. 792–793.
- Hornung 1979 – Z. Hornung, *Osiński Antoni*, [w:] *PSB*, t. 24, 1979, s. 334–335.
- Hornung 1981 – Z. Hornung, *Pinsel*, [w:] *PSB*, t. 26, 1981, s. 343–345.
- Huth 1967 – H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967.
- Jahn 2017 – P.H. Jahn, *Early impacts in the German lands of Carlo Fontana's Colosseum church design (J.L. von Hildebrandt and M.D. Pöppelmann)*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 387–394.
- Janisch 1931 – J. Janisch, *O zabytkach malarstwa barokowego w powiecie lwowskim*, „Słowo Polskie”, 35, nr 18, 1931, s. 7.
- Jaszowski 1831 – S. Jaszowski, *O malarzach, którzy lub we Lwowie pracowali, lub których dzieła tu się znajdują*, „Rozmaitości. Pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej”, 1831, nr 11, s. 85–86.

- Johann Georg Pinsel 2012 – *Johann Georg Pinsel un sculpteur baroque en Ukraine au XVIII^e siècle*, red. J.K. Ostrowski, G. Scherf [katalog wystawy], Paris 2012.
- Jurczenko 1999 – С. Юрченко, *Деякі відомості щодо Флоріана Піктера – придворного архітектора Жевуських*, „Przegląd Wschodni”, VI, z. 1 (21), 1999, s. 155–168.
- Kalina 2017 – P. Kalina, *Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto. Atti del convegno internazionale*, red. G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2017, s. 233–236.
- Kalinowski 1995 – K. Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7, 1995, s. 103–140.
- Karner 1996 – H. Karner, *Andrea Pozzo e la finta architettura d'altare in Austria e Bohemia*, [w:] *Andrea Pozzo*, red. A. Battisti, Milano 1996, s. 183–188.
- Karpiński 1898 – *Pamiętniki Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1898.
- Karpowicz 1985a – M. Karpowicz, *Lemberger Rokokoskulptur als künstlerisches Phänomen und ihre Genese*, [w:] *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 203–214.
- Karpowicz 1985b – M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985.
- Karpowicz 1994 – M. Karpowicz, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Białystok 1994.
- Kienzl 1986 – B. Kienzl, *Die barocken Kanzeln in Kärnten*, Klagenfurt 1986.
- Kleine Ekstasen* 2001 – *Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer*, opr. F.M. Kammel, S. Durian-Ress, A. Scherer, B. Söding, U. Söding [katalog wystawy], Nürnberg 2001.
- Knaus 2010 – G. Knaus, *Druckgraphik nach Rafael als Impulsgeber für neue Bildschöpfungen. Die Auswirkung des kulturellen Kontextes auf die Raffaelrezeption*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 25–35.
- Kolbiarz Chmelinová 2017a – K. Kolbiarz Chmelinová, *Pinsel vo Viedni*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo”, nr 2, 2017, s. 203–207.
- Kolbiarz Chmelinová 2017b – K. Kolbiarz Chmelinová, *Himmlich! Der barockbildhauer Johann Georg Pinsel. Recenzia katalógu výstavy*, „Muzeológia a kultúrne dedičstvo”, nr 2, 2017, s. 208–211.
- Kolbiarz Chmelinová 2018 – K. Kolbiarz Chmelinová, *Ekonomiczna kalkulacja? Ołtarze iluzjonistyczne XVIII wieku na terenie Słowacji*, „Techne. Seria Nowa”, 1, 2018, s. 147–176.
- Kołaczkowski 1888 – J. Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888.
- Kořán 1991 – I. Kořán, *Drama lvovského baroku a plastika východních Čech*, „Umění”, 39, z. 6, 1991, s. 539–541.
- Kořán 1999 – I. Kořán, *Raráš a šetek aneb východočeský barok*, [w:] *Polacy – Czesi. Czasy – ludzie – wydarzenia*, red. Z. Jakubowski, Częstochowa 1999, s. 62–92.
- Kořán 2008 – I. Kořán, *Lomivý charakter baroka v Čechách a jeho chvála*, [w:] *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, red. H. Dáňová, J. Klípa, L. Stolárová, Praha 2008, s. 519–536.
- Kotrba 1982 – H. Kotrba, *Třísky z dílny řezbáře. Co vím o tom, jak vzniklo a vzniká řezbářské dílo*, Brno 1982.
- Kowalczyk 1970 – J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 6, 1970, s. 187–237.
- Kowalczyk 1975 – J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. I. *Traktat o ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, s. 162–178; cz. II. *Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, 335–350.
- Kowalczyk 1995 – J. Kowalczyk, *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Red. Jan K. Ostrowski. Cz. I. *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, T. 1. Opracowali: Kazimierz Kuczman, Dariusz Nowacki, Jan K. Ostrowski, Paweł Pencakowski. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 1993, ss. 125 + il. 364 [recenzja], „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 379–386.
- Kowalczyk 1996 – J. Kowalczyk, *Kościoty późnobarokowe w diecezji kamienieckiej*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich, Materiały sesji naukowej*. Kraków, maj 1995, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 85–126.
- Kowalczyk 2003 – J. Kowalczyk, *Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 28, 2003, s. 169–298.
- Kowalczyk 2006 – J. Kowalczyk, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoty i klasztory w diecezjach na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006.
- Koziara-Ochęduszek 2022 – N. Koziara-Ochęduszek, *Mistrzostwo rysunku. Andrzej Radwański (1711–1762)* [katalog wystawy], Kraków 2022.
- Kozieł 2013 – A. Kozieł, *Michał Willmann i jego malarska pracownia*, Wrocław 2013.
- Kozyr-Fedotow 2003 – O. Kozyr, *Zwei neugefundene Bozzetti zu Lemberger Rokokoskulpturen*, „Kunstchronik”, 56, 2003, s. 291–294.
- Kozyr-Fedotow 2012 – O. Kozyr-Fedotow, *Michał Filewicz, rzeźbiarz lwowskiego rokoka*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 109–136.
- Kozyr-Fedotow 2016 – O. Kozyr-Fedotow, *Johann Georg Pinsel – Leben und Wirken*, [w:] *Himmlich!* 2016, s. 19–47.
- Krasny 1994 – P. Krasny, *Bernard Meretyn a problem rokoka w architekturze polskiej*, Kraków 1994, mpis pracy doktorskiej obronionej na Wydziale Historycznym UJ pod kierunkiem prof. J.K. Ostrowskiego.

- Krasny 1994a – P. Krasny, *Kościół parafialny w Hodowicy*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich, Materiały sesji naukowej*. Kraków, marzec 1994, [t. 1], red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 39–61.
- Krasny 1994b – P. Krasny, *O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brzozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna*, „Folia Historiae Artium”, 30, 1994, s. 119–129.
- Krasny 1995 – P. Krasny, *Osiemnastowieczne figury przyrodne w Buczaczu. Uwagi o inspiracjach czeskich w twórczości Bernarda Meretyna*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki”, 21, 1995, s. 65–75.
- Krasny 1996 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Winnikach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 4, Kraków 1996, s. 163–176.
- Krasny 1997 – P. Krasny, *Inspiracje austriackie w twórczości lwowskiego architekta Bernarda Meretyna*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, z. 121, *Studia Austro-Polonica*, t. 5: *Polska-Austria. 1000 lat kontaktów*, 1997, s. 331–347.
- Krasny 2001a – P. Krasny, *Hodowicka figura płaczącej Matki Boskiej. Uwagi o genezie schematu kompozycyjnego*, „Przegląd Wschodni”, VII, z. 4 (28), 2001, s. 1129–1150.
- Krasny 2001b – P. Krasny, *„Herb” Bernarda Meretyna. Przyczynek do badań nad awansem społecznym artystów w Rzeczypospolitej w XVIII wieku*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska, L. Kalinowski, A. Małkiewicz, Kraków 2001, s. 195–201.
- Krasny 2003 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Brzozdowcach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 11, Kraków 2003, s. 45–62.
- Krasny 2005 – P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 30, 2005, s. 147–189.
- Krasny 2006 – P. Krasny, *Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Dominikanów w Bohorodczanach*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 14, Kraków 2006, s. 27–42.
- Krasny, Ostrowski 1995 – P. Krasny, J.K. Ostrowski, *Wiadomości biograficzne na temat Jana Jerzego Pinsla*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 57, 1995, s. 339–342.
- Krasny, Ostrowski 2010 – *Kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i dawny klasztor Misjonarzy w Horodence*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 18, Kraków 2010, s. 79–106.
- Krasny, Sito 2003 – P. Krasny, J. Sito, *„Pan Piotr Polejowski snycerz lwowski” i jego dzieła w kościele Franciszkanów w Przemyślu*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 5, *Materiały sesji naukowej*. Kraków, wrzesień 2000, red. A. Betlej, P. Krasny, Kraków 2003, s. 175–202.
- Kronika konserwatorska 1930/1931 – Kronika konserwatorska za r. 1929 i 1930*, „Ochrona Zabytków Sztuki. Czasopismo poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografii zabytków”, z. 1–4, cz. 2, 1930/1931, s. 323–355.
- Kroupa 2003 – J. Kroupa, *Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Motavě doby barokní*, [w:] *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, red. J. Kroupa [katalog wystawy], Brno 2003, s. 37–80.
- Krótká wiadomość 1858 – Krótká wiadomość o odnowionym w roku 1852, niepojętym sposobem w kolorach obrazie Najświętszej Maryi Panny Pocieszenia w Hodowicy*, Lwów 1858.
- Krummer-Schroth 1987 – I. Krummer-Schroth, *Johann Christian Wentzinger. Bildhauer, Maler, Architekt; 1710–1797*, Freiburg im Breisgau 1987.
- Krwawucz 1991 – Д.П. Крвавич, *Львівська барокова скульптура – джерела інспірацій*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 96–105.
- Krwawucz 1998 – Д. П. Крвавич, *Українська скульптура періоду рококо*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, 236, 1998, s. 127–154.
- Kuhn-Forte 2013 – B. Kuhn-Forte, *Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts*, [w:] *Abgekupfert. Rom Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit*, red. M. Luchterhandt, L. Roemer, J. Bergemann, D. Graepler [katalog wystawy], Petersberg 2013, s. 75–100.
- Kukiz 2004 – T. Kukiz, *Łopatyn. Dzieje i zabytki*, Warszawa 2004.
- Kutscher 1995 – B. Kutscher, *Paul Deckers „Fürstlicher Baumeister” (1711/1716). Untersuchungen zu Bedingungen und Quellen eines Stichwerks. Mit einem Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 1995.
- La Biblioteca 2007 – La Biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI–XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, Palermo 2007.
- La forma 2008 – La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Roma 2008.
- Liedke 1978 – V. Liedke, *Die Herkunft der Münchner Maler und Bildhauer des 16., 17. Und 18. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 10, 1978, s. 53–59.
- Liedke 1980a – V. Liedke, *Die Lehrlinge der münchner Maler und Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 64–74.

- Liedke 1980b – V. Liedke, *Goldschmiede in den Bürgerbüchern von Würzburg (1438–1508)*, „Ars Bavarica”, 15/16, 1980, s. 157–161.
- Liedke 1980c – V. Liedke, *Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. Und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, „Ars Bavarica”, 19/20, 1980, s. 119–143.
- Liedke 1983 – V. Liedke, *Die Lushuter Maler- und Bildhauerwerkstätten von der Mitte des 16. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1983.
- Liedke 1985 – V. Liedke, *Die Bildhauerwerkstätten im Kurfürstentum Baiern zwischen 1715 und 1779*, [w:] *Bayerische Rokokoplastik, vom Entwurf zur Ausführung*, red. P. Volk [katalog wystawy], München 1985, s. 14–18.
- Lindemann 1989 – B.W. Lindemann, *Ferdinand Tietz 1708–1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie*, Weißenhorn 1989.
- Lubczenko 1967 – В.Ф. Любченко, *Нові твори львівських скульпторів XVI–XVIII ст. У галереї (На матеріалах збирацької роботи 1965 року)*, [w:] *Львівська Картинна Галерея. Виставки, знахідки, дослідження*, Львів 1967, s. 9–24.
- Ludera 2016 – M. Ludera, *Gabriel Sławiński – późnobarokowy malarz w służbie Kościoła i Cerkwi*, Kraków 2016.
- Lylo 1998 – О. Лильо, *Опис майна львівського скульптора середини XVIII століття Мартина Ринського*, „Вісник Львівського університету. Серія історична”, 33, 1998, s. 218–224.
- Lylo 1999 – О. Лильо, *Заповіт та посмертний опис майна Гертруди Барбари Оброцької*, [w:] *Львів: місто – суспільство культура. Збірник наукових праць*, red. М. Мудрий, Львів 1999, s. 179–191.
- Łyczak 2012 – B. Łyczak, *Johann Anton Langenhan młodszy. Toruński rzeźbiarz rokokowy*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 195–212.
- Łyczak 2018 – B. Łyczak, *Toruński cech rzeźbiarski i snycerka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*, Warszawa 2018.
- Małkiewicz 1988 – A. Małkiewicz, *Wokół „Chrystusa i Jawnochrześcijan” Alessandra Varotariego zwanego Padovanino. Przyczynek do problemu relacji wzór – naśladownictwo w sztuce nowożytnej*, „Folia Historiae Artium”, 24, 1988, s. 79–95.
- Mańkowski 1928 – T. Mańkowski, *Katedra św. Jura we Lwowie*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 8, z. 2, 1928, s. 74–79.
- Mańkowski 1931 – T. Mańkowski, *Kościół Dominikanów i architekci lwowscy XVIII wieku*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 11, z. 1, 1931, s. 6–11.
- Mańkowski 1932 – T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932.
- Mańkowski 1935 – T. Mańkowski, *Mistrz lwowskich figur dominikańskich (Sebastian Fesinger)*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, r. 15, z. 1, 1935, s. 10–14.
- Mańkowski 1937 – T. Mańkowski, *Lwowska rzeźba rokokowa*, Lwów 1937.
- Mańkowski 1974 – T. Mańkowski, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974.
- Master Pinzel 1988 – *Мастер Пінзель легенда і реальність, каталог виставки*, Львів 1988.
- Materiały – *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1–23, Kraków 1993–2015.
- McAllister Johnson 2016 – W. McAllister Johnson, *The Rise and Fall of the Fine Art Print in Eighteenth-Century France*, Toronto 2016.
- Michalczyk 2011 – Z. Michalczyk, *Kazimierz Antoszewski i grupa barokowo-klasycystycznych malowideł ściennych na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 73, 2011, s. 479–530.
- Michalczyk 2015a – Z. Michalczyk, *Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 263–282.
- Michalczyk 2015b – Z. Michalczyk, *Książka Janiny Dzik o malarstwie ściennym w Polsce południowo-wschodniej w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 77, 2015, s. 153–178.
- Michalczyk 2016 – Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Mieleszko 1990 – J. Mieleszko, *Le Maître Pinzel, le plus représentant le plus éminent de l'école de sculpture de Lvov au XVIIIe siècle*, „Bulletin du Musée National de Varsovie”, 31, no 3, 1990, s. 55–67.
- Migasiewicz 2012 – P. Migasiewicz, *Życiorys własny Johanna Riedla. Źródło historyczne do badań nad praktyką zawodową i kondycją społeczną rzeźbiarzy w dobie nowożytnej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, XXI, 2012, s. 57–69.
- Migasiewicz 2021 – P. Migasiewicz, *Laudatissimus Phidias noster. Rzeźbiarz Johann Riedel SJ (1654–1736) między czeską tradycją chechową a francuską sztuką akademicką*, Warszawa 2021.
- Mikocka-Rachubowa 1988 – K. Mikocka-Rachubowa, *Wystawa rzeźb Pinzla w Olesku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 50, 1988, s. 375–380.
- Mikocka-Rachubowa 1991 – K. Mikocka-Rachubowa, *Wystawa rzeźb Mistrza Pinzla w Warszawie i we Wrocławiu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 53, 1991, s. 255–259.
- Miller (Müller) Maciej 2015 – *Miller (Müller) Maciej*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J. K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 204.

- Minozzi 2018 – M. Minozzi, *David*, [w:] *Bernini*, red. A. Bacchi, A. Coliva [katalog wystawy], Roma 2018, s. 170–174.
- Montagu 1986 – J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, red. P. Volk, München 1986, s. 9–15.
- Montagu 1989 – J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1989.
- Nestorow 2011a – R. Nestorow, *Artyści i rzemieślnicy z krajów monarchii habsburskiej w służbie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 277–290.
- Nestorow 2011b – R. Nestorow, *Kościół p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marii i klasztor OO. Franciszkanów (pierwotnie Kapucynów)*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 349–380.
- Nestorow 2016 – R. Nestorow, *Pro domo et nomine suo. Fundacje i inicjatywy artystyczne Adama Mikołaja i Elżbiety Sieniawskich*, Warszawa 2016.
- Nestorow 2021 – D. Nestorow, *Kościół parafialny pw. św. Józefa Oblubieńca w Rawie Ruskiej*, [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie na terenie dawnego województwa bełskiego*, t. 2, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2021, s. 527–582.
- Orłowicz 1925 – M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Lwowie*, Lwów–Warszawa 1925.
- Ostrowski 1990a – J.K. Ostrowski, *W kręgu mistrza Pinsla. W związku z wystawą w Olesku i Lwowie*, „Folia Historiae Artium”, 26, 1990, s. 149–165.
- Ostrowski 1990b – J.K. Ostrowski, *Wielki artysta z kresów. Wystawa rzeźb mistrza Pinsla w Wilanowie*, „Tygodnik Powszechny”, 44, nr 27, 1990.
- Ostrowski 1991 – Я. Островський, *Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 148–153.
- Ostrowski 1993a – J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Buczaczu*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, Kraków 1993, s. 15–28.
- Ostrowski 1993b – J.K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Wszystkich Świętych w Hodowicy*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 1, Kraków 1993, s. 29–37.
- Ostrowski 1994 – J.K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, marzec 1994*, [t. 1], red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 79–104.
- Ostrowski 1996 – J.K. Ostrowski, *Jan Jerzy Pinsel – zamiast biografii*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1995*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 361–373.
- Ostrowski 1998a – J.K. Ostrowski, *„Samson z lwem” Jana Jerzego Pinsla – geneza kompozycji*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, październik 1996*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 267–280.
- Ostrowski 1998b – J.K. Ostrowski, *Hercules and Samson. A Long Way of a Composition Motif from Stefano Maderno to Johann Georg Pinsel*, [w:] *Gedenkschrift für Richard Harprath*, red. W. Liebenwein, A. Tempestini, München–Berlin 1998, s. 311–322.
- Ostrowski 2000 – J.K. Ostrowski, *A Great Baroque Master on the Outskirts of Latin Europe. Johann Georg Pinsel and the High Altar of the Church at Hodowica*, „Artibus et Historiae”, 42, 2000, s. 197–216.
- Ostrowski 2003 – J. K. Ostrowski, *Pinsel Jan Jerzy*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 7, Warszawa 2003, s. 195–198.
- Ostrowski 2006 – J.K. Ostrowski, *Nowo odkryte dzieła Jana Jerzego Pinsla*, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 235–244.
- Ostrowski 2011 – J. K. Ostrowski, *Kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Śnieżnej*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 19, *Kościół i klasztor Lwowa z okresu przedrozbiorowego (I)*, Kraków 2011, s. 35–54.
- Ostrowski 2012a – J.K. Ostrowski, *La vie et l'oeuvre de Johann Georg Pinsel*, [w:] *Johann Georg Pinsel 2012*, s. 26–63.
- Ostrowski 2012b – J.K. Ostrowski, *Catalogue des oeuvres*, [w:] *Johann Georg Pinsel 2012*, s. 98–164.
- Ostrowski 2020a – J.K. Ostrowski, *The Assumption of the Virgin Mary in a Triumphal Chariot. A Contribution to Marian Iconography and to the History of Art History*, „Artibus et Historiae”, 81, 2020, s. 291–306.
- Ostrowski 2020b – J.K. Ostrowski, *„Wniebowzięcie Matki Boskiej na wozie tryumfalnym”. Przyczynek do ikonografii maryjnej i dziejów historii sztuki*, [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, Warszawa 2020, s. 261–270.
- Ostrowski 2020c – J.K. Ostrowski, *Czy Jan Jerzy Pinsel był w Rzymie?*, [w:] *Paragone. Pasáže sztuki. Studia ofiarowane Profesorowi Lechosławowi Lameńskiemu*, red. E. Błotnicka-Mazur, A. Dzierżyc-Horniak, M. Howorus-Czajka, Lublin 2020, s. 815–826.

- Ostrowski 2022 – J.K. Ostrowski, *Johann Georg Pinsel – the last great sculptor of the late Baroque*, [w:] *Baroko skulptūros mistika*, s. 68–111.
- Oszczanowski 2006 – P. Oszczanowski, *Artysta – erudyta. Imitatio, contaminatio, aemulatio...*, [w:] *Śląska republika uczonych*, t. 2, red. M. Hołub, A. Mańko-Matysiak, Wrocław 2006, s. 53–83.
- Pamiętniki – Памятнику градостроительства и архитектуры Украинской ССР*, Київ 1983–1986.
- Pavliček 2005 – M. Pavliček, *Josef Winterhalter st. (1701–1769)*, Brno 2005.
- Pavliček 2008 – M. Pavliček, *Severin Tischler sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech* [katalog wystawy], Olomouc 2008.
- Pencakowski 2009 – P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. XVIII, Kraków 2009.
- Petrus 1994 – J.T. Petrus, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i klasztor OO. Dominikanów (OP), zwany Conventus Regalis*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 2, *Kościoty i klasztory Żółkwi*, Kraków 1994, s. 87–164.
- Popp 2002 – E. Popp, *Die Skulpturen Michel Erharts und seines Kreises. Technologische Beobachtungen*, [w:] *Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. Spätgotik in Ulm*, red. B. Reinhardt [katalog wystawy], Stuttgart 2002, s. 212–229.
- PSB – *Polski słownik biograficzny*, Kraków–Wrocław–Warszawa–Gdańsk–Łódź, 1935 –
- Preimsberger 1998 – R. Preimsberger, *David*, [w:] *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, red. A. Coliva, S. Schutze [katalog wystawy], Roma 1998, s. 204–219.
- Prószyńska 1975 – Z. Prószyńska, *Filewicz Michał*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Warszawa 1975, s. 213–214.
- Punkt 2014 – *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa 1525–1925*, red. M. Heilmann, N. Nanobashvili, U. Pfisterer, T. Teutenberg, Passau 2014.
- Rastawiecki – E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, t. 1–3, Warszawa 1850–1857.
- Raudies 2010 – I.M.M. Raudies, *Holz als Werkstoff für süddeutsche Skulpturen (1000–1800). Herkunft, Verwendung und Verarbeitung von Holz am Beispiel der Kunstsammlung des Herzoglichen Geogianums München*, München 2010 [praca doktorska], <http://mediatum.ub.tum.de/doc/956461/document.pdf>
- Röder 1934 – J. Röder, *Die Olmützer Künstler und Kunsthandwerker des Barock*, Olmütz 1934.
- Roliński 2015 – Roliński Aleksander, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 240.
- Rotter 2004 – L. Rotter, *Kościół p.w. św. Mikołaja w Czulicach. Historia i sztuka*, Kraków 2004.
- Rudy 2013 – E.M. Rudy, *On the Market: Selling Etchings in Eighteenth-Century France*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 40–67.
- Schindler 1978 – H. Schindler, *Der Schnitzaltar – Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol*, Regensburg 1978.
- Schindler 1985 – H. Schindler, *Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im altbayerischen Unterland*, München 1985.
- Schürmann 2004 – M. Schürmann, *Beobachtungen zur Holzbearbeitung*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg*, red. C. Lichte [katalog wystawy], Würzburg 2004, s. 136–151.
- Schutze 1998 – S. Schutze, *Nettuno*, [w:] *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, red. A. Coliva, S. Schutze [katalog wystawy], Roma 1998, s. 173–179.
- Sito 2001 – J. Sito, *Thomas Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001.
- Sito 2004 – J. Sito, *Fesinger versus Pinsel. O parze rokokowych ołtarzy z dawnej fary w Buczaczu*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce. XV–XVIII wiek*, red. J. A. Chrościcki, T. Bernatowicz, J. Pelc, Warszawa 2004, s. 687–706.
- Sito 2008 – J. Sito, *Rokokowa rzeźba lwowska. Zarys problematyki*, [w:] *Adam Bochnak. Naświetlanie rzeźby lwowskiej. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, red. P.J. Jamski, A. Betlej [katalog wystawy] Warszawa 2008, s. 69–81.
- Sito 2013 – J. Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- Sito 2016 – J. Sito, *Rzeźba figuralna*, [w:] Z. Bania, A.J. Baranowski, A. Bender, A. Bernatowicz, J. Kowalczyk, E. Łomnicka-Zakowska, Z. Michalczyk, J. Sito, *Sztuka polska*, t. 5, *Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, Warszawa 2016, s. 353–421.
- Sito 2019 – J. Sito, *Warszawscy rzeźbiarze czasów saskich w roli projektantów*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 81, 2019, s. 355–388.
- Sito, Betlej 1996 – J. Sito, A. Betlej, *U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich. Materiały sesji naukowej. Kraków, maj 1995*, t. 2, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 339–360.
- Smulikowska 1985 – E. Smulikowska, *Rococo Crucifixes of the Lvovian School. Problems of authorship, style and artistic topography*, [w:] *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 215–230.

- Speckhardt 2014 – M. Speckhardt, *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Petersburg 2014.
- Statnik 2019 – B. Statnik, *Ignaz Günther. Ein bayerischer Bildhauer und Retabel-Architekt im Europa der ausgehenden Barock- und Rokokozeit*, Petersburg 2019.
- Stečko 2007 – B. Стецько, *Пінзель і Тернопільщина, Тернопіль* 2007.
- Stein 2013 – P. Stein, *Diplomacy, Patronage, and Pedagogy: Etching in the Eternal City*, [w:] *Artist and Amateurs. Etching in 18th Century France*, red. P. Stein [katalog wystawy], New York 2013, s. 102–135.
- Stoll 2007 – P. Stoll, *Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber*, Augsburg 2007, https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/565/file/Stoll_Klauber_Bilderbibel.pdf
- Studien 1999 – *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1999.
- Straßer 2005 – J. Straßer, *Johann Georg Bergmüller 1688–1762. Die Zeichnungen*, Salzburg 2005.
- Stroiński 2015 – Stroiński Stanisław, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, red. J.K. Ostrowski, cz. I, *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 23, Kraków 2015, s. 263.
- Swiencickij 1938 – I. Swiencickij, *Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie w latach 1768–1779*, „Dawna Sztuka”, r. 1, z. 2, 1938, s. 145–152.
- Szengera 2007 – Б. Шенгера, *Зауваги щодо грошових виплат Майстрові Пінзелеві за виконані ним роботи у львівському катедральному соборі св. Юра*, „Львівська галерея мистецтв. Дослідження і матеріали. Науковий збірник”, 1, 2007, s. 113–116.
- Szengera 2019 – Б. Шенгера, *Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII сторіччі*, Львів 2019.
- Szykuła-Żygawska 2011 – A. Szykuła-Żygawska, *Kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej z Przedmieścia Lubelskiego i twórca jego wyposażenia Ignacy Burczyński*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 315–323.
- Szykuła-Żygawska 2012 – A. Szykuła-Żygawska, *Od Karola Burzyńskiego do Michała Wurtzera młodszego Warsztat rzeźbiarski 2. poł. XVIII wieku w Ordynacji Zamojskiej*, Lublin–Zamość 2012.
- Tatarkiewicz 1938 – W. Tatarkiewicz, *Warszawska rzeźba kościelna z połowy XVIII wieku*, „Dawna Sztuka”, r. 1, z. 3, 1938, s. 209–226.
- Taubert 2016 – J. Taubert, *Polychrome Sculpture. Meaning, Form, Conservation*, red. M.D. Marincola, tłum. C. Sculman, Los Angeles 2016.
- Teatr i mistyka 1993 – *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, red. K. Kalinowski [katalog wystawy], Poznań 1993.
- Vasari – G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. i opr. K. Estreicher, Warszawa 1985–1990.
- Volk 1991 – P. Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, Regensburg 1991.
- Volk, Kozyr 2001 – P. Volk, O. Kozyr, *Zur leMBERGER Rokokoplastik. Bozzetti von Johann Georg Pinsel*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 3. Folge, t. 51, 2000, s. 181–198 [i nadbitka, München 2001].
- Wagner 2007 – A. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007.
- Wagner 2009 – A. Wagner, *Vom Holzklötz der Linde bis zur schönen Personifikation: Die Technik der Anfertigung hölzerner Figuren in der Werkstatt von Christian Bernhardt Schmidt*, [w:] *Materiał rzeźby* 2009, s. 161–177.
- Watin 1854 – J.F. Watin, *Nauka teoretyczno-praktyczna sztuki malarza, pozłaccarza, lakiernika...*, tłum. W. Siekierzyński, Wilno 1854.
- Werkstattbuch 2002 – *Das Werkstattbuch des Johan Arendt Müller zu Quakenbrück. Eine Quellenschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, wyd. J. Lehmann, München 2002.
- Westhoff 1993 – H. Westhoff, *Vom Baumstamm zum Bildwerk: Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500*, [w:] *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, red. G. Weilandt, Stuttgart 1993, s. 245–264.
- Wilke 2010 – T. Wilke, *Vorlagegraphik versus Künstlergraphik. Überlegungen zu Jean Leputres Kupferstichfolgen für die Innenraumgestaltung*, [w:] *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, red. M.A. Castor, J. Kettner, Ch. Melzer, C. Schnitzer, Berlin–München 2010, s. 419–422.
- Wilm 1923 – H. Wilm, *Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik*, Leipzig 1923.
- Wiłkojć 2008 – J. Wiłkojć, *Lwowska katedra obrządku łacińskiego p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Konserwacja ołtarza głównego*, Kraków 2008, mpis dokumentacji konserwatorskiej.
- Woeckel 1975 – G.P. Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des Kurfürstlich Bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725–1775)*, Weißenhorn 1975.
- Wojciechowski 1930/1931 – J. Wojciechowski, *Co zrobiono w Polsce w zakresie odbudowy, restauracji i konserwacji zabytków sztuki w latach 1919–1929*, „Ochrona Zabytków Sztuki : czasopismo poświęcone opiece nad zabytkami, inwentaryzacji i geografii zabytków”, z. 1-4, cz. 2, 1930/1931, s. 243–322.
- Woźnicki 1989 – B. Woźnicki, *Mistr Pinzel. Legenda a skutečnost* [katalog wystawy], Praha 1989.
- Woźnicki 1990 – B. Woźnicki, *Mistrz Pinsel. Legenda i rzeczywistość. Wystawa rzeźby XVIII w. ze zbiorów lwowskich. Wilanów, Oranżeria kwiecień – lipiec 1990* [katalog wystawy], Warszawa 1990.
- Woźnicki 1991 – Б. Возницький, *Проблема інспірації у творчості*

- Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII ст.*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 105–113.
- Woźnicki 1995 – Б. Возницький, *Франциск Оленський – львівський скульптор другої половини XVIII ст* [katalog wystawy], Львів 1995.
- Woźnicki 2004 – Б. Возницький, *Нова робота скульптора Пінзеля, „Галицька Брама”*, nr 7–12 (115–120), 2004, s. 5–7.
- Woźnicki 2005 – Б. Возницький, *Микола Потоцький, Бернард Меретин, Іоан Георгій Пінзел*, Львів 2005.
- Woźnicki 2007 – B. Woźnicki, *Jan Jerzy Pinsel*, Olszanica 2007.
- Woźnicki 2011 – Б. Возницький, *Джерела творчості Іоана Пінзеля, „Львівська Галерея Мистецтв. Дослідження і матеріали. Науковий збірник”*, t. 2, 2008–2009, Львів 2010, s. 48–57.
- Woźnicki, Opanasenko 1987 – Б. Возницький, Н. Опанасенко, *Мастер Пинзель – легенда и реальность* [katalog wystawy], Львів 1987.
- Wujcyk 2001 – В.С. Вуйцик, *Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина*, „Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Комісії архітектури та містобудування”, 241, 2001, s. 517–523.
- Zbiory 2006 – A. Betlej, M. Biernat, M. Kurzej, W. Walanus, *Zbiory Muzeum Diecezjalnego w Łucku, cz. I, Rzeźba*, Kraków 2006.
- Zołtowski 1983 – П.М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, Київ 1983.
- Żuchowski 2010 – T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010.
- Żyła 1923 – W. Żyła, *Kościół i klasztor Dominikanów we Lwowie*, Lwów 1923.