



CARDIN I. RE
1650

Sztuka flamandzka XVII i pierwszej połowy XVIII wieku

Jan K. Ostrowski

Południowa część Niderlandów, należąca do Hiszpanii i administrowana za pośrednictwem królewskich namiestników, którymi bywali młodszy członkowie dynastii, była w XVII wieku jednym z najbardziej katolickich krajów w Europie. Główne ośrodki gospodarcze i kulturalne stanowiły Bruksela, siedziba dworu namiestników, oraz Antwerpia, przodująca w handlu i rzemiośle. W pierwszej połowie XVII wieku, szczególnie w okresie rozejmu w latach 1609–1621, podczas długotrwałej wojny z Holandią, Niderlandy cieszyły się znaczną pomyślnością. Wznowienie działań wojennych przyniosło osłabienie koniunktury. Po połowie wieku dalszy szybki upadek znaczenia kraju wiązał się z odcięciem przez Holendrów Antwerpii od morza oraz z wojnami z Francją, zakończonymi utratą części terytorium na południu. W 1713 roku południowe Niderlandy przeszły pod władzę Habsburgów austriackich, której kres położyła rewolucja francuska.

Religijny i polityczny podział Niderlandów, jaki dokonał się w XVI wieku, tak dalece wpłynął na zróżnicowanie warunków życia w obydwu częściach kraju, że od końca tego stulecia w miejsce jednolitej dotąd sztuki niderlandzkiej należy rozróżnić odrębną sztukę flamandzką i holenderską. Zasięg sztuki flamandzkiej, oprócz właściwych Niderlandów hiszpańskich, obejmuje również niezależne księstwo biskupie Liège. Charakter tej sztuki kształtował się głównie pod wpływem Kościoła katolickiego, dworu namiestników habsburskich oraz zamożnego mieszczaństwa. Kontreformacyjna akcja Kościoła, w której wielką rolę odegrał zakon jezuitów, rodziła zapotrzebowanie na budowę i dekorację licznych nowych świątyń. Intensywnie rozwijała się nowa ikonografia katolicka, służąca dobitnemu wykładowi prawd wiary. Katolicyzm sprzyjał też intensywniejszym niż kiedykolwiek kontaktom ze sztuką

włoską. Dwór w Brukseli nie dysponował możliwościami finansowymi na skalę prawdziwych dworów monarszych, ale i jego mecenat miał istotne znaczenie dla niewielkiego kraju. Kolejni namiestnicy żywo interesowali się sztuką, a kolekcja zgromadzona przez arcyksięcia Leopolda Wilhelma stała się z czasem trzonem zbiorów cesarskich w Wiedniu. Wjazdy namiestników do Antwerpii stanowiły okazję do wspaniałych dekoracji miasta, wykonywanych przez najwybitniejszych artystów. Potęga ekonomiczna mieszczaństwa flamandzkiego sprawiała wreszcie, iż działalność artystyczna zyskiwała szerokie zaplecze.

Sztuka flamandzka XVII wieku należy do wielkiej formacji katolickiego baroku. Pomimo bliskich związków z Włochami zachowała swój własny charakter, a w dziedzinie malarstwa, dzięki Rubensowi, wyprzedziła nawet sztukę włoską pod względem stylistycznym.

Nowożytna architektura niderlandzka rodziła się, podobnie jak to było w innych krajach na północ od Alp, w wyniku nakładania klasycyzujących porządków i motywów dekoracyjnych na średniowieczne struktury budowli. W połowie XVI wieku Niderlandy wytworzyły przy tym własny system ornamentalny, który przyjął się w całej Europie Północnej. Znakomitym przykładem w pełni wykształconego manieryzmu niderlandzkiego, o którym jest mowa w tomie 6, jest ratusz w Antwerpii z lat 1561–1566, autorstwa Cornelisa Florisa, jednego z czołowych twórców wzorów ornamentalnych.

Formuła łącząca tradycje gotyckie (układy przestrzenne budowli, wertykalizm proporcji, konstrukcja sklepień) z elementami włoskiego manieryzmu, a następnie baroku pozostała żywa przez cały wiek XVII, zarówno w architekturze świeckiej jak sakralnej. Rozwój stylistyczny wyrażał się w znacznym stopniu poprzez kolejne mody ornamentalne, rozpowszechniane za pomocą wydawnictw wzornikowych.

Architektura świecka to głównie domy bogatych rodzin mieszczańskich, wznoszone w większości na wąskich działkach, wyznaczonych przez średniowieczne prawo własnościowe. Wielopiętrowe fasady o licznych wielkich oknach są zwieńczone malowniczymi szczytami oraz pokryte bogatą dekoracją rzeźbiarską, tak figuralną, jak ornamentalną. Tak właśnie zostały rozwiązane przeboga-

Jak wykazały badania ikonograficzne, Portret Karola I namalowany przez Antona van Dyck około 1635 roku stanowi złożony, pełen hermetycznych aluzji obraz postaci króla-rycerza. Melancholijny wyraz twarzy Karola rodził też domysły na temat profetycznych zdolności artysty, który miał przewidzieć tragiczny koniec władcy. Miękki sposób malowania i stonowany, oliwkowy kolorystyka odróżniają obraz od większości angielskich dzieł van Dycka, w których występują metaliczne traktowanie formy i żywe, ale chłodne kolory. Płótno, 272 × 212 cm (Luwr, Paryż).

Autorem kościoła Saint-Michel w Louvain jest jezuicki architekt Willem van Hees (Hesius), bogatą dekorację rzeźbiarską wykonał Lucas Faydherbe. Kościół zaprojektowany około 1650 roku stanowi dobrą ilustrację złożonej genezy architektury flamandzkiej okresu baroku. Fasada powtarza w zasadzie rzymski schemat spopularyzowany przez tamtejszą świątynię jezuitów pod wezwaniem Pana Jezusa (Il Gesù). W planie budowli i wysmukłych proporcjach czytelna jest natomiast miejscowa tradycja gotyku.

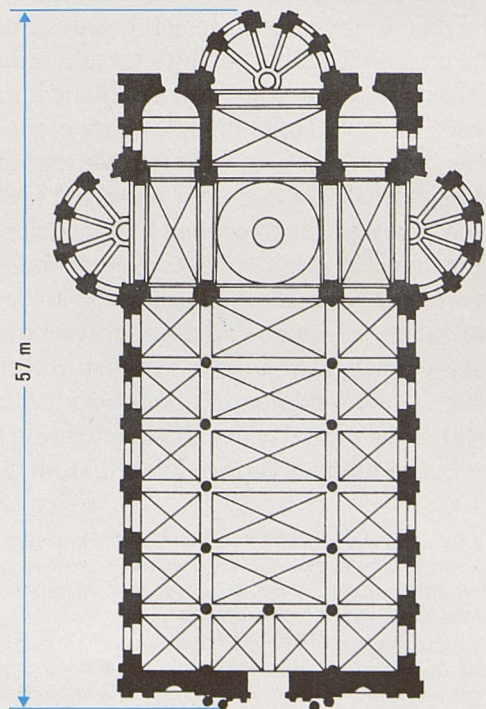
te kamienice przy Grande Place w Brukseli. Odmienny typ, wzbogacony przestrzennie, niekiedy połączony z ogrodem oraz bardziej świadomie stosujący klasyczne porządki, stanowią budowle wzorowane na pałacach genueńskich, spopularyzowanych przez wydawnictwo albumowe Rubensa z roku 1622. Najlepsze przykłady tej odmiany to domy Rubensa i Jordaensa w Antwerpii. W XVIII wieku przewagę zdobyły wzory francuskie, tak jeżeli chodzi o rozwiązania urbanistyczno-przestrzenne (Laurent Dewez, pałac w Seneffe, 1760; N. Barré



Kamienice przy Grande Place w Brukseli z połowy XVII i początków XVIII wieku, jeden z najpiękniejszych w Europie zespołów dawnej architektury miejskiej. Zachodzi tu zjawisko podobne do opisanego poprzednio, polegające na nałożeniu nowożytnej struktury porządków i elementów dekoracyjnych na średniowieczne jądro budowli, określone przez jej tradycyjną funkcję handlowo-mieszkalną oraz kształt działki budowlanej.

i François Guimard, plac Królewski w Brukseli, projekt 1775), jak i o kolejne fazy kostiumu stylowego Ludwika XIV, XV i XVI (Jan Pieter van Bourscheit, ratusz w Lier, 1740, i pałac van Susteren w Antwerpii, 1743; J. Faute, pałac księcia Karola Lotaryńskiego w Brukseli, rozpoczęty w 1757).

Intensywny rozwój architektury sakralnej uległ osłabieniu około 1675 roku. Najwybitniejsi architekci to jezuita Pieter Huyssens (1577–1637), twórca jezuickich świątyń Sint Carolus-Borromeus Kerk w Antwerpii, rozpoczętego w 1615 roku, i Saint-Loup w Namur, rozpoczętego w sześć lat później, Jacques Francart (1583–1651), Willem van Hees (1601–1690) oraz Lucas Faydherbe (1617–1697). Najczęściej stosowano tradycyjne układy bazylikowe, niekiedy łączone z partiami centralizującymi, nakrytymi kopułami (część przednia kościoła Sint Pieter w Gandawie, część prezbiterialna kościoła Saint-Michel w Louvain). Rzadkie przykłady rozwiązań budowli w całości centralnych to kościoły mariackie w Scherpenheuvel oraz Malines. Elementy italianizujące uwidaczniały się głównie w stosowaniu fasad typu Il Gesù oraz kopuł. Granica pomiędzy manieryzmem i barokiem sytuowana jest na przełomie pierwszej i drugiej ćwierci XVII wieku niezależnie od trwania wcześniejszej tradycji. Nawet



Willem van Hees, plan kościoła Saint-Michel w Louvain.



silnie barokizujący kościół św. Michała w Louvain ma strzeliste, wręcz gotyckie proporcje oraz sklepienie żebrowe. W XVIII wieku również w architekturze kościelnej zaznaczyły się tendencje klasycyzujące, pochodzące głównie z Francji. Przykładami mogą być: katedra w Namur, dzieło Gaetana Pizzana, rozpoczęta w połowie wieku, i nieco późniejszy kościół Saint-Jacques-sur-Koudenberg w Brukseli, autorstwa Louisa Montoyera.

Architektura flamandzka XVII wieku, jakkolwiek ustępowała współczesnym osiągnięciom malarstwa, to jednak wywarła silny wpływ na kraje leżące nad Morzem Północnym i Bałtykiem. Takim czysto flamandzkim przerwaniem są na przykład dzieła Antona van Opbergen w Danii i w Gdańsku.

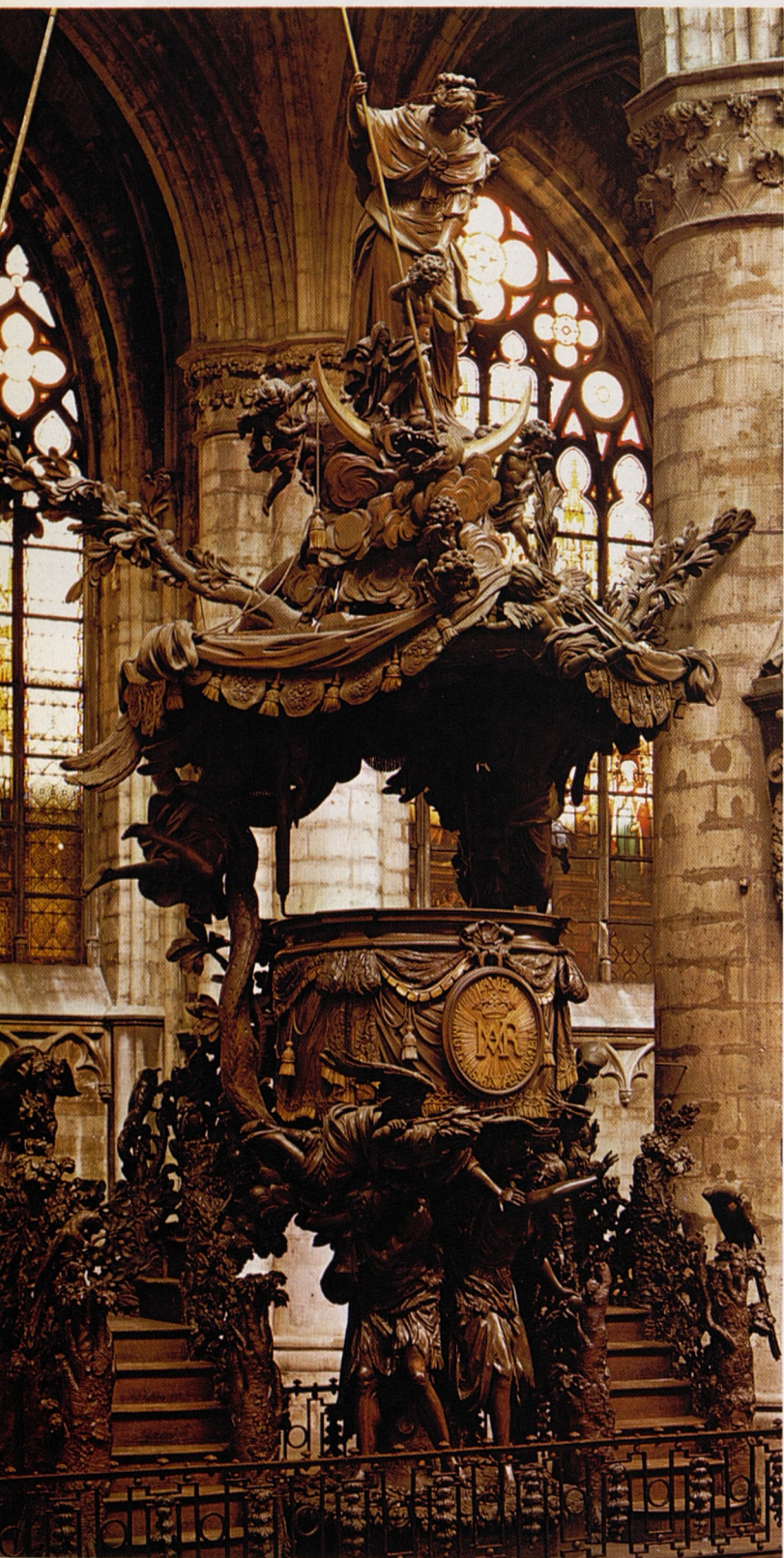
Rzeźba flamandzka wypowiedziała się przede wszystkim w dziełach o charakterze sakralnym, takich jak figury we wnętrzach kościelnych, dekoracja ambon oraz nagrobki. Na początku XVII wieku dominowała tradycja wyrafinowanego, italianizującego manieryzmu drugiej połowy poprzedniego stulecia. Jej przedstawicielami byli bracia Robert i Hans Colijn de Nole oraz Hieronimus Duquesnoy (du Quesnoy), autor sławnego *Manneken-Pis* w Brukseli.

Przejście do baroku dokonało się dzięki wpływowi Rubensa oraz dzięki François Duquesnoy (1594–1643), synowi wspomnianego wyżej Hieronima. Spędził on wiele lat w Rzymie, gdzie zostawił swe najwybitniejsze

dzieła, głęboko przeniknięte duchem klasycyzmu. Jego twórczość została krótko omówiona w rozdziale o sztuce włoskiej. Uczniami François Duquesnoy byli jego brat, również Hieronimus (1602–1654), oraz Artus Quellin starszy (1609–1668), płodny artysta, między innymi główny twórca dekoracji ratusza w Amsterdamie.

W pracowni Rubensa rozpoczynał swą twórczość Lucas Faydherbe (1617–1697), który wraz z takimi artystami jak Rombout Verhulst (1624–1696), Artus Quellin młodszy (1625–1700) oraz Jean Delcour (1631–1707) należy do głównych twórców działających w drugiej połowie stulecia. W ich dziełach elementy barokowe, czerpane z twórczości Berniniego i Rubensa, splatają się z chłodnym klasycyzmem napływającym z Francji. Barok w rzeźbie flamandzkiej doszedł do apogeum dopiero w ostatnich latach XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku, i to nie w rzeźbie marmurowej, lecz w sycercce. Najwspanialsze jego przykłady to ambony: w katedrze w Brukseli Hendricka Fransa Verbruggena z 1699, w katedrze w Malines Michela Vervoorta z 1721 oraz w kościele Onze Lieve Vrouwe van Hanswijk w Malines, dzieło Theodoora Verhaegena z 1743 roku. Rozbudowane partie figuralne łączą się w tych pełnych fantazji kompozycjach z prawdziwie berniniowskim dążeniem do naśladowania w rzeźbie różnych elementów natury, od skał i roślinności aż do obłoków, po których stąpa Madonna. Osiemnastowieczna rzeźba w marmurze charakteryzuje się rosna-

Ambona Hendricka Verbruggena z 1699 roku, w katedrze w Brukseli, jest wybitnym dziełem małej architektury rozwiniętego baroku, w którym program ikonograficzny – Maria jako pogromczyni szatana, Wygnanie z raju – oraz swoboda rzeźbiarza zdominowały strukturę konstrukcyjną. Przykład przetworzenia na język północnoeuropejskiej snycerki rzymskich wzorów Berniniego.



cym współczynnikiem klasycyzmu i wpływu wzorów francuskich.

O europejskim znaczeniu sztuki flamandzkiej XVII wieku decyduje malarstwo. Malarze otrzymywali zamówienia z całej Europy. Wielu z nich pracowało za granicą, wywierając wpływ na sztukę angielską, niemiecką, a do pewnego stopnia także hiszpańską i włoską. Osiągnięcia malarstwa flamandzkiego dodatkowo popularyzowały w całej Europie reprodukcje graficzne, wykonywane masowo w Antwerpii przez całe rodziny rytowników i wydawców.

Wielka tradycja malarska Niderlandów sięga początków XV wieku. Począwszy od drugiej ćwierci następnego stulecia malarstwo historyczne – termin ten obejmował wówczas tematykę religijną oraz mitologiczną, zyskującą na popularności wraz z postępami humanizmu – poddało się przemożnemu wpływowi Włoch. Kierunek rodzimy, wywodzący się z późnogotyckiego realizmu, przetrwał natomiast w malarstwie rodzajowym i pejzażowym. Owa dwoistość, w której ramach wybór gatunku malarskiego w znacznym stopniu determinował wybory stylistyczne, pozostała aktualna i w XVII wieku, pomimo unifikującej roli Rubensa.

Tendencję italianizującą, w odcieniach manierystycznym i klasycyzującym, reprezentowała na przełomie XVI i XVII wieku cała grupa malarzy, takich jak Martin de Vos (1532–1603), Otto van Veen (1556–1629), Abraham Janssens (1573/74–1632), Hendrick van Balen (1575–1632) i Frans Francken młodszy (1581–1642). Ich sztuka, pełna biegłości, a często i wyrafinowania, odwoływała się głównie do wzorów rzymskich i weneckich. Twórczość Martina de Vos należy jeszcze niemal w całości do XVI wieku, jednakże jego kompozycje, powielane w niezliczonych reprodukcjach graficznych, wywarły znaczny wpływ na malarstwo europejskie epoki baroku. Otto van Veen i Hendrick van Balen, ciesząc się za życia dużym uznaniem, mają znaczenie przede wszystkim jako nauczyciele Rubensa i van Dycka. Większość wymienionych artystów przejęła z czasem pewne elementy rubensowskiego baroku.

Powrót Rubensa do Antwerpii w 1608 roku wniósł do malarstwa flamandzkiego zupełnie nowe wartości i skierował je na drogę baroku, organicznie łączącego tradycję włoską i rodzimą. Wokół Rubensa wytworzył się wkrótce krąg uczniów, współpracowników i naśladowców, co sprawia, że właściwie całe flamandzkie malarstwo historyczne jest w XVII wieku w większym lub mniejszym stopniu

Portret kardynała Bentivoglio, datowany 1622, jest jednym z najznakomitszych portretów Antona van Dycka z jego okresu włoskiego; łączy doskonałą charakterystykę psychologiczną ze wszystkimi cechami malarstwa reprezentacyjnego. Ograniczona gama barwna nawiązuje do późnej fazy malarstwa Tycjana. Płótno, 196 × 145 cm (Galeria Pitti, Florencja).

naznaczone jego wpływem. Wśród artystów należących do kierunku rubensowskiego najwybitniejsze indywidualności stanowili Anton van Dyck i Jacob Jordaens. Osobowość van Dycka (1599–1641) zbliża się pod wieloma względami do Rubensa, chociaż ani w życiu, ani w sztuce nie osiągnął skali jego monumentalnych dokonań. Pierwszym nauczycielem van Dycka był Hendrick van Balen. Brak natomiast bezpośrednich dowodów, by van Dyck był uczniem Rubensa, a wiadomości o ich współpracy pochodzą dopiero z 1620 roku, a więc z czasu po wyzwoleniu go na mistrza. Cała młodzieńcza twórczość van Dycka zdradza niemniej przemożny wpływ Rubensa, co przejawia się w adaptowaniu jego rozwiązań kompozycyjnych oraz w dążeniu do żywiołowego realizmu. Część ówczesnych wielkich przedsięwzięć malarskich Rubensa miała być realizowana przez van Dycka, jednakże jego udział w wykonaniu na przykład kartonów z historią Decjusza Musa jest sporny. Jakkolwiek van Dyck tworzył we wczesnym okresie liczne dzieła religijne i mitologiczne, już wówczas najoryginalniejszym jego osiągnięciem były portrety.

W 1621 roku van Dyck, po krótkim pobycie w Anglii, wyruszył do Włoch, gdzie przebywał do 1627 roku. Odwiedził Rzym, Florencję, Wenecję, Mantuę, Mediolan, Turyn oraz Palermo, najdłużej mieszkał jednak w Genui. Idąc za przykładem Rubensa podjął intensywne studia nad malarstwem włoskim XVI wieku, szczególnie nad Tycjanem, inspirując się jego rozwiązaniami kompozycyjnymi i techniką malarską. Tworzył wówczas obrazy mitologiczne i religijne, w tym liczne kameralne przedstawienia Madonny i Świętej Rodziny. Trzon jego włoskiej twórczości stanowią portrety arystokracji genueńskiej, które należą do najwybitniejszych przykładów tego gatunku w malarstwie europejskim. Rozwinął w nich wywodzący się od Tycjana i Rubensa typ wizerunku reprezentacyjnego, łączący ukazanie wysokiej pozycji społecznej modela z jego dogłębną charakterystyką psychologiczną oraz bogactwem i wyrafinowaniem kolorytu.

Drugi okres antwerpski, w latach 1627–1632, przyniósł liczne monumentalne obrazy religijne oraz portrety, na ogół różniące się od włoskich bardziej kameralnym ujęciem i ciemniejszym kolorytem. Van Dyck dostarczył wówczas również wzorów do obszernego wydawnictwa wizerunków sławnych ludzi, tak zwanej *Iconographii*, a 15 akwafort, głównie portrety współczesnych mu artystów, wykonał własnoręcznie.



W 1632 roku van Dyck przeniósł się do Londynu, gdzie uzyskał stanowisko malarza nadwornego, a wkrótce tytuł szlachecki, i gdzie z niewielkimi przerwami pozostał aż do śmierci. Jego głównym zadaniem było portretowanie Karola I i jego rodziny. Powstawały również wizerunki przedstawicieli arystokracji angielskiej, niekiedy zawierające podteksty ikonograficzne, związane z wyrafinowaną kulturą dworu. Gama kolorystyczna dzieł z okresu angielskiego jest na ogół żywa i jasna, jednakże znacznie chłodniejsza niż w obrazach powstałych we Włoszech. Obok znakomitych osiągnięć występują również malarstwa nieco powierzchowne, powstałe w wyniku pośpiesznej, nastawionej na zysk pracy.

Autoportret z Sir Endymionem Porterem powstał około roku 1636–1637. Wspólny wizerunek z arystokratą i mecenasem był dla van Dycka wyróżnieniem, potwierdzającym jego awans społeczny. Specyficzna poza artysty jest efektem znakomitego wykorzystania dla celów kompozycyjnych lustrzanego odbicia, powstającego przy malowaniu autoportretu. Płótno, 119 × 144 cm (Prado, Madryt).



Wśród bogatej spuścizny van Dycka, liczącej około 600 pozycji, szczególne miejsce zajmują autoportrety z różnych okresów, w których wyrafinowanie modelu znajduje odpowiednik w finezyjnej formie malarskiej. Sztuka van Dycka pozostaje w cieniu wielkości Rubensa. Trzeba jednak podkreślić, że w swych najlepszych dziełach zdobył się na wypowiedzi w pełni indywidualne. Jego twórczość wywarła wpływ na malarstwo flamandzkie drugiej połowy XVII wieku, dający się porównać z wpływem Rubensa. W Genui spuścizna van Dycka stanowiła jeden z ważnych czynników przejścia tamtejszego malarstwa do pełnego baroku, a angielskie ma-

larstwo portretowe korzystało z jego wzorów aż po koniec XVIII wieku.

W przeciwieństwie do Rubensa i van Dycka, Jacob Jordaens (1593–1678) całe życie spędził w Antwerpii. Początkowo był uczniem Adama van Noort, jednakże jego twórczość ukształtowała się przede wszystkim pod wpływem Rubensa. Po śmierci Rubensa i van Dycka Jordaens stał się najwybitniejszym malarzem Flandrii i przez ponad trzydzieści lat cieszył się wielkim powodzeniem. Już jako człowiek w pełni dojrzały przeszedł na kalwinizm, jednak mimo to w dalszym ciągu malował obrazy do kościołów katolickich.

Portret Mary Ruthven z roku 1636. Wizerunek żony Antona van Dycka, poślubionej na dwa lata przed śmiercią artysty, charakteryzuje się typowym dla okresu angielskiego nieco twardym rysunkiem i metalicznie połyskującą draperią. Wyznaczony przez van Dycka kierunek przetrwał w angielskim malarstwie portretowym niemal do końca XVIII wieku. Płótno, 104 × 81 cm (Prado, Madryt).

Jordaens był malarzem wszechstronnym, tworzył obrazy biblijne, mitologiczne, alegoryczne i rodzajowe oraz portrety. Szczególnie warte podkreślenia jest jego zamiłowanie do tematyki rodzajowej realizowanej w wieloosobowych kompozycjach o dużych rozmiarach, jakich nie podejmował ani Rubens, ani wyspecjalizowani w tego rodzaju tematach „mali mistrzowie”. Specyficzną cechą Jordaensa jest również nadawanie rodzajowego, rodzimego charakteru scenom biblijnym i mitologicznym. Różnorodnością tematyczną Jordaens niewątpliwie starał się naśladować Rubensa, brakło mu jednak rubensowskiego geniuszu kompozycyjnego i siły ekspresji. Jego obrazy bywają przeładowane wielkimi figurami, a realizm często graniczy z wulgarnością. Wczesne dzieła Jordaensa, sprzed roku 1620, są bliskie ówczesnej twórczości van Dycka, co wynika prawdopodobnie ze współpracy obydwu młodych artystów, a także stanowi wymowny przykład integrującego wpływu Rubensa na dwie tak różne indywidualności. W ciągu następnego dziesięciolecia styl Jordaensa oscylował pomiędzy rubensowskim realizmem i barokiem a swoistym klasycyzmem. Był to również okres, kiedy barwy stosowane przez Jordaensa osiągały wysoki stopień bogactwa i nasycenia. Późniejsza bardzo obfita twórczość charakteryzuje się na ogół obniżeniem poziomu, na co, obok wspomnianego już chaosu kompozycyjnego, składa się również rozwodnienie koloru i powierzchowność charakterystyki postaci.

Większość spośród pozostałych malarzy flamandzkich podejmujących tematy historyczne przeszła przez etap współpracy z Rubensem. W realizacji wielkich przedsięwzięć dekoracyjnych brali udział między innymi Cornelis de Vos (1581–1651), Caspar de Crayer (1584–1669), Abraham van Diepenbeek (1596–1675), Cornelis Schut (1597–1655), Theodoor van Thulden (1606–1669) i Erasmus Quellinus (1607–1678). W ich własnej twórczości wpływy Rubensa spotykały się z bardziej wyrafinowaną wersją baroku van Dycka, czytelną szczególnie w znakomitych portretach Cornelisa de Vos. Ten sam w zasadzie kierunek reprezentowali również malarze, którzy z kręgiem Rubensa mieli tylko pośredni kontakt, tacy jak Jan Boekhorst (1605–1688) czy Thomas Willeboirts Boschart (1613–1654). Nieliczni artyści, którzy wpływowi Rubensa się nie poddali, jak Gerard Seghers (1591–1651) i Theodoor Rombouts (1597–1637), nawiązywali przede wszystkim do wzorów caravaggionizmu.

Korzenie kierunku rodzimego w malarstwie flamandzkim, obejmującego głównie sceny rodzajowe i pejzaż,



sięgają połowy XVI wieku i twórczości takich malarzy jak Pieter Aertsen, Joachim Bueckelaer, a przede wszystkim Pieter Bruegel starszy. Charakterystyczną cechą tego malarstwa były na ogół niewielkie rozmiary obrazów oraz daleko idąca specjalizacja poszczególnych „małych mistrzów” sprawiająca, że często spotyka się prace, w których partie figuralne i tło pejzażowe są dziełem różnych autorów.

Na przełomie XVI i XVII wieku działali dwaj synowie Pietera Bruegla: Pieter (1564–1638) i Jan (1568–1625). Pieter Breughel młodszy tworzył przede wszystkim kopie i pastisze dzieł ojca, przedłużając w głąb XVII wieku jego

Temat obrazu Król pije odnosi się do flamandzkich obyczajów ludowych. Tak jego wybór, jak i nieco wulgarny sposób potraktowania zbliża Jacoba Jordaensa do małych mistrzów sztuki mieszczańskiej, a odróżnia od nastawionych na arystokratyczną klientelę Rubensa i van Dycka. Płótno, 156 × 210 cm (Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Bruksela).

rubaszny realizm. Jan Breughel, zwany Aksamitnym, był znakomitym pejzażystą oraz specjalistą w malowaniu zwierząt i kwiatów. Zaprzyjaźniony i często współpracujący z Rubensem, był w stanie przyswoić sobie niektóre nowości jego stylu. Małym mistrzem, wyspecjalizowanym w scenach figuralnych, którymi często uzupełniał obrazy Jana Breughla i Joosa de Momper, był Sebastian Vranx (1573–1647). Sceny rodzajowe pełne brutalnego realizmu, nie stroniącego od drastycznych motywów, malowali Adriaen Brouwer (około 1605–1638) i David Teniers młodszy (1610–1690). Tematyka i sposób ujęcia ich obrazów zbliżają się do malarstwa holenderskiego,

natomiast barokowa swoboda wykonania zdradza znajomość wielkiej sztuki Rubensa.

Wśród pejzażystów należy wymienić przede wszystkim Joosa de Momper (1564–1635) oraz Jana Wildensa (1586–1653). Ten ostatni, początkowo w pełni przynależny do kierunku rodzimego, dzięki współpracy z Rubensem przejął wiele cech jego monumentalności i barokowego rozmachu. W drugiej połowie stulecia liczne pejzaże ze sztafażem tworzył Jan Siberechts (1627–około 1703). Specjalność animalistów i malarzy martwych natur reprezentowali Frans Snyders (1579–1657) i Jan Fyt (1611–1661). Dzieła Snydersa, wieloletniego współprac-



Tak zwany Autoportret z rodziną Jacoba Jordaensa, z około 1624 roku, choć takie rozpoznanie ikonograficzne bywa przez niektórych badaczy kwestionowane. Jeden z najpiękniejszych obrazów Jordaensa łączący portretowy realizm z żywym kolorytem i, co rzadkie u tego malarza, z finezyjnym operowaniem światłem. Plótno, 181 × 187 cm (Prado, Madryt).





Palacze tytoniu *David Teniersa młodszego* (po lewej u góry), Palacze i pijacy *Adriaena Brouwera* (u dołu). Bliźniacze obrazy dwóch „małych mistrzów” flamandzkich, podejmujących tematy z życia współczesnego. Pospolitość, a niekiedy nawet wulgarność ukazywanych scen łączy się z wysoką klasą malarskiego wykonania. Obrazy tego rodzaju bliższe są mieszczańskiej sztuce Holandii niż arystokratycznemu barokowi *Rubensa* i *van Dycka*. *Plótno, 40 × 62 oraz 40 × 50 cm (Prado, Madryt).*

Martwa natura z rybami. *Frans Snyders* był najwybitniejszym flamandzkim animalistą, współpracownikiem *Rubensa*, *van Dycka* i innych malarzy; tworzył też samodzielne obrazy przedstawiające walki zwierząt i martwe natury. Reprodukowany obraz różni się od wyciszonych, jakby pozaczasowych martwych natur holenderskich bogactwem kompozycji i barwy oraz elementem barokowej ruchliwości. *Plótno, 70 × 106 cm (Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Bruksela).*



wnika *Rubensa*, a także *van Dycka* i *Jordaensa*, pełne są ruchu i barokowego bogactwa. Bardziej stonowana, gabinetowa sztuka *Fyta* jest natomiast bliższa kontemplacyjnemu malarstwu holenderskiemu. Mistrzami specyficznego niderlandzkiego malarstwa kwiatów byli wspomniani już *Jan Breughel* oraz *Daniel Seghers* (1590–1661). Podcięcie ekonomicznej potęgi miast flamandzkich przez wojnę trzydziestoletnią przyniosło wkrótce osłabienie

poziomu tamtejszej sztuki. Jak wynika z powyższego przeglądu, artyści działający w drugiej połowie XVII wieku byli w większości epigonami *Rubensa* i *van Dycka*. Kryzys pogłębił się jeszcze w XVIII wieku, kiedy to malarstwo flamandzkie, oscylujące pomiędzy pasywnym powielaniem miejscowej tradycji a wzorami francuskimi, zeszło do poziomu sztuki mającej wyłącznie lokalne znaczenie.