

Kolor w rysunku francuskim XVIII wieku Między teorią, koneserstwem a praktyką¹

Badania nad XVIII-wiecznymi francuskimi rysunkami, akwarelami i pastelami w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie² nasunęły pytanie o rolę, jaką odgrywa w nich kolor. Czy można te kwestię rozważać wspólnie dla kategorii prac na papierze, stworzonej wszak na potrzeby klasyfikacji muzealnej?

W interesującej nas epoce o barwie rysunków decydowała gama odcieni sangwiny, od najjaśniejszej, charakteryzującej *contre-épreuve* (il. 1), aż po najciemniejszą, tzw. sangwinę paloną (il. 2), zróżnicowane nasycenie linii czarną kredką (il. 3), zmienna tonacja techniki *aux trois crayons* (sangwina, czarna i biała kredka) (il. 4). Kolorystykę wzbogacała różnorodność lawowania w tonach szarych, brązowych i szarobrunatnych (il. 5), a także delikatna plama akwarelowa (il. 6) czy równie subtelna w wyrazie kredka pastelowa.

Nasuwa się pytanie, czy ranga koloru we francuskich rysunkach w XVIII wieku rzeczywiście wiąże się ze zwycięstwem „rubensistów” nad „poussinistami” w długotrwałym sporze teoretycznym toczącym się w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu? Wieloletnia dyskusja podniosła znaczenie koloru w praktyce malarskiej i rysunkowej okresu regencji i rokoka, natomiast w nauczaniu rysunku pozostawano na tradycyjnych pozycjach, o czym świadczą traktaty m.in. Gérarda de Lairesse’a (1640/1641–1711) *Les principes du dessein, ou Méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de tems* (1719)³, Abrahama Bloemaerta (1566–1651) *Livre d’étude d’après les desseins originaux de Blomart*⁴, Charles-Antoine’a Jomberta (1712–1784)⁵

¹ Robocza wersja niniejszego tekstu została przedstawiona na konwersatorium prof. dr. hab. Piotra Skubiszewskiego w Instytucie Historii Sztuki UW 27 października 2015. Za cenne uzupełnienia pragnę podziękować prof. dr. hab. Antoniemu Ziembie.

² *Le siècle français. Francuskie malarstwo i rysunki XVIII wieku ze zbiorów polskich*, red. naukowa Iwona Danilewicz, Justyna Guze, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2009, Warszawa 2009; *Mistrzowie pastel. Od Marteau do Witkacego*, red. naukowa Anna Grochala, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2015–2016, Warszawa 2015. Zob. też <www.cyfrowe.mnw.art.pl>.

³ Gérard de Lairesse, *Grondlegginge der teekenkonst*, Amsterdam 1711 (1. wyd., kolejne: 1713, 1766).

⁴ Wydanie francuskie z 1740 z ilustracjami rytowanymi przez François Bouchera – zob. <http://www.british-museum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1356068&partId=1&searchText=Bloemart&page=1> [dostęp: 11 września 2015]; Frederik Bloemaert wg Abrahama Bloemaerta, *Oorspronkelyk en vermaard konstryk tekenboek*, 1740 – zob. Marcel Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and His Sons: Paintings and Prints*, vol. 1, Doornspijk 1993, s. 389–390.

⁵ Jombert wymienia z kolei inne traktaty: Gerard Hoet, *Les principaux fondements du dessein*, Leide 1712 (2. wyd. 1723); Jan de Bisschop, *Signorum Veterum Icones* (1668–1689) i *Paradigmata Graphices Variorum Artificum* (1672–1689); Jean de le Clerc, *Principes de dessein* (1660–1703).



Méthode pour apprendre le dessein, où l'on donne les règles générales de ce grand art... (1740)⁶ i Michel-François Dandré-Bardona (1700–1783) *Traité de la peinture* (1765)⁷. Jaka była zatem

⁶ Chales-Antoine Jombert (1712–1784) był wydawcą, nosił tytuł *Librairie du Roi pour l'Artillerie et le Génie* [wydawcy króla do spraw artylerii i wojskowości]. Wspomniany popularny podręcznik rysunku wykorzystywał odziedziczone po ojcu 30 płyt z ilustracjami Abrahama Bosse'a do *Recueil de figures pour apprendre à dessiner sans maître*. Większość ilustracji jest jednak dziełem Nicolasa Cochina Młodsze, który widnieje jako współautor na stronie tytułowej. Cochin Młodszy był zresztą głównym grafikiem współpracującym z Jombertem, on sam opracował katalog jego *œuvre* – zob. Catherine Bousquet-Bressolier, *Charles-Antoine Jombert (1712–1784). Un libraire entre sciences et arts*, „Bulletin du bibliophile” 1997, no. 2, s. 302.

⁷ Pochodzący z Aix-en-Provence Dandré-Bardon był profesorem malarstwa i członkiem Akademii oraz profesorem rysunku w École des élèves protégés. Jako członek jury salonów i konkursu na studium ekspresji (od 1760), odwoływał się do zasad wprowadzonych przez Charles'a Le Bruna. Był autorem *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces*

il. 1 | fig. 1

François Boucher, *Widok zabudowań wiejskich i wieży kościoła (contre-épreuve)* | *Village View with a Church Tower (contre-épreuve)*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 2 | fig. 2

Jean-Baptiste Greuze,
Głowa dziewczynki
| *Head of a Girl*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

ówczesna koncepcja rysunku i wynikające z niej metody nauczania? Czy kolor znalazł tu swoje miejsce?

Popularny traktat Jomberta łączy zachowawczość w zakresie teorii ze znajomością nowych postaw, z którymi autor zetknął się dzięki przyjaźni z grupą młodych, mieszkających w Paryżu artystów: Charles-Nicolasem Cochinem Młodszym (1715–1790)⁸, Joseph-Marie Vienem (1716–1809), Claude-Josephem Vernetem (1714–1789), Jean-Honoré Fragonardem (1732–1806), Jean-Baptiste'em Perronneau (1715–1784)⁹; dwaj ostatni bywali z kolei u starszych od siebie François Bouchera (1703–1770) i Jean-Siméona Chardina (1699–1779)¹⁰. Sam Jombert prowadził dom otwarty, gdzie spotykali się najślawniejsi artyści, pisarze i filozofowie epoki.

Boucher był nie tylko autorem ilustracji do francuskiego wydania podręcznika rysunku Bloemaerta.

talents (1769) i *Costumes des anciens* (1772–1774) – zob. Daniel Chol, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1987, s. 65–70. W zbiorach MNW znajdują się dwie rysunkowe kopie z jego *Costumes* (nr inw. Rys.Ob.d.593 MNW i Rys.Ob.d.594 MNW).

⁸ Cochin, od 1741 *agréé*, a od 1752 członek Akademii, od dzieciństwa był przyjacielem Jomberta, który powierzał znakomitemu grafikowi ilustrowanie wydawanych przez siebie publikacji – zob. C. Bousquet-Bressolier, *op. cit.*, s. 311.

⁹ Perronneau był prawdziwym nowatorem. Stosowane przez niego zielone cienie odnajdziemy potem u impresjonistów, a pastelową kreskę kładzioną tak, by robiła wrażenie z odległości – u postimpresjonistów. Nie dziwi zatem opinia Alberta Besnarda (1849–1934), wyrażona podczas wykładu wygłoszonego z okazji wystawy *Cents pastels* (Galerie Georges Petit, Paryż, maj 1908; prezentowano na niej m.in. 33 dzieła Perronneau), że dla współczesnych sobie artysta ten był nadto nowoczesny, zaskakiwał swobodą w użyciu koloru, czego nie robił mistrz Maurice Quentin de La Tour – zob. Léandre Vaillat et Paul Ratouis de Limay, *J.-B. Perronneau (1715–1783). Sa vie et son œuvre*, Paris-Bruxelles 1923. O kolorowych refleksach w twórczości Perronneau wspominał Diderot – zob. Denis Diderot, *Esejo malarstwie*, tłum. Jerzy Stadnicki, wstęp i opracowanie Andrzej Pienkos, Warszawa 2015, s. 35.

¹⁰ Planujący karierę akademika Chardin w młodości dużo rysował, by zaprzestać tego równocześnie z rezygnacją z malarstwa historycznego – zob. Pierre Rosenberg, *Chardin. The Unknown Subversive?* [w:] *Chardin* [Pierre Rosenberg et al.], kat. wyst., Galeries nationales du Grand Palais, Paryż et al., 1999–2000, London 2000, s. 28–33. Pod koniec życia, po 1780, kiedy tracąc wzrok, zrezygnował z farb olejnych, zaczął malować pastelami (niezawierającymi szkodliwego dla oczu ołowiu) portrety. Chardin budował swe martwe natury i sceny rodzajowe kolorem, rysunek był mu nieodzowny – zob. Ewa Lajer-Burcharth, *Chardin Material*, Berlin 2011, s. 39–40.

Miał też znaczący udział w tzw. *Recueil Jean de Jullienne* – zbiorze, który nie miał charakteru dydaktycznego – ilustrowanym przez sławnych rytowników epoki z Gabrielem Huquierem (1695–1772) na czele¹¹. Boucher pełnił więc rolę swego rodzaju pośrednika między kolejnymi pokoleniami artystów, początkowo jako rytownik, by w końcu stać się jednym z najślawniejszych malarzy francuskich.

Oprócz traktatów pisanych dla artystów, w tym przyszłych akademików, w dekadzie 1760–1770 wydawcy i graficy opublikowali wiele tanich ilustrowanych zeszytów do nauki rysunku. Zawierały one imitujące tę technikę ryciny, służące do kopiowania i naśladowania oraz wskazówki, jak rysować ludzką postać, zwierzęta i krajobrazy, a także motywy dekoracyjne i ornamentalne przeznaczone dla rzemieślników. Sam Jombert, wymagający od adepta sztuki rysunkowej wiedzy z zakresu anatomii i osteologii oraz znajomości najślawniejszych posągów antycznych, w swym podręczniku uwzględniał jedynie monochromatyczne lawowanie rozpuszczoną w wodzie sangwiną, tuszem chińskim i bistrem. W kwestii koloru, czyli barwnego lawowania rysunków, odsyłał do dzieła *Les Règles du lavis et du dessin* (1722) autorstwa królewskiego inżyniera Nicolasa Buchotte'a (1673–1757)¹².

We Francji XVIII wieku rysunek, od wieków obecny w europejskiej tradycji, cieszył się coraz większym uznaniem. Zyskując rangę odrębnej dziedziny sztuki, służył także jako narzędzie, którym winni umiejętnie posługiwać się wszyscy, od architektów i artystów, przez wojskowych inżynierów i kartografów, po rzemieślników oraz miłośników i amatorów sztuki¹³.



il. 3 | fig. 3

Antoine Watteau, *Kobieta trzymająca wachlarz* | *Woman with a Fan*, ok. c. 1717, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (dar Anny Payne Blumenthal, 1943) | Metropolitan Museum of Art, New York (donation of Ann Payne Blumenthal, 1943)

foto. | photo © The Metropolitan Museum of Art, New York

¹¹ Zob. Isabelle Tillerot, *Engraving Watteau in the Eighteenth Century. Order and Display in the Recueil Jullienne*, „Getty Research Journal” 2011, no. 3, s. 33–34.

¹² Nicolas Buchotte (*Les Règles du lavis et du dessin*, t. 1, Paris 1722, s. 1) wymienia następujące kolory: tusz chiński, karmin, ultramarynę, gumigutę (sok roślinny dający kolor żółty), zieleń grynszpanową, bistr, indygo, zieleń (pozyskiwana z szakłaka kruszyny), zieleń (z kosaćca), cynober – zob. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65663926.r=Buchotte.langFR>> [dostęp: 8 września 2015].

¹³ Charlotte Guichard, *Nouveaux public, nouveaux usages du dessin gravé* [w:] eadem et al., *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le dessin gravé au XVIII^e siècle*, kat. wyst., Musée de Beaux-Arts de Valenciennes, 2006–2007, [s.l.] 2006, s. 93–97.



il. 4 | fig. 4

François Boucher, *Młody mężczyzna w berecie*
| *Young Man Wearing a Beret*, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
| New York

fot. | photo © The Metropolitan Museum of Art, New York

Podobne przekonanie żywił już jednak Roger de Piles: „Uważam, że wiele części rysunku jest wysoce niezbędnych każdemu, kto zechce zyskać biegłość. Oto główne z nich: poprawność, dobry smak, elegancja, charakter, różnorodność, wyraz i perspektywa [...]. Skoro rysunek jest podbudową malarstwa, trudno poświęcić zbyt wiele troski temu, by nadać mu solidność i ażeby mógł podtrzymywać budynek złożony z tak wielu części, jakim jest gmach malarstwa. Będę więc starał się mówić o rysunku w takim porządku, jakiego ta niezbędna wiedza wymaga”¹⁴. Przypomnijmy zatem zasady nauczania rysunku w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, pamiętając, że niewiele różniło się ono od wielowiekowej praktyki warsztatowej.

Rozpoczynano od kopiowania rysunków lub rycin według dzieł uznanych mistrzów, by ćwiczyć rękę przyswoyiwano także ilustracje przedstawiające części ciała ludzkiego (*dessiner d'après exemple*). W XVIII wieku wykorzystywano w tym celu ryciny Sébastien le Clerca (ok. 1734–1785)¹⁵, Charles Nicolasa Cochina, Louisa Bonneta (1736–1793)¹⁶ i Gilles’a Demarteau¹⁷ sporządzone według rysunków Bouchera i Carle van Loo (1705–1765). Kolejna faza to *dessin d'après la bosse*, czyli rysunek z trójwymiarowego modelu, częściej odlewu gipsowego aniżeli rzeźby antycznej, która później stawała się przedmiotem studiów dla zdobywców *Prix de Rome*. Ukoronowaniem nauki było studium z żywego modelu. O wszystkim tym informuje nas piórem Claude-Henri Wateleta (1718–1786) nieoceniona Encyklopedia Diderota i d’Alamberta w hasle poświęconym

¹⁴ Roger de Piles, *Wykład zasad o malarstwie* [1708] [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i oprac. Jan Białostocki, red. naukowa i uzupełnienia Maria Poprzeczka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 589 [cyt. w tłumaczeniu Krystyny Secomskiej].

¹⁵ Katalog rycin le Clerca (1774) przygotował Jombert, który opracował również *œuvre* graficzne Jacquesa Callota (1771) i Stefano della Belli (1772) – zob. C. Bousquet-Bressolier, op. cit., s. 318 i n.

¹⁶ Louis-Marin Bonnet wykonał z ośmiu płyt rycinę imitującą pastel François Bouchera, *Głowa Flory*. Dzięki odbitkom próbnym opatrzonym autorskim komentarzem, które zachowały się w zbiorach Bibliothèque nationale de France w Paryżu, znane są etapy żmudnego i jakże efektownego procesu – zob. *Quand la gravure fait illusion...*, op. cit., s. 60–61, kat. nr 28.

¹⁷ Ibidem, s. 59.



rysunkowi¹⁸. Akademia miała wyłączność na wykonywanie studiów z modela, choć reforma z 1730 stwarzała podobną możliwość także Akademii św. Łukasza¹⁹. Pozującemu przysługiwał status urzędnika państwowego i prawo do noszenia liberii oraz (podobnie jak wybranym artystom) przywilej mieszkania w Luwrze. Dlatego też przez kilkadziesiąt lat XVIII wieku ten sam mężczyzna²⁰ powtarza się na studiach aktu z natury wykonywanych przez rzesze

il. 5 | fig. 5

Jean-Honoré Fragonard,
*Pierwsza lekcja jazdy
konnej* | *First Horse
Riding Lesson*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

¹⁸ [hasło] *Dessin* [w:] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [online], t. 4, Paris 1754, s. 989–991, <<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:2247.encyclopediao513>> [dostęp: 12 lipca 2017].

¹⁹ Akademia św. Łukasza powstała w 1655 w wyniku przekształcenia organizacji rzemieślniczej w artystyczną i istniała do 1777, kiedy została wchłonięta przez Królewską Akademię Malarstwa i Rzeźby. Stworzono wówczas możliwość nauki rysunku z żywego modela w drugiej klasie. Podobnie jak Akademia Królewska, organizowała co kilka lat wystawy i przyznawała medale najbardziej wyróżniającym się artystom. Zob. E. Lajer-Burchard, op. cit., s. 38–39.

²⁰ Modelem był niejaki Dechamps (lub Decamps) – zob. *Eighteenth-Century French Life-Drawing: Selections from the Collection of Mathias Polakovits*, ed. James Henry Rubin and David A. Levine, kat. wyst., The Art Museum, Princeton University, 1977, Princeton 1977, s. 22.



il. 6 | fig. 6

Louis-François Cassaz,
Widok Palmyry | *View of Palmyra*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

artystów francuskich, uczęszczających na owe lekcje w Akademii²¹. Zgodnie z długą tradycją akademicką nie korzystano z usług modelek, z rzadka można było spotkać je w prywatnych pracowniach, a ich wynajęcie łączyło się z dużymi kosztami²². Do rysowania używano białego papieru i sangwiny, którą studenci cięli na pałeczki i osadzali w metalowych oprawach. Papiery barwione w masie lub gruntowane wymagały od rysownika większych, bardziej malarskich umiejętności i kładzenia światła białą. Przedstawiciele klasycyzmu częściej niż sangwiną

²¹ Uczniowie wchodzili do sali dopiero po ustawieniu modelu przez prowadzącego w danym miesiącu profesora. Pozę modelu zmieniano dwa razy w tygodniu. Sala z amfiteatralnie ustawionymi stołami do rysowania, która mogła pomieścić ok. 120 rysowników, w połowie XVIII w. była wypełniona po brzegi przez blisko 400 adeptów sztuki rysunkowej.

²² Jednym z nielicznych wyjątków był Watteau, dla którego możni przyjaciele wynajmowali lokum i zatrudniali modelki – zob. Colin B. Bailey, *Jean-Antoine Watteau (1684–1721)* [w:] *Watteau and His World. French Drawings from 1700 to 1750*, ed. Alan Wintermute, kat. wyst., The Frick Collection, Nowy Jork, 1999–2000; National Gallery of Canada, Ottawa, 2000, London 1999, s. 5.



posługiwali się ołówkiem, piórem i czarną kredką, czego przykładem są rysunki w zachowanych szkicownikach Jacques-Louis Davida (1748–1825)²³.

Sangwiną, obowiązkowo używaną w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby do studium aktu, rysowano również pejzaże (il. 7), sceny rodzajowe, wykonywano szkice kompozycyjne i figuralne, projekty ilustracji do książek. Mistrzostwo osiągnięto w znanej już w XVII wieku technice zwanej *aux trois crayons*, gdzie czerń kredki i czerwień sangwiny łączono z bielą kredy, uzyskując zróżnicowane harmonie barwne, już nie tylko dla oddania karnacji twarzy i ciała ludzkiego. Nadal rysowano czarną kredką i ołówkiem (*mine de plomb, pierre noire*), piórem i tuszem, łącząc techniki i obficie posługując się lawowaniem rozwodnionym tuszem lub atramentem, ale także różnobarwną akwarelą. Ta ostatnia pozwalała na osiągnięcie prawdziwie malarskich efektów, co w połączeniu z dużym formatem kompozycji, zwłaszcza krajobrazowej oraz staranną oprawą introligatorską z obwódkami tuszowymi, kolorowymi oraz złotymi paseczkami (il. 8)²⁴, czyniło ją doskonałym elementem dekoracyjnym nowego typu wnętrza:

il. 7 | fig. 7

Antoine Watteau,
według Domenico
Campagnola | Antoine
Watteau after
Domenico Campagnolo,
Pejzaż | *Landscape*,
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork | New
York

fot. | photo © Metropolitan
Museum of Art, New York

²³ David należał do innej epoki stylowej, dla której kolor ani w malarstwie, ani w rysunku nie miał takiego znaczenia, jak dla artystów czynnych w połowie stulecia.

²⁴ *Le siècle français...*, op. cit., s. 431, kat. nr 130, il. s. 430.



il. 8 | fig. 8

Hubert Robert, *Taras willi włoskiej* | *Terrace of an Italian Villa*, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie

niewielkiego i niewysokiego, gdzie *decorum* i *grand goût* epoki Ludwika XIV (zmarłego w 1715), ustąpiły miejsca komfortowi i przytulności. Rysunek – a zwłaszcza akwarela i sangwina – jako autonomiczne dzieło sztuki stał się elementem dekoracji²⁵; pozostał oczywiście podstawowym

²⁵ Sophie Raoux, *Le dessin à l'époque de sa reproductibilité technique* [w:] *Quand la gravure fait...*, op. cit., s. 105. De Piles zalecał prawdziwym kolekcjonerom (w przeciwieństwie do zwanych przezeń *demi-collectionneurs*)

narzędziem pracy i miarą wszelkiej twórczości, nawet jeżeli ta, oswabdzając się z więzów akademickiej hierarchii tematów, za przedmiot miała sceny rodzajowe, martwe natury i krajobrazy.

Tu warto wtrącić fundamentalne zgoła pytanie o to, jaka – w szerszej tradycji nowożytnej – była rzeczywista relacja między teoretyczną opozycją pojęć *disegno*–*colorito* a praktycznym uzusem, tj. zastosowaniem koloru w rysunku w praktyce warsztatowej. Opozycję tę francuski wiek XVIII odziedziczył po włoskim piśmiennictwie manierystycznym, wszak już wtedy, jak powszechnie wiadomo, barwne rysunki królowały w warsztatach licznych artystów włoskich i północnych; wystarczy wspomnieć Vasarięgo i Baroccia czy Hendricka Goltziusa, Jacques'a de Gheyna II i Carela van Mandra. Trzeba pamiętać, że ostre rozdzielenie *disegno* od *colore*, *colorito* (*dessin* od *coloris*), dokonane w teorii i historiografii drugiej połowy XVI wieku (Vasari, Pino, Dolce, Lomazzo, Zuccari), było nie tyle stanem faktycznym ówczesnej praktyki warsztatowej, ile konstrukcją „rzeczywistości wyobrażonej”. Miało to w istocie służyć konkurencji ośrodków władzy, używających opisu sztuki do legitymizowania aspiracji do hegemonii lub dominacji politycznej. I tak Giorgio Vasari, pozostający w służbie wielkich książąt Toskanii, oraz krąg pisarzy skupiony wokół Michała Anioła i działający w orbicie wielkich arystokratycznych rodów Rzymu, żywiąc przekonanie o wyższości *disegno* i rysunkowości, tego, co rozumowe i racjonalne, nad przygodnością, materialnością i zmysłowością barw, proklamowali kulturową (a domyślnie także polityczną) wyższość Florencji i Rzymu. Stanowisku temu przeciwstawiali się pisarze Serenissimy (zwł. Marco Boschini), głosząc pochwałę „plamy malarskiej” i kolorystycznej wirtuozerii. Tak politycznie nacechowana i zmanipulowana rozdzielność *disegno* od *colorito* stała się stereotypem historiograficzno-teoretycznym, dalekim od praktyki artystów, trwałym jednak w nowożytnym dyskursie o sztuce, zarówno tym konesersko-kolekcjonerskim (Giovanni Battista Agucchi i inni), jak i stricte akademickim (Gian Paolo Bellori, Filippo Baldinucci, francuscy akademicy z Nicolasem Poussinem i Charles-Alphonsem Dufresnoy na czele).

Warto też dostrzegać, że wielkie *querelles* w akademii paryskiej, w tym i spór o prymat „umysłowej” rysunkowości nad materialnością barwnych farb – spór „poussinistów” z „rubensistami”, ostatecznie wygrany przez tych drugich – miał tam podłoże we frakcyjnych walkach o dominację w hierarchii instytucjonalno-państwowej, w której Akademia funkcjonowała. Tym bardziej więc musiał być wyostrzony, formułowany z doktrynalnym rygorem, niekoniecznie w zgodzie z rzeczywistością działania malarza i rysownika.

Wróćmy jednak do XVIII-wiecznej Francji. Kluczem do zrozumienia przemian, jakie zaszły w rysunku francuskim XVIII wieku jest dzieło Antoine'a Watteau (1684–1721). Znany jako twórca gatunku *fête galante*, był nade wszystko rysownikiem. Tworzył jednak nie tylko akademickie studia aktu męskiego. Wszędzie i w każdych okolicznościach rysował szkice pejzażowe i figuralne: dzieci, mężczyzn, a zwłaszcza kobiet. Watteau notował pomysły, pozy i stroje postaci. Często na jednym arkuszu papieru sąsiadowały ze sobą rysunki powstałe w różnych okresach; początkowo rysował je sangwiną lub czarną kredką, od ok. 1712–1713 *aux trois crayons*. To właśnie Watteau sprawił, że ówczesny rysunek francuski zyskał kolor, który artysta zawdzięczał swym studiom nad twórczością Wenecjan złotego wieku i nad barokowym malarstwem Flamandów. Wspominane wcześniej tomy *Recueil des figures de différents caractères* wydane

zbieranie szkiców, „pierwszych” pomysłów, które dają lepsze wyobrażenie o intencjach i zamiarach artystów, aniżeli poszukiwane w XVII w. wielkie, starannie wykonane kompozycje rysunkowe. Tego rodzaju kolekcjonerstwo rysunków musiało być powszechne, skoro ok. 1740 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville gromił takie praktyki – zob. C.B. Bailey, op. cit., s. 75–77.

przez Julienne'a, stały się sławne²⁶, a rytujący je Boucher przejął pewne charakterystyczne cechy mistrza z Valenciennes. Są one czytelne w jego wczesnych szkicach figuralnych i krajobrazowych; w swym dorobku artysta miał także kilka akwareli²⁷. Wpływ Bouchera można z kolei odnaleźć w szkicach figuralnych Huberta Roberta, który podziwiał, zbierał i kopiował jego rysunki²⁸ (il. 9). Robert i Fragonard stali się mistrzami rysunku pejzażowego podczas studiów w Akademii Francuskiej w Rzymie, gdzie wspólnie wybierali się „na motyw”²⁹ w mieście lub jego okolicach. Powstałe w owych latach sangwiny tych artystów bywają niekiedy trudne do odróżnienia. Dwa widoki z Tivoli, wykonane podczas letnich miesięcy 1760 roku, Fragonard wystawił na Salonie w 1765, na którym debiutował. Wystawiono wówczas ogółem 229 obrazów olejnych i aż 88 rysunków, co świadczy o ich rosnącym znaczeniu. Diderot w swym *Salonie 1765* pominął rysunki milczeniem, poświęcając uwagę wystawionemu wówczas obrazowi Fragonarda *Koresos i Kalliroe*³⁰. Właśnie owe niższe gatunki – sceny rodzajowe i pejzaż – zyskały wielką popularność wśród rysowników francuskich XVIII wieku.

Doskonałym przykładem wykorzystania koloru w rysunku jest też twórczość Gabriela de Saint-Aubina (1724–1780), kronikarza życia paryskiego. Jego, chciałoby się rzec, migawkowe szkice piórkiem nabierały życia dzięki plamie barwnej (il. 10). Nachodzenie na siebie linii i towarzyszących im kolorów sprawiało, że stawiano mu zarzut „nieprzestrzegania w kompozycjach reguł i zasad stosowności”³¹. Saint-Aubin jawi się jako spadkobierca tradycji zapoczątkowanej przez Watteau, choć za życia nie zyskał rozgłosu i nie wspomina o nim pierwszy znawca epoki Pierre-Jean Mariette (1694–1774). Szkice tego artysty wymagały skupienia uwagi oglądającego, ze względu na swe niewielkie rozmiary, co w sposób oczywisty odróżniało je od dużych, dekoracyjnych pejzaży Fragonarda i Roberta czy rodzajowych scen sangwiną Jean-Baptiste Greuze'a (1725–1805)³².

Denis Diderot pozostał niestety obojętny na urodę współczesnych sobie rysunków, barwnych akwareli, sangwin i rysunków lawowanych. Wyjątkiem był Greuze i jego pełne ekspresji szkice, o których Diderot tak pisał w *Salonie 1769*: „A te rysunki. Co tak naprawdę pokazał nam geniusz Greuze'a? *Śmierć ojca rodziny opłakiwanego przez jego dzieci* ma piękną kompozycję, wyraz i wrażenie całości. Znający się na sztuce widzą go niczym obraz; usunąłbym jednak kościelny lichtarz i kropielnicę z wiechciem służącym za kropidło, w owych akcesoriach tkwi fałsz; ten

²⁶ Publikacje te przeznaczone były dla miłośników i znawców sztuki, nie zaś jako wzornik do nauki rysunku – zob. I. Tillerot, op. cit., s. 35.

²⁷ Beverly Schreiber Jacoby, *New Light on François Boucher's Early Work: A Lost Watercolor Exhibited in Florence* by Francesco Maria Niccolo Gaburri, „Master Drawings” 1985/1986 [1987], vol. 23/24, no. 3, s. 372.

²⁸ Rysunkiem Roberta nawiązującym do Bouchera jest *Przejażdżka łodzią z 1774* (papier, sangwina, MNW, nr inw. Rys.Ob.d.557 MNW); zob. *Le siècle français...*, op. cit., s. 435, kat. nr 132, il. 434.

²⁹ „Peindre sur le motif”, czyli ‘malować w plenerze’ – formuła Camille’a Pissarra i niektórych impresjonistów.

³⁰ Fragonard był Rzymie stypendystą Akademii w latach 1756–1759, następnie jako rysownik towarzyszył Jean-Claude'owi Richard abbé de Saint-Non, z którym w 1761 powrócił do Francji. W latach 1773–1774 z Jacques-Pierre-Onésyme'em Bérgeret de Grandcourt i jego synem odbył podróż do po Europie obejmującą także Włochy. Hubert Robert przedłużył okres stypendium w Rzymie, pozostając w Italii do 1765.

³¹ „[...] negligé l'ordre et la propreté dans ses compositions” – zob. Pierre Rosenberg, *Le monde de Saint-Aubin* [w:] *Gabriel de Saint-Aubin 1724–1780*, ed. Colin B. Bailey et al., kat. wyst., The Frick Collection, Nowy Jork, 2007–2008, Luwr, Paryż, 2008, Paris 2007, s. 11, 13, 17.

³² Po dwustu latach historycy sztuki zaczęli cenić jego rysunki, początkowo jako tego, który na stronach katalogów wystaw i aukcji zamieszczał szkice przedstawiające wystawiane dzieła, pozwalające na ich identyfikację, by w pełni uznać jego niezwykle zmysł obserwacji i umiejętność oddania go kreską i plamą.



człowiek jeszcze nie umarł, a ksiądz nie wziął go jeszcze we władanie”³³. Uwagę Diderota, tak wrażliwego na walory martwych natur Chardina, zwróciły kompozycja i ekspresja wyrazu dzieł Greuze’a, nie zaś malarski aspekt jego rysunków. A przecież Greuze był wielkim rysownikiem „kolorystą”. W sangwinach, dla osiągnięcia efektu barwnego, artysta wykorzystywał odcienie kredki i ziarno papieru, a w rysunkach piórem, jak ten podziwiany przez Diderota, rozmaite odcienie lawowania, przydające kompozycjom głębi i malarskości.

Dystans Diderota i jego zachowawcze rozumienie rysunku³⁴ zadziwia tym bardziej, że wiek XVIII to także epoka wytrawnych znawców i kolekcjonerów rysunków dawnych

il. 9 | fig. 9

Hubert Robert,
Przejażdżka łodzią
Boat Ride, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National Museum
in Warsaw

foto: I photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

³³ Zob. Denis Diderot, *Salons, texte établi et présenté par Jean Seznec*, vol. 4, Oxford 1967, s. 108 [tłum. Justyna Guze].

³⁴ Poglądy jego różniły się jednak od doktryny akademickiej: „Gdy uczeń opanował już odrysowywanie rycin i odlewów, sadzam go na dwa lata przed kobiecym i męskim modelem akademickim. Po czym przyprowadzam



il. 10 | fig. 10

Gabriel de Saint-Aubin, *Aukcja obrazów* | *Painting Auction*, 1776, Département des arts graphiques, Luwr | The Louvre Museum

fot. | photo © Agencja BE&W

Vente de tableaux 1776

i współczesnych: Pierre'a Crozata i Pierre-Jean Mariette'a, a także artystów kolekcjonerów, jak Boucher, którego zbiór wykraczał poza potrzeby warsztatu, gdzie rysunek wykorzystywano w procesie nauczania. Nie wszystkie wydawane wówczas zbiory rycin miały charakter dydaktyczny, czego przykładem *Recueil Jean de Jullienne*, który wielbicielom talentu Antoine'a Watteau pozwalał na kontakt z jego rozproszonym w rękach prywatnych *œuvre* rysunkowym. Innym potwierdzeniem roli i znaczenia sztuki rysunkowej, jej wyjątkowego miejsca w przedrewolucyjnej Francji, są uwieńczone sukcesami próby przełożenia i spopularyzowania rysunku w technikach graficznych. Stworzona przez Demarteau *manière de crayon* czy *manière de lavis* Le Prince'a³⁵ i wreszcie niezwykle skomplikowany proces oddawania efektów pastelu w wielobarwnym miedziorycie odbijanym aż z ośmiu płyt przez Bonneta (il. 11), stanowią odpowiedź na wyzwanie, jakim było odtworzenie w grafice barwnego rysunku, akwareli i pastelu³⁶. Istniejący w jednym egzemplarzu rysunek powielano w grafice. Praktyka ta nie dotyczyła jedynie wspomnianych już najwybitniejszych twórców, związanych relacją mistrz-uczeń, jak Watteau, Boucher, Fragonard i Robert. Objęła także wielu innych, mniej znanych lub na nowo odkrywanych rysowników, wśród nich Gabriela de Saint-Aubina. Dzięki zorganizowanej niedawno wystawie przypomniano twórczość tego artysty, choć jego rysunki na marginesach *livrets de salon* i katalogów aukcyjnych były od dawna nieocenioną pomocą dla historyków sztuki francuskiej XVIII wieku³⁷. Po dwustu latach, dzięki żywej tematyce i odpowiadającej jej kresce i plamie barwnej, przemawiają one do nas z nową siłą. Badacze stawiają pytanie, czy techniki, jakimi posługiwał się w swych rysunkach Saint-Aubin, wiązały się z przeznaczeniem jego szkiców. Zwracają uwagę bardziej dopracowane rysunki w niektórych katalogach aukcji, które, sądząc po oprawach i dodanych wtórnie stronach z uzyskanymi cenami, powstawały zapewne z myślą o szczególnie ważnych, potencjalnych nabywcach³⁸. Starannie wykonane są również szkice obrazów wystawianych na salonach, co wynikało z możliwości wielokrotnego ich oglądania, w przeciwieństwie do jednorazowej aukcji kolekcji prywatnych, gdzie dzieła sztuki pokazywano w miarę licytacji³⁹.

Skoro wiemy, jak rozmaicie traktowano rysunek w XVIII-wiecznej Francji, może warto powrócić do de Piles'a i jego uwag na temat koloru w malarstwie: „Wielu ludzi mówiąc o malarstwie posługuje się bez zróżnicowania słowami kolor i koloryt na określenie tego samego, i choć zazwyczaj nie bywają przez to źle rozumiani, dobrze będzie oczyścić te terminy z konfuzji i wyjaśnić, co należy zrozumieć przez jeden i przez drugi. Kolor jest tym, co sprawia, że przedmioty są dostrzegalne wzrokiem. Koloryt jest natomiast jedną z zasadniczych części malarstwa, za pomocą której malarz potrafi naśladować wygląd kolorów wszystkich rzeczy

mu dzieci, dorosłych, ludzi w średnim wieku, starców, słowem – przedstawicieli wszelkiego wieku, płci, stanu społecznego, gatunku ludzkiego”. W pewnej zaś mierze nawiązuje on do poglądu Rogera de Piles'a: „Nie byłoby manieri w rysunku ani w kolorze, gdyby artyści skrupulatnie naśladowali naturę. Bierze się zaś maniera od nauczyciela, z Akademii, szkoły, a nawet – z antyku” – zob. D. Diderot, *Esej o malarstwie*, op. cit., s. 22–23.

³⁵ Technika ta, wprowadzona przez Jean-Charles'a François w latach pięćdziesiątych XVIII w., największego mistrza znalazła w osobie Le Prince'a.

³⁶ Zob. S. Raoux, op. cit., s. 105.

³⁷ Zob. Gabriel de Saint-Aubin..., op. cit., s. 75.

³⁸ Zob. Colin B. Bailey, *Sketching and Writing in the Margins: Gabriel de Saint-Aubin as Illustrator of the Boston Mariette* [w:] *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Milano 2011, s. 28.

³⁹ Saint-Aubin korygował również błędy w opisach wystawianych dzieł czy w identyfikacji przedstawionych postaci na podstawie swoich pogłębionych studiów, znajomości Biblii, Owidiusza i *Ikonologii* Cesarego Ripy – zob. Gabriel de Saint-Aubin..., op. cit., s. 87, 99.



Gravé par Bonnet d'après le Tableau de Monsieur Boucher, qui est dans le Cabinet de Monsieur Soufflot.

A Paris chez Bonnet, rue d'Orléans.

N° 59.

il. 11 | fig. 11

Louis Marin Bonnet
według François
Bouchera | Louis Marin
Bonnet after François
Boucher, *Portrait
młodej kobiety z różą
przy sukni* | *Portrait
of a Young Woman
with a Rose Pinned to
Her Dress*, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

Philippe Bonnet

*115
10*

naturalnych, a sztucznym przedmiotom nadawać ten kolor, jaki jest najkorzystniejszy, by złudzić. [...] Malarz będąc doskonałym naśladowcą natury, mający umiejętność świetnego rysunku – jak to zakładamy – winien więc obrać kolor za swój główny przedmiot, bo jeśli patrzy na naturę, jako na przedmiot naśladowania, to jest ona nim tylko dlatego, że jest widzialna, a widzialna jest dlatego, że jest kolorowa”⁴⁰.

Jeżeli zatem natura jest widzialna dzięki swej barwie, to kolor winien zajmować należne mu miejsce również w rysunku, a jeżeli takiego miejsca nie zajmował, to zapewne przez wzgląd na tradycję akademicką, która nakazywała mu być szkieletem i fundamentem każdego dzieła sztuki. Rysunek w doktrynie akademików miał więc pozostać „bezbarwny”, „bezciesny”. Chcieć, by był nasycony kolorem, to tak, jakby oczekiwać, że nasz kościół będzie innej barwy, aniżeli białawej. A jednak najbardziej nowatorscy, najbardziej twórczy artyści, dzięki którym francuski rysunek w XVIII wieku zyskał sławę, my zaś przedmiot naszych rozważań, od koloru nie stronili.

Tak pragnęlibyśmy to widzieć w perspektywie estetycznej. Historia sztuki wymaga jednak od nas rozważenia koloru w XVIII-wiecznym rysunku francuskim w kategoriach teoretycznych i praktycznych. Teoria wyrażana w ówczesnych podręcznikach rysunku traktuje go tak, jak u początków założycielskiego sporu o *disegno* i *colorito* (omówionego już pokrótce). Praktyka artystyczna, wyrażająca się poprzez barwność XVIII-wiecznych dzieł na papierze, nawet w przypadku form czysto akademickich, owszem, korzysta ze zwycięstwa zwolenników koloru (ale tylko korzysta, a nie jest przezeń powodowana). To kolor właśnie jest jedną z charakterystycznych, ba, konstytutywnych cech ówczesnej sztuki, tak wysokiej, jak i niskiej. Feeria barw, kolorowe stroje, także męskie, w kolorowych wnętrzach, których ściany zdobią już nie tylko obrazy, ale akwarele, sangwiny i imitujące je ryciny. Odbiorca, także koneser i kolekcjoner sztuki, oczekuje barwy. Wszak ówcześni znawcy w swych kolekcjach gromadzą nie tylko rysunki odpowiadające definicji akademickiej, ale satysfakcjonujące najsztudniejszą gustu kompozycje *aux trois crayons*, czy takie, gdzie zróżnicowany walor monochromatycznego lawowania oddaje gradację barw.

Barwność rysunków w XVIII-wiecznej Francji nie może być zatem traktowana jako bezpośredni skutek zwycięstwa „rubensistów” w ich *querelle* z „poussinistami”, „barokistów” z „klasykami”, potomków Rafaela, Carraccich, Guida Reniego (paradygmatu sztuki florencko-rzymskiej) nad „wnukami” Tycjana, Tintoretta i Veronesa (paradygmatem sztuki weneckiej). Jej źródłem nie był dyskurs akademicki, choć triumf rubensistów kolorystów popularności barwnych rysunków dopomagał, otwierał jej pole i sankcjonował ją na płaszczyźnie teoretycznej, usuwając niesprzyjające kolorowi teoretyczne koncepty.

Skądinąd, poza rygiem doktrynalnego schematu *dessin-coloris* w ówczesnej teorii, także akademickiej, funkcjonowały poglądy o niezbywalnej roli koloru w sztuce, bynajmniej (wbrew stereotypowi) nie lekceważone, jak pokazują wypowiedzi wspomnianego Nicolasa Buchotte’a, ale też wcześniejszych tuzów akademickiego klasycyzmu i klasycyzujących teoretyków. Gdy Giovanni Battista Agucchi (*Trattato della pittura*, ok. 1607–1615) pośród różnych „szkół malarstwa” wyznosił na piedestał „Szkółę Carraccich”, to bynajmniej nie za inwencję czy godność tematów albo wzniosły patos, lecz za spojenie wykonawczych doskonałości innych szkół – „delikatności rysunku [*finezza del disegno*] Szkoły Rzymskiej z wdziękiem kolorytu [*vaghezza del*

⁴⁰ Zob. *Teoretycy, historiografowie...*, op. cit., s. 595–596.

colorito] Szkoły Lombardzkiej [czyt. weneckiej]”⁴¹. W akademickiej, klasycznej teorii francuskiej XVII wieku dobór kolorów i sposób ich uzyskiwania były stale powracającym wątkiem. Sam przewodniczący akademii paryskiej Charles Le Brun, wielki propagator rozumowych reguł umysłowego *disegno*, zwracał baczną uwagę na to, jak Poussin miesza kolory w obrazie *Zbiór manny*: „[...] domieszał dwa główne kolory [żółty i niebieski, występujące w strojach głównych postaci] do wszystkich innych draperii, osiągając to, że [w obrazie] dominuje żółcień, a światło rozproszone jest tam silnie zażółcone [złotawe]”⁴². Arcykłasyk, Charles-Alphonse Dufresnoy, autor akademickiego podręcznika, traktatu *De arte graphica* (1647), pisał zaś: „Kolorystyka to trzecia część malarstwa i niechaj by kto ją ożywił i doprowadził do stanu, do jakiego rozwinął ją Zeuksis, wówczas gdy właśnie przez tę część malarstwa, pełną czaru i magii, i która tak świetnie umie łudzić wzrok, dorównał sławnemu Apellesowi, księciu malarzy, na zawsze zasłużył na reputację, jaką sobie w świecie ustanowił. Ta część malarstwa (którą można nazwać jego duszą i ostatecznym osiągnięciem) – uzupełnienie rysunku – jest pięknnością wprowadzającą w błąd, lecz pochlebną i przyjemną [...] [co] nie przyniosło jej ujmy, lecz przeciwnie, posłużyło na jej chwałę [...]”⁴³. Ten niedoceniony w literaturze przedmiotu wątek rewaluacji koloru w dyskursie akademickim stanowił – paradoksalnie – podłoże dla wielkiej pochwały koloryzmu i swobodnego gestu malarskiego u Rogera de Piles’a, budowniczego ostatecznego triumfu „rubensistów” nad „poussinistami” w ich późnosiedemnastowiecznej *querelle*.

Ostatecznie więc, doktryna Akademii i prowadzony w niej słynny spór nie były bezpośrednimi sprawcami ani głównymi czynnikami rozkwitu barwności w rysunku francuskim XVIII stulecia. Stanowiły dlań raczej żyzne podłoże, wspomagające to zjawisko i dające mu wtórne uzasadnienie, znajdowane zwłaszcza w nieortodoksyjnej refleksji nad istotną rangą koloru w sztuce. Decydujące znaczenie miała tu warsztatowa praktyka artystów, wbrew trybom akademickiego nauczania włączająca kolor w wykonawstwo i estetykę rysunków, oraz rozwój kolekcjonerstwa, w tym kolekcjonerstwa rysunków (Crozat, Mariette, de Jullienne, twórczość Saint-Aubina), którego znakomici przedstawiciele oczekiwali cielesności barw w umysłowym *disegno*, poszukując zmysłowej przyjemności, wyróżnika kultury rokoka⁴⁴.

⁴¹ Ibidem, s. 80.

⁴² Ibidem, s. 54,2 [tłumaczenie poprawione przez Antoniego Ziembę].

⁴³ Ibidem, s. 215.

⁴⁴ O kategorii przyjemności w powiązaniu z „wyobraźnią koloru” w kulturze francuskiego rokoka i jej późniejszych interpretacjach zob. Agnieszka Rosales Rodríguez, *„Francuski wiek” i obrazy rokoka w świetle nowoczesnej krytyki i sztuki. Wizje, rewizja, interpretacje*, Warszawa 2016, zwł. rozdziały III i V.