

Fizyczna i conceptualna wrażliwość? Uwagi na temat wystawiania XIX-wiecznych pastelów francuskich¹

Materiały, techniki i ich znaczenie w XVIII wieku

Materiały stosowane przez artystów (podłoża i media) oraz techniki ich pracy odgrywają ważną rolę w projektowaniu, tworzeniu i recepcji dzieł sztuki. W przeciwieństwie do ikonografii danego motywu, ich wizualne i haptyczne cechy, jak też związane z nimi skojarzenia, nie nadają im stałego znaczenia. Sens jest tu bardziej rozproszony: można go odczytać, analizując, w jaki sposób konkretne właściwości materiałów i sposoby ich używania wpływały na proces twórczy, a także na recepcję dzieł w konkretnym czasie i miejscu².

XVIII-wieczni widzowie zachwycali się powierzchnią pastelowych portretów – ich szczególnymi właściwościami optycznymi, niezółknącym lśnieniem barw i miękką matową świeżością (*fleur*), co miało swe źródła w kulturze dworskiej³. Właściwości warstwy złożonej z cząsteczek pastelów uświadamiały widzom jej fizyczną nietrwałość, budząc skojarzenia z pudrowymi kosmetykami i starzejącą się ludzką twarzą – skojarzenia, którym ulegali zarówno pasteliści, jak i ich klienci (il. 1).

W XVIII-wiecznych portretach cząstki pastelu związane były z powierzchnią pergaminu lub papieru wyłącznie w wyniku ich mechanicznego nałożenia, zaś krawędzie elastycznego podłoża (najczęściej był to papier naklejony na płótno) napinane były na drewniane krosna. Za sprawą tej sztywnej ramy jakakolwiek manipulacja bądź ruch stawały się bardziej niebezpieczne dla tych złożonych obiektów, niż miałyby to miejsce w przypadku sztywnej deski czy elastycznego podłoża przymocowanego bezpośrednio do sztywnej podkładki (il. 2). Dziś wiadomo już, że każdy ruch – od najostrożniejszego nawet manipulowania dziełem po uderzenia, a zwłaszcza wibracje, które mogą wywołać rezonans podłoża – jest w dłuższej perspektywie (jeśli nie natychmiast) szkodliwy dla dużej części tych skomplikowanych i niejednorodnych, starych, z natury delikatnych i wysoce nietrwałych dzieł sztuki.

A jednak te wyjątkowe dzieła o tak wrażliwych licach zostały ostatnio „uwikłane w imperatyw wystawienniczy współczesnego muzealnictwa, zaś ich przemieszczanie, transport

¹ Podziękowania kieruję do: Nancy Bell, Neila Jeffaresa, Cecile Bignon, Stéphanie Prenant, Olivii Voisin, Valérie Luquet, Isabelle Gaetan, Philippe’a Sauniera i pracowników Cabinet des Dessins, Musée du Louvre.

² Ann-Sophie Lehmann, *How Materials Make Meaning*, „Netherlands Yearbook for the History of Art” 2012, vol. 62, no. 1, s. 6.

³ Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting*, London 2007, s. 81–84. Paula Radisch, *Pastiche, Fashion and Galanterie in Chardin’s Genre Subjects*, Newark (Delaware) 2014, s. 2.



il. 1 | fig. 1

Charles-Antoine Coypel,
*Charlotte Philippine
de Châtre du Cangé,
Marquise de Lamure*,
ok. | c. 1735, Worcester
Art Gallery, Worcester

fot. | photo © Worcester Art
Museum (MA), Theodore T. and
Mary G. Ellis Collection, 1940.61



il. 2 | fig. 2

Maurice Quentin de La Tour, *Autoportret „à l'index”* (odwrocie po konserwacji) | Self-Portrait “à l'index” (verso after restoration), Luwr, Paryż | Musée du Louvre, Paris

fot. | photo Agencja BE&W

i wystawianie sugeruje zwiedzającym, że są one równie wytrzymałe co obrazy olejne na płótnie”⁴. Zezwalając na przewożenie pasteli do oddalonych niejednokrotnie instytucji, nie mając jednocześnie możliwości zagwarantowania bezpieczeństwa tego procesu, w istocie ignorujemy

⁴ Thea Burns, *Matte Surfaces: Meaning for Audiences of 18th-Century Pastel Portraits and the Implications for Their Care Today*, „Kermes” 2017, vol. 101–102, s. 19–25.

nietrwały charakter tych dzieł i ich walory konceptualne – choć to im przecież zawdzięczały one swą popularność wśród współczesnych i to właśnie znaczenie powinniśmy dziś przekazywać widzom muzeów.

W dawnych badaniach „powierzchnia [dzieła] często była pomijana na rzecz poszukiwania głębi i »prawdy«”, czyli zainteresowania intelektualną podbudową pracy⁵. Zezwalanie na transport nieutrwalonych, ale usztywnionych, pastelów XVIII-wiecznych budzi obawy zarówno w związku z ich fizyczną nietrwałością, jak i dostrzeżonym na nowo niematerialnym znaczeniem ukrytym w ich powierzchni, które również powinno stać się przedmiotem troski. To skomplikowany problem, a spektrum możliwych działań – od dopuszczenia przemieszczania pastelów tylko w wyjątkowych sytuacjach pod warunkiem uzyskania naukowego potwierdzenia bezpieczeństwa ich transportu, po zaakceptowanie, choćby do pewnego stopnia, skutków ich dosłownej i konceptualnej nietrwałości oraz nieuchronnej destrukcji⁶ – budzi spory wśród specjalistów⁷.

Pastel i jego konteksty w XIX wieku

Czy XIX-wieczne pastele są bardziej odporne na wstrząsy i wibracje, a co za tym idzie, czy można uznać ich transport między instytucjami za bezpieczny? Z badań naukowych jasno wynika, że wszystkie pastele są potencjalnie podatne na uszkodzenia. Znajduje to potwierdzenie w praktyce konserwatorów, którzy dostrzegają ubytki za każdym razem, gdy pastele wyjmowane są z ram – wszelkie przemieszczenia i okresowe wibracje stopniowo osłabiają adhezję poszczególnych cząsteczek pastelów do podłoża. Te niedostrzegalne szkody skracają życie pastelu, nawet jeśli zmiany nie są widoczne od razu, a dopiero po pewnym czasie.

Muzea winny traktować każdy wniosek o wypożyczenie dzieła indywidualnie. Proces decyzyjny można by jednak uprościć, dysponując wiedzą, czy powierzchnia XIX-wiecznych pastelów jest równie wrażliwa jak tych XVIII-wiecznych i czy w XIX wieku również przypisywano jej konceptualne znaczenie. Niniejszy artykuł przedstawia wstępne rozpoznanie tej problematyki. Z uwagi na jego ograniczoną objętość zakres rozważań zawężony jest do Francji – głównego ośrodka sztuki pastelowej w czasie jej „złotego wieku” w XVIII stuleciu.

Przez długi czas uważano, że na początku XIX wieku „tradycja pastelowa” była rzadko podejmowana, upodobanie do XVIII-wiecznej dekadencji zniknęło bowiem wraz z rewolucją francuską. Jak w 1841 roku pisał anonimowy znawca: „W epoce, gdy we Francji pod rządami pań de Pompadour i Dubarry królowała mania na kije pastereczek i sielankową pretensjonalność, pastel był uznaną dziedziną sztuki [...]. Po ponurej tragedii [17]93 roku to rozmiłowane w przyjemnościach towarzystwo zniknęło, a pastel wraz z nim. [...] w kolejnych latach [...] nie był on w stanie odzyskać swojego miejsca w cesarstwie”⁸. Tak naprawdę rehabilitacja sztuki

⁵ Glenn Adamson, Victoria Kelley, *Surface Tensions: Surface, Finish and the Meaning of Objects*, Manchester 2013, s. 1.

⁶ Co zasugerował anonimowy autor *Salon de 1835*, „L'Artiste” 1855, sér. 1, vol. 9, s. 186.

⁷ Problemy natury fizycznej podsumował Neil Jeffares w *Prolegomena* [w:] *Pastels & pastellists* [online], [dostęp: 4 sierpnia 2016], dostępny w Internecie: <www.pastellists.com/Misc/Prolegomena.pdf>.

⁸ Anon, *Salon de 1841*, „L'Artiste” 1841, sér. 2, vol. 7, s. 347. „Au temps où régnait en France, avec Mmes de Pompadour et Dubarry, la manie des houlettes et des prétensions pastorales, le pastel fut un art tout en faveur [...]. Puis vint la sombre tragédie de '93; toute cette volupueuse société disparut, et le pastel avec elle; [...] plus tard [...] il ne peut même se remontrer sous l'Empire”. Cytaty w języku francuskim, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały prze-

rokokowej, od dawna przypisywana braciom Goncourt i ich publikacjom wydanym w latach sześćdziesiątych XIX wieku, rozpoczęła się we Francji o wiele wcześniej⁹.

Zainteresowanie XVIII-wieczną sztuką nigdy całkowicie nie zanikło w Paryżu, nawet pod rządami Dyrektoriatu (1795–1799), gdy surowość szkoły Jacques-Louis Davida i moralizujący neoklasycyzm były narzucane przez akademików i profesorów oficjalnego stylu¹⁰. W okresie rewolucji, konsulatu (1799–1804) i cesarstwa (1804–1814/1815) wytrawni amatorzy wyszukiwali niewielkie rokokowe obrazy, przyciągnięci mistrzostwem ich wykonania, niską ceną, żywą i intymną tematyką, poetycką inspiracją, wdziękiem i oryginalnością tych dzieł – mimo tego że ich frywolny charakter był oficjalnie krytykowany¹¹. Względy społeczne i polityczne również odgrywały tu pewną rolę¹². W okresie restauracji i monarchii lipcowej (1814–1848) niektórzy artyści z upodobaniem odtwarzali styl rokokowy, pastel wykorzystywano zaś głównie w portretach i studiach, z rzadka natomiast w ukończonych dziełach.

Pastele na sprzedaż lub prezent

W latach 1794–1796 Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823), artysta tworzący w tym samym czasie co David, wykonywał portrety pastelowe, które następnie ofiarowywał bądź sprzedawał¹³. Jego prywatny portret Nicolasa Percheta, dygnitarza z regionu Franche-Comté, powstał w wyniku obserwacji z natury¹⁴. Jest wykonany krótkimi, wyraźnymi pociągnięciami pastelowych kredek na błękitnoszarym papierze, a całość charakteryzuje się jasną tonacją. Jego świeżość, miękkość i subtelne cieniowanie kontrastują ze sposobami wykończenia XVIII-wiecznych prac i surowymi, nieskazitelnymi powierzchniami dzieł neoklasycystycznych (il. 3). „Niemożliwe byłoby wierniejsze oddanie natury”¹⁵. Jak wynika z pośmiertnego inwentarza majątku Prud'hona z 1823 roku, portret ten był już oprawiony w zachowaną do dziś owalną pozłacaną ramę, a zatem stanowił w pełni ukończone dzieło¹⁶. Artysta z zasady preferował czarne i białe kredki do portretów i studiów przygotowawczych, ale powrócił do pastelu, być może pod wpływem partnerki, Constance Mayer, która uczyła się tej techniki u Greuze'a¹⁷.

Jules-Robert Auguste (1789–1850), wpływowy malarz i kolekcjoner, którego życie owiane jest tajemnicą, działał w okresie wczesnego neorokoka. W latach dwudziestych XIX wieku

tłumaczone na język polski na podstawie ich angielskiego przekładu wykonanego przez autorkę artykułu – przyp. tłum.

⁹ Seymour Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*, Paris 1964, s. 1–3, 7–8.

¹⁰ Monica Preti, *The 'Rediscovery' of Eighteenth-Century French Painting before La Caze: Introductory Notes* [w:] *Delicious Decadence – The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, ed. by Christoph Vogther, Monica Preti and Guillaume Faroult, Farnham, Surrey 2014, s. 8.

¹¹ Carole Blumenfeld, *Les pionniers de la redécouverte du XVIII^e siècle* [w:] *La collection La Caze: Chefs-d'œuvre des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles*, ed. by Guillaume Faroult and Sophie Eloy, Paris 2007, s. 85–86; S. Simches, op. cit., s. 8.

¹² S. Simches, op. cit., s. 16.

¹³ Sylvain Laveissière, *Pierre-Paul Prud'hon*, New York 1998, s. 91.

¹⁴ Elizabeth Guffey, *Drawing an Elusive Line: The Art of Pierre Paul Prud'hon*, Newark 2001, s. 121.

¹⁵ S. Laveissière, op. cit., s. 106 (cytuje transakcję sprzedaży dzieł Prud'hona dokonaną przez jego syna w 1829 r.).

¹⁶ Ibidem, s. 102.

¹⁷ E. Guffey, op. cit., s. 181.



il. 3 | fig. 3

Pierre-Paul Prud'hon,
*Portret Nicolasa
 Percheta* | *Portrait of
 Nicolas Perchet*, 1795,
 Princeton University Art
 Museum, Princeton

fot. I photo © Princeton University
 Art Museum/Art Resource NY/
 Scala, Florence

pozostawał w bliskich kontaktach z Eugène'em Delacroix i innymi wiodącymi artystami epoki romantyzmu w Paryżu; był też prekursorem orientalizmu¹⁸. Przebywał w Rzymie jako laureat Prix de Rome w dziedzinie rzeźby, po czym udał się w podróż po Bliskim Wschodzie, skąd przywiózł do swojej paryskiej pracowni różne egzotyczne artefakty, pożyczane następnie przez innych artystów w charakterze rekwizytów¹⁹.

Auguste podziwiał i kolekcjonował dzieła francuskich malarzy rokoka²⁰. Zainteresował też ich sztuką romantycznych artystów, podobnie jak tematyką orientálną²¹. Nie posiadał wykształcenia w zakresie malarstwa olejnego i wołał posługiwać się pastelem²²: uwielbiał swobodnie operować błyszczącą, migoczącą barwą pastelowych kredek w orientálnych kompozycjach, które cechowała raczej aluzyjność niż archeologiczna precyzja. Przedstawiały one „zmysłowe, a nawet kokieteryjne postaci, niemal XVIII-wieczne w wyrazie”²³. Auguste realizował własną wizję artystyczną, nie musząc czerpać z niej korzyści finansowych. Pastele ofiarowywał w prezencie, oprawione w zwykłe drewniane bądź gipsowe ramy, które sam zamawiał (il. 4)²⁴.

Okolo 1830 roku pastel był już wykorzystywany znacznie częściej. Artykuły i reprodukcje, które pojawiały się w coraz poczytniejszych czasopismach, przybliżały czytelnikom jego historyczne uwarunkowania, wyrafinowanie i urok²⁵. Arystokracja utraciła władzę polityczną, zachowując jednak prestiż i wpływy. Przynależne jej atrybuty starała się zaś przejmować wielka burżuazja (*grande bourgeoisie*), której pozycja pod względem społecznym, politycznym, kulturalnym i ekonomicznym uległa po rewolucji znacznej poprawie. W 1831 roku, po ponad dziesięcioletniej przerwie, pastelowe prace kontynuujące tradycje XVIII-wiecznego portretu na powrót zagościły na Salonach²⁶.

W okresie monarchii lipcowej (1830–1848) portret był symbolem statusu, zaspokajał poczucie własnej wartości mieszczańskiego patrona i stanowił łatwe źródło zarobkowania dla artystów²⁷. Pastel stał się częścią szerszej fantazji i tęsknoty za epoką preindustrialną, przywołując jej elegancję, urok i ducha. „Kobiety [...] woła być portretowane w technice pastelu [...]: aksamitność, transparentność skóry [...], zwiewność fryzur [...]”²⁸. Wśród malarzy, którzy zadebiutowali w latach trzydziestych XIX wieku, byli m.in. Charles-Louis Gratia, Eugène Giraud i Alphonse-Louis Galbrund – artyści o znakomitym technicznym przygotowaniu, żądni aprobaty i sukcesu. Giraud (1806–1881) zaczynał od niewielkich, prawie monochromatycznych

¹⁸ Donald Rosenthal, *Jules-Auguste Robert and the Early Romantic Circle*, rozprawa doktorska, Columbia University, 1978, Ann Arbor 1978, s. 100.

¹⁹ Ibidem, s. 48–51.

²⁰ Ibidem, s. 106, 132.

²¹ S. Simches, op. cit., s. 11.

²² Lee Johnson, *Delacroix Pastels*, New York 1995, s. 11.

²³ Christine Peltre, *Orientalism*, przeł. John Goodman, New York 1998, s. 80.

²⁴ D. Rosenthal, op. cit., s. 101, 122.

²⁵ S. Simches, op. cit., s. 2. Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France 1830–1848*, New Haven 1988, s. 23.

²⁶ Philippe Saunier, *An Audacious Era, The Nineteenth Century* [w:] Thea Burns, Philippe Saunier, *The Art of the Pastel*, New York 2015, s. 176.

²⁷ M. Marrinan, op. cit., s. 22.

²⁸ Richard Cortambert, *Promenade d'un fantaisiste à l'Exposition des beaux-arts de 1861*, Paris 1861, s. 17: „les femmes [...] préfèrent avoir leur portrait au pastel [...] : le velouté, la transparence de la peau [...], les cheveux y deviennent vaporeux [...]”.



il. 4 | fig. 4

Jules Robert Auguste,
Trzy odaliski | *Three Odalisques*, 1825-1850,
 Musée des Beaux-Arts,
 Orléans

fot. | photo © Agencja BE&W

portretów kredkowych, ze światłami zaznaczonymi bielą, jednak popularność przyniosły mu duże, starannie wykończone pastele. Na życzenie księżnej Matyldy Bonaparte Giraud namalował jej naturalnych rozmiarów pastelowy portret, na wzór wizerunku Madame de Pompadour La Toura – obraz był tak wielki, że nietypowych rozmiarów papier trzeba było sprowadzić aż z Anglii, a szklana tafla, która miała go zabezpieczać, powstała na specjalne zamówienie (il. 5)²⁹.

Obrazy i pastele były wystawiane obok siebie na Salonach aż do 1835 roku, kiedy to dziełom olejnym przyznano najważniejsze miejsce, zaś pastelowe przeniesiono do sekcji grafiki.

²⁹ Mairie de Saint-Gratien, Alexandre Dumas fils, *Beaux-Arts. Le Portrait de la Princesse Mathilde par Giraud*, „Le Napoléon”, 6 stycznia 1850, s. 8.



il. 5 | fig. 5

Eugène Giraud, *Portrait of Princess Mathilde Bonaparte* | *Portrait of Princess Mathilde Bonaparte*, Saint Gratien, Mairie

Mogło to oznaczać odnowienie zainteresowania pastelem³⁰ i konieczność powiększenia przestrzeni wystawienniczej, jednak dziennikarskie relacje z Salonów, w których recenzje pasteli pojawiały się nie na początku, w części poświęconej „obrazom”, tylko niemal na końcu, z pewnością odzwierciedlały oficjalne „wygnanie” tego typu dzieł, wynikające z bardziej rygorystycznej hierarchii gatunków malarskich³¹.

W latach 1840–1845 Jean-François Millet (1814–1875) wykonywał olejne i pastelowe dzieła o typowo komercyjnym charakterze³²: portrety, uroczyste akty i *scènes galantes*, „w guście dość rokokowym”, które dobrze się sprzedawały, choć krytycy określali je mianem „banalnych”³³. Z czasem jednak artysta w swej twórczości coraz bardziej skupiał się na życiu chłopów, porzucając harmonijne powierzchnie, głębie barw i XVIII-wieczne skojarzenia na rzecz dopracowanych rysunków czarną kredką; niewielkie, odosobnione muśnięcia koloru pojawiły się znów w jego sztuce ok. 1858 roku³⁴.

W 1865 roku Millet powrócił do pastelu na życzenie nowego mecenasa, Emile’a Gaveta³⁵. W tej technice powstały realistyczne sceny z wiejskiego życia, niebudzące już nostalgii za niezmiennym światem z epoki przedindustrialnej. Bezpośrednie i oryginalne kompozycje Milleta prezentowały całą gamę skomplikowanych technik pastelowych. Widzimy tam szerokie, płaskie pociągnięcia kredki, która gdzieś w wciśnięciu była w papier welinowy o wyraźnej fakturze, aby stworzyć bazę tonalną; to na niej kładzione były kolejne warstwy pastelu (il. 6)³⁶. Kolor podłoża mógł też być stonowany, co wzbogacało i ujednolicało kompozycję. Czerni była częścią palety lub stanowiła linearną strukturę dla koloru³⁷. Millet to

³⁰ L. Johnson, *Delacroix Pastels*, op. cit., s. 9.

³¹ James Ganz i Richard Kendall – *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, New Haven 2007, s. 113 – zwrócili uwagę na „wieloletnią rywalizację [pastelu] z zasadami akademickimi”. P. Saunier, op. cit., s. 189–191.

³² Alexandra Murphy, *Jean-François Millet*, Boston 1984, s. 11.

³³ Robert L. Herbert, *Millet Revisited – I*, „The Burlington Magazine” 1962, vol. 104, no. 712, s. 296.

³⁴ A. Murphy, op. cit., s. 125.

³⁵ Ibidem, s. 251.

³⁶ Robert L. Herbert, *Jean-François Millet*, London 1976, s. 151. Jerri Reynolds Nelson, *On the Technical Study of Thirty Pastel Works on Paper by Jean-François Millet* [w:] *Papers Presented at the Art Conservation Training Conference, May 2–4, 1984*, Cambridge (Massachusetts) 1984, s. 3.

³⁷ Robert L. Herbert, *Millet Revisited – II*, „The Burlington Magazine” 1962, vol. 104, no. 714, s. 381.



il. 6 | fig. 6

Jean François Millet,
Kobieta przy studni
Woman at the Well,
 c. ok. 1866, Musée
 d'Orsay, Paryż | Paris

fot. | photo © Agencja BE&W

maksymalizował świetliste efekty barw, to operował przygaszoną i ograniczoną kolorystyką. Z czasem zrezygnował z aksamitnych powierzchni o intensywnych barwach na rzecz delikatnych, gęstych pociągnięć, mających odzwierciedlać różne faktury³⁸. Były one coraz bardziej wyeksponowane, a struktura kompozycji – coraz bardziej uzależniona od tonu³⁹.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 381–382.

Pejzaże, studia i szkice przygotowawcze do obrazów olejnych

Eugène Delacroix (1798–1863), malarz epoki romantyzmu, również używał pasteli⁴⁰. Studia przygotowawcze do obrazu *Śmierć Sardanapala* (1827), wykonane w celu ustalenia relacji chromatycznych w skończonym dziele, były zrolowane i przechowywane w jego pracowni⁴¹. Te „otwarcie erotyczne” prace, wykonane swobodnymi pociągnięciami pastelu, charakteryzowała pulsująca energia, „świecisty koloryzm i rubensowski rozmach” (il. 7)⁴². Pastel nakładany „na sucho” nie zmienia barwy, jak ma to miejsce w przypadku wysychających akwareli, nadaje się więc do uchwycenia ulotnych efektów światła i koloru. Pastel i temperę, w przeciwieństwie do malarstwa olejnego, cechuje podobnie jasna tonalność, świeżość i świetlistość – efekty te Delacroix starał się uzyskać w ukończonych obrazach olejnych i temperowych⁴³. W pastelach tworzonych na późniejszym etapie twórczości artysta ograniczył świetlistość barw, chcąc oddać zmiany koloru lokalnego pod wpływem światła.

Delacroix wykonywał pastele na sprzedaż, jako prezenty, a także na użytek własny⁴⁴. Pastel wykonany w 1862 roku dla Georges Sand według obrazu *Edukacja Achillesa* jego autorstwa jest dziełem ukończonym i przeznaczonym do oprawienia (il. 8)⁴⁵. Od lat trzydziestych XIX wieku Delacroix preferował tę technikę w studiach nieba i pejzażach. Dzięki żywym, matowym barwom i swobodnemu operowaniu kredką artysta uchwycił ulotne efekty świetlne na powierzchni ziemi i zmiany na niebie (il. 9).

Powstające w plenerze pejzaże miały później służyć artyście w pracowni, jednak ze względu na rosnący popyt na średniej wielkości obrazy sztalugowe do dekoracji domów mieszczańskich, często stawały się one autonomicznymi dziełami. Od początku lat sześćdziesiątych XIX wieku impresjonista Claude Monet (1840–1926) wybierał technikę pastelu do tworzenia pejzaży, wykorzystując jego ogromny potencjał do wyrażania z pozoru nieuchwytnych zjawisk i wypracowując sobie energiczną technikę. Pastel, wymagający skromnego zaplecza technicznego, pozwalał mu na szybką pracę (il. 10)⁴⁶. Artysta ofiarował lub sprzedawał wiele pastelowych dzieł przyjaciółom, inne zaś sprzedawał na wolnym rynku, przez co stawały się one „wizerunkami publicznymi, a nie tajnymi eksperymentami”⁴⁷. Na pierwszej wystawie impresjonistów w 1874 roku, gdzie prace w głównych galeriach pokazywane były w podziale na twórców, a nie gatunki, pokazał obok pięciu prac olejnych siedem pasteli bez tytułu (prawdopodobnie przedstawiających sceny wiejskie i morskie)⁴⁸. Dzieła pastelowe, wykonywane żywiołowo bądź z rygorystyczną precyzją, były ukończonymi (i w wielu przypadkach podpisanymi) dziełami, nie zaś roboczymi

⁴⁰ Andrea Honore, *A Pastel Study for The 'Death of Sardanapalus' by Eugène Delacroix*, „Museum Studies (Art Institute of Chicago)” 1995, vol. 21, no. 1, s. 71, przyp. 23. L. Johnson, *Delacroix Pastels*, op. cit., s. 9, 14.

⁴¹ *Śmierć Sardanapala*, Luwr, Paryż, nr inw. RF 2346. A. Honore, op. cit., s. 13.

⁴² Ibidem, s. 9, 14.

⁴³ Ibidem, s. 14–17.

⁴⁴ L. Johnson, *Delacroix Pastels*, op. cit., s. 15–16.

⁴⁵ Lee Johnson, *Eugène Delacroix's 'Education of Achilles'*, „The J. Paul Getty Museum Journal” 1988, vol. 16, s. 29.

⁴⁶ J. Ganz, R. Kendall, op. cit., s. 123.

⁴⁷ Ibidem, s. 109, 112.

⁴⁸ Ibidem, s. 103, 105–108.



il. 7 | fig. 7

Eugène Delacroix,
*Studium zamordowanej
niewolnicy* | *Study of
a Slaughtered Slave*,
1827/28, Luwr, Paryż
| Musée du Louvre, Paris

fot. | photo © Agencja BE&W



il. 8 | fig. 8

Eugène Delacroix,
Edukacja Achilleśa
Education of Achilles,
1862, J.P. Getty Museum,
Los Angeles

fot. I photo © Agencja BE&W

lub niedokończonymi szkicami⁴⁹. Około 1880 roku impresjoniści posługiwali się już techniką olejną równie swobodnie co pastelem, zacierając wyraźną dotąd granicę między obydwoma gatunkami, jak zauważył Philippe Burty (1830–1890), według którego późne pastele Milleta „wyniosły na sam szczyt te techniki malarskie, które przez akademików... umieszczane były na samym dole”⁵⁰.

Wielkoformatowe pastele do galerii i na wystawy

„Ważną częścią XVIII-wiecznej spuścizny były ogromne pastele o skali odpowiedniej dla Salonu, które wymiarami, stopniem dopracowania i ambicjami malarskimi dorównywały obrazom olejnym o analogicznej tematyce”⁵¹. Włoch Giuseppe De Nittis (1846–1884) tworzył monumentalne pastele o innowacyjnym, nowoczesnym charakterze, czym przyczynił się do renesansu tej techniki w latach osiemdziesiątych XIX wieku, często utożsamianym z twórczością

⁴⁹ Ibidem, s. 114, 117, 119.

⁵⁰ Philippe Burty, *The Drawings of J.F. Millet*, „The Academy”, 24 kwietnia 1875, s. 435.

⁵¹ Richard Kendall, *Degas: Beyond Impressionism*, London 1996, s. 95.



Edgara Degasa⁵². W 1881 roku Alfred de Lostalot porównał rozmach pastelowych portretów De Nittisa do dzieł autorstwa Josepha Viviena (1657–1734) (il. 11)⁵³. Pierwsze zachowane pastele De Nittisa pochodzą z 1878 roku. Być może tą techniką wykonane były jego studia z 1870 roku⁵⁴. W 1876 roku krytyk Jules Claretie pisał: „Chce tworzyć i wystawiać naturalnych rozmiarów pastele [...]. Technika ta podoba mu się, bo może w niej pracować szybciej niż farbą olejną, w delikatnych tonach o rosnących walorach”⁵⁵.

il. 9 | fig. 9

Eugène Delacroix,
*Studium nieba po
zachodzie słońca* | *Study
of a Sky after the Sunset*,
c. ok. 1849, Luwr, Paryż
| Musée du Louvre, Paris

fot. I photo © Agencja BE&W

⁵² Christine Farese Sperken, *Giuseppe De Nittis, da Barletta a Parigi*, Fasano di Brindisi, 2007, s. 71. Pytanie, kto pierwszy sięgnął po pastel – Degas, Manet czy de Nittis – pozostaje otwarte.

⁵³ Alfred de Lostalot, *Les pastels de M. De Nittis*, „Gazette des beaux-arts” 1881, vol. 24, s. 161.

⁵⁴ C.F. Sperken, op. cit., s. 71.

⁵⁵ Zacytowała i przełożyła Anne Maheux, *An Investigation of the Pastels of Giuseppe De Nittis and the Pastel Revival of the Later Nineteenth Century* [w:] *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation*



il. 10 | fig. 10

Claude Monet,
Zmierzch | *Nightfall*,
1865–1870, Musée
d'Arts de Nantes,
Nantes

fot. | photo © Alain Guillard,
Musée d'Arts de Nantes, Ville
de Nantes

De Nittis – obcokrajowiec w Paryżu – chciał zaskarbić sobie przychylność socjety i lokalnych kręgów artystycznych⁵⁶. Malował eleganckie, wytworne pastelowe portrety, pejzaże i sceny nowoczesnego życia, których ogromna skala, wyraziste kolory i wyrafinowane kompozycje zyskały aprobatę bogatej, wrażliwej na swój wizerunek burżuazji. Claretie pisał: „Chyba nigdy wcześniej pastel – ten wyjątkowy gatunek, uwodzący swoją delikatnością – nie zyskał tak ogromnych rozmiarów i tak uderzającego charakteru”⁵⁷. De Nittisowi zdarzało się przy mniejszych pracach korzystać z papieru czerpanego, jednak większe dzieła tworzył na lekkiej tkaninie o cienkim splocie, przymocowanej do drewnianych krosien i komercyjnie zagruntowanej w tonie szarobeżowym⁵⁸.

W poszukiwaniu stabilności

W dziele *Grammaire des arts du dessin* z 1867 roku Charles Blanc, który wciąż trzymał się norm akademickich, ostrzegał czytelników przed nietrwałością pastelów i ich tendencją do „kruszenia

of Color on Paper, ed. by Harriet Stratis and Britt Salvesen, London 2002, s. 30.

⁵⁶ Caroline Ingra, *Reviving the Rococo: Enterprising Italian Artists in Second Empire Paris*, „Art History” 2005, vol. 28, no. 3, s. 340–356.

⁵⁷ Jules Claretie, *Chronique : les pastels de M. de Nittis*, „Le Temps”, 24 maja 1881, s. 2. „Je ne crois pas que jamais on ait donné au pastel, à ce genre exquis et d’une délicatesse séduisante, des dimensions aussi vastes et un caractère aussi saisissant”.

⁵⁸ A. Maheux, op. cit., s. 31–33, bardziej szczegółowo opisała jego technikę.

się i osypywania”⁵⁹. Wielu XIX-wiecznych pisarzy podkreślało jednak ich stabilność, co paradoksalnie mogło oznaczać, że podobnie jak w XVIII wieku była to kwestia problematyczna⁶⁰. W 1845 roku malarz Camille Flers (1802–1868) stwierdził, że delikatność pastelu była przesadnie eksponowana. Pastele wykonane odpowiednią techniką mogły być bezpiecznie przewożone – przy każdym pociągnięciu kredką należało jednak mocno dociskać ją do podłoża, a następnie usunąć nadmiar luźnych drobinek za pomocą brzytwy⁶¹. W 1881 roku Claretie uznał ten „pyłek z motyli skrzydeł” (pastel) za równie trwały, jeśli nie trwalszy, od malarstwa olejnego⁶².

Aby zwiększyć zaufanie odbiorców do techniki wciąż uważanej za delikatną i ulotną, XIX-wieczni artyści eksperymentowali z różnymi środkami, mającymi zapewnić trwałość ich pastelowym dziełom, w poszukiwaniu bardziej wytrzymałych kredek, bardziej odpornego podłoża i zadowalającej fiksatywy⁶³. Blanc odradzał stosowanie fiksatyw, którymi w XVIII wieku próbowano zwiększyć przyczepność cząsteczek pastelu, nie osiągając jednak satysfakcjonującego efektu: powierzchnia spryskana utrwalczem traciła „ten wyjątkowy pyłek, ten kwiat młodości [...] jego ulotną delikatność, [która stanowiła o] jego uroku i wartości”⁶⁴.

De Nittis z kolei utrwał postaci za pomocą rozcieńczonej, płynnej farby – dzięki temu mógł je pokryć cieńszą warstwą pastelu niż niezagruntowane podłoże. Nie używał fiksatyw, ale tworzył wytrzymałe warstwy obrazu, nakładając pastelowy pigment w formie masy w płynnym spoiwie – podobnie jak Edgar Degas w późniejszym okresie twórczości⁶⁵. Ten ostatni stosował też fiksatywy. Dysponujemy skąpyimi informacjami na temat materiałów i procedur technicznych większości XIX-wiecznych pastelistów. Katalogi muzeów i wystaw rzadko poświęcają miejsce na analizę ich materiałów, przyglądają się ich technikom czy opisują stosowane przez nich podłoża. Zrozumienie wrażliwych kwestii związanych z XIX-wiecznymi pastelami wymaga pogłębionych badań w tym zakresie.

Podsumowanie: wnioski dotyczące przewożenia i eksponowania pasteli

Nie jesteśmy aktualnie w stanie zagwarantować bezpiecznego transportu XVIII-wiecznych portretów pastelowych o skomplikowanych podłożach. Zezwalając na ich przewożenie, pomijamy konceptualny aspekt ich fizycznej delikatności, którego współczesny widz powinien być świadom. XVIII-wieczne źródła nie pozostawiają wątpliwości co do tego, jak ceniona w tym stuleciu była charakterystyczna powierzchnia pastelu. Możemy zatem z całą pewnością popierać ścisły zakaz wypożyczania XVIII-wiecznych portretów pastelowych (które przeważnie nie są

⁵⁹ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, Livre 3^e, Peinture XIV, XV*, „Gazette des beaux-arts” 1866, vol. 21, s. 138; *The Grammar of Painting and Engraving*, przeł. Kate Doggett, Chicago 1879, s. 191.

⁶⁰ T. Burns, *The Invention...*, op. cit., s. 145–152; N. Jeffares, op. cit., s. 22–24, 25–26.

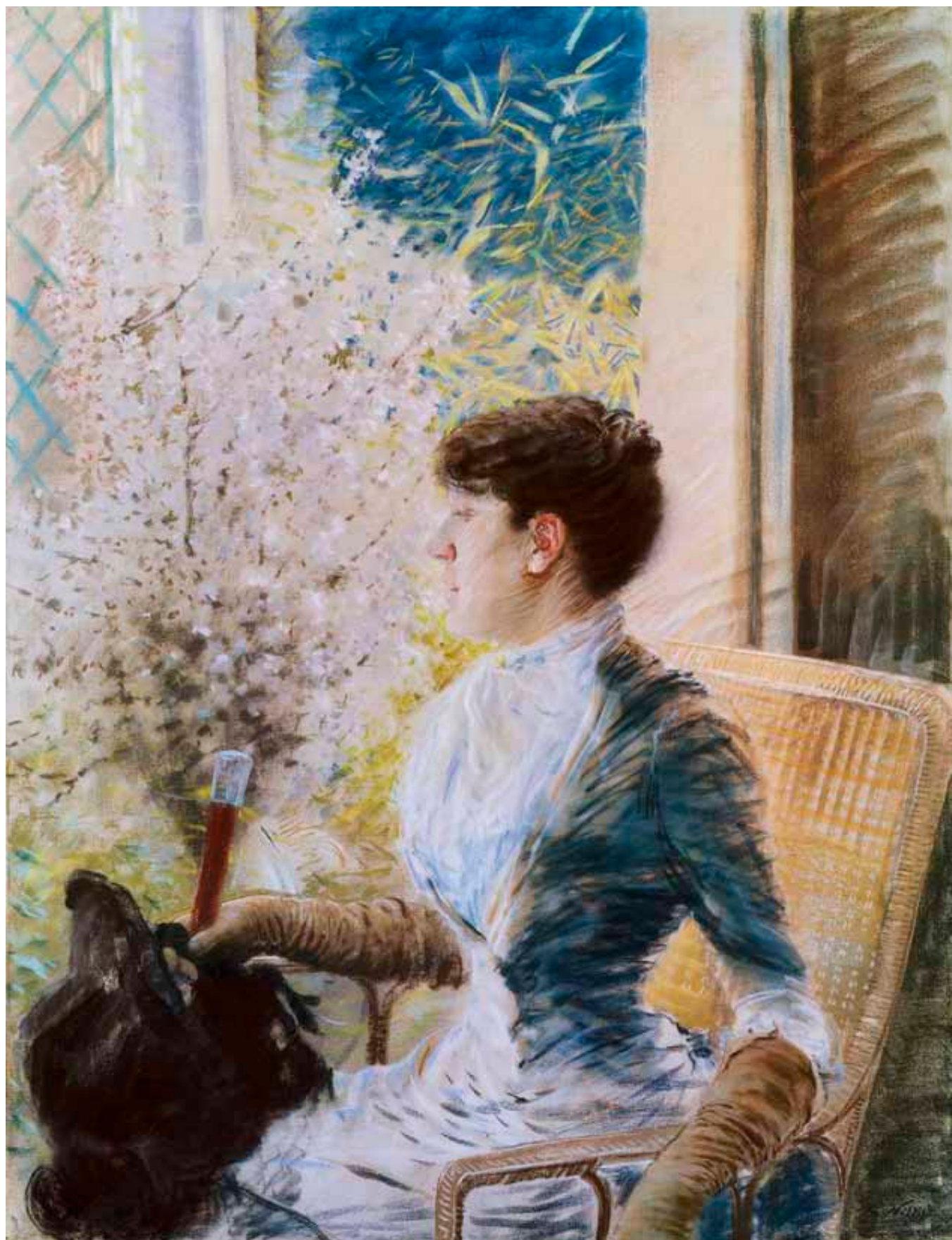
⁶¹ Camille Flers, *Du pastel – De son application au paysage en particulier*. 1, „L’Artiste”, 23 sierpnia 1846, sér. 4, vol. 7, s. 114..

⁶² J. Claretie, op. cit., s. 2: „cette poussière d’ailes de papillon”.

⁶³ Thea Burns, *Technical Appendix* [w:] T. Burns, P. Saunier, *The Art of the Pastel*, op. cit., s. 368–375.

⁶⁴ C. Blanc, *Grammaire...*, op. cit., s. 138; *The Grammar...*, op. cit., s. 191 („Cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix” [Diderot użył sformułowania „poussière précieuse”).

⁶⁵ A. Maheux, op. cit., s. 33.



w żaden sposób utrwalone), zwłaszcza jeżeli zostały one wykonane na złożonych podłożach i są rozpięte na krosnach⁶⁶.

Z zaprezentowanego tu szkicowego i wąskiego zarysu XIX-wiecznej francuskiej sztuki pastelowej pastelowej można wywnioskować, że choć odwoływano się w niej do przeszłości tej dyscypliny i podobnie uwieczniano aksamitność i transparentność skóry, nie podejmowano już wyrafinowanej, estetycznej gry skojarzeń, tak pożądanej przez XVIII-wiecznych koneserów. W XIX wieku ceniono raczej łatwość i skuteczność, z jaką technika ta mogła być wykorzystywana do tworzenia prac przeznaczonych na sprzedaż i wyrażania spontanicznych, ulotnych zjawisk. Wciąż nie mamy jednak wystarczających informacji naukowych, aby określić ryzyko związane z transportem poszczególnych prac, ani też wystarczającej wiedzy na temat materiałów i technik (które zdążyły już się zestarzeć), aby określić ich aktualną wrażliwość. Z tych względów do każdej decyzji należy podchodzić odpowiedzialnie i ostrożnie – tak samo, jak w przypadku pastelów powstałych w „złotym wieku” tej dyscypliny.

Z języka angielskiego przełożyła Aleksandra Szkudłapska

il. 11 | fig. 11

Giuseppe De Nittis,
Kobieta z parasolką
| *Female Figure with*
an Umbrella, 1883,
Galleria Internazionale
d'Arte Moderna
(Ca' Pesaro), Wenecja
| Venice

fot. | photo © 2017 Photo Scala,
Florence

⁶⁶ T. Burns, *Matte Surfaces...*, op. cit. i N. Jeffares, *Prolegomena...*, op. cit., s. 38–42, gdzie zaproponowano kilka możliwości ich ograniczonej prezentacji na wystawach.