



WYNALEZIENIE RYSUNKU?
PRACE NA PAPIERZE W KULTURZE ARTYSTYCZNEJ PARYŻA W XVIII W.¹
THE INVENTION OF DRAWING?
WORKS ON PAPER IN EIGHTEENTH-CENTURY PARIS

Konrad Niemira

Instytut Historii Nauki Polska Akademia Nauk
e-mail: koniemira@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3366-4615
DOI:10.53264/arxregia/KZ.2023.5.POL

ABSTRACT

The article synthesises the position of drawing in the artistic culture of eighteenth-century Paris. It characterises the phenomenon of collecting works on paper, emphasising its embeddedness in practices characteristic of the previous century, the phenomenon's scale, and its logistical background. It also discusses how drawings were stored and presented in collectors' cabinets and flats. The second part of the article analyses the connection between the popularity of drawings and the amateur culture in Paris. It discusses the rise of publications addressed to amateurs, both tutorials and 'albums' of reproductions of highly acclaimed works on the publishing market. The final part of the text is devoted to the artists' activities and their involvement in the production of drawings (sketches, *dessins capitaux*, and their variations).

KEYWORDS

drawing; artistic culture of the 18th century; drawing collecting; amateur artists; French art

¹ Poniższy tekst powstał na zlecenie Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum i pierwotnie był przeznaczony do katalogu wystawy *Jan Piotr Norblin. Sentymalny reporter*, 9 IX–11 XII 2022; tu publikowany w skróconej wersji.

* * *

Niedawno w Paryżu odbyła się sprzedaż rysunków wielkich mistrzów flamandzkich, ale wcale nie Rubensa, czy tych z Italii [...]. Niemniej, na tej licytacji działy się rzeczy niezwykle. Wyobraźcie sobie, *Monsieur*, że jeden tylko rysunek wykonany na papierze przez malarza nazwiskiem Nicolas Berchem, po prawdzie naprawdę dobry jeśli mierzyć go regułami gatunku pastoralnego, poszybował i został sprzedany za kwotę 1568 liwów. Inny [autorstwa] Paulusa Pottera, jego ucznia, poszedł za 841 liwów. Cała reszta podobnie. Wszystkie te rysunki, które należały do niejakiego Huquiera, kiedyś świetnego kucharza, potem przeciętnego rytownika, wreszcie wysmakowanego sprzedawcy rycin i rysunków, przyniosły jego spadkobiercy 48 tysięcy liwów. [...] Jest oczywiście prawdą, że wśród kupujących był sam książę Conti, ale jest też prawdą, że rysunki flamandzkie sprzedają się jakies sześć razy drożej, niż gdy kupowaliśmy je na sławnej licytacji po [bankierze] Crozacie².

Cytowane słowa pochodzą z listu awiniońskiego lekarza i kolekcjonera Esprita Calverta, skierowanego w styczniu 1773 r. do markiza de Calviere'a. Żaden z tych panów nie jest postacią powszechnie znaną ani też przesadnie istotną dla zrozumienia kultury artystycznej Paryża tamtych czasów. Problem, którego przywołany list dotyczy, ma jednak dla niej fundamentalne znaczenie. Wiadomość odnosi się bowiem do jednej z najważniejszych rewolucji artystycznych XVIII w.: drastycznego przewartościowania rangi prac rysunkowych nad Sekwaną³. Obiekty, które w poprzednim stuleciu były przedmiotem zainteresowania wąskiego grona kolekcjonerów, zyskiwały coraz większą popularność. Lawinowo rosły ich ceny, a rynek zaczynał wchłaniać prace uznawane dotychczas za drugo- i trzeciorzędne. Równoległe ze wzrostem popytu na rysunki nieżyjących już artystów rozwijała się produkcja twórców współczesnych. Zarówno uznani malarze, jak choćby François Boucher, czy młodzi zdolni: Jean-Honoré Fragonard, Hubert Robert, Jean-Baptiste Greuze czy Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, coraz częściej z intencją opracowania autonomicznej, przeznaczonej na sprzedaż pracy sięgali nie po płótno, ale po papier. Liczne dzieła ilustrujące legendę o córce Butadesa z Sykionu świadczą, że mit narodzin rysunku zajmował szczególne miejsce w wyobraźni artystów i odbiorców ich twórczości. W XVIII w. jak grzyby po deszczu wyrastały we Francji szkoły rysunku adresowane zarów-

² Cyt. za: P. Michel, *Collection de dessins et marché de l'art en France au XVIIIe siècle*, w: *Liber Memorialis Erik Duverger. Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, red. H. Pauwels, A. van den Kerkhove, L. Wuyts, Wetteren: Universa, 2006, s. 202–203.

³ Oczywiście fenomen ten nie był zjawiskiem obserwowanym wyłącznie we Francji. Ze zmianą pozycji rysunku mamy do czynienia zarówno w XVII, jak i w XVIII w. w innych zakątkach Europy, zwłaszcza we Włoszech, Flandrii, w Holandii, Anglii oraz niektórych z większych miast niemieckich i Wiedniu. Zob. A. Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven: Paul Mellon Centre BA, 2000; M. Plomp, *Collectionner, passionnément. Les collectionneurs hollandais de dessins au XVIIIe Siècle*, Paris: Custodia, 2001. Ze współczesnych syntez dotyczących rysunku we Francji warto wymienić przede wszystkim: M. Roland Michel, *Le dessin français au XVIIIe siècle*, Paris: Office du livre, 1987; L.-A. Prat, *Le dessin français au XVIIIe siècle*, Paris: Musée du Louvre Editions, 2017. Ze względu na ograniczony rozmiar niniejszego tekstu w przypisach przywołuję przede wszystkim nowszą literaturę.

no do adeptów sztuki, jak i przyszłych projektantów działających w krajowych manufakturach⁴. Rysunek był coraz chętniej wykorzystywany przez rzemieślników pracujących w branży wnętrzarskiej⁵. Wśród portrecistów popularyzowała się technika pastelu. W Paryżu handlowano nie tylko historycznymi i współczesnymi pracami na papierze, ale także kopiami rysunków i rycinami imitującymi ich efekty. Wokół produkcji i konsumpcji prac na papierze wykształcały się nowe kulturowe praktyki. Zmieniały się sposoby oprawiania prac i ich eksponowania, formy obcowania z nimi, a nawet mówienia o nich.

Jakie były źródła tych przemian? Kiedy właściwie rysunkowa gorączka ogarnęła Paryż i jakimi drogami się rozpowszechniała? Jak wspomniane przemiany oddziaływały na artystów – zarówno tych wielkich, jak i mniejszych?

NARZĘDZIA I RELIKWIE

Zanim przejdziemy do naszkicowania sytuacji rysunku w XVIII w. we Francji, kilka słów wypada powiedzieć o czasach wcześniejszych. Sięganie po papier długo nie było bowiem w Europie oczywistością. W średniowieczu rysowano przede wszystkim na deseczkach pokrywanych woskiem lub na pergaminie⁶. Ze względu na cenę tego ostatniego i niewielki rozmiar arkuszy twórcy rzadko decydowali się na wykonywanie dużej liczby prac. W XIV i XV w., kiedy w metropoliach stawał się popularny papier – technologię jego wytwarzania przywieźli do Europy kilka stuleci wcześniej Arabowie – artyści zaczęli sięgać po niego chętniej. Rysunkowe prace, które zachowały się z tego okresu, to przede wszystkim studia przygotowawcze, rysunki wzornikowe oraz kopie dzieł sztuki lub ich fragmentów wykonane z myślą wykorzystania ich pewnego dnia we własnej twórczości. Studia z natury, rysunki plenerowe czy niezobowiązujące, „bezcelowe” szkice były wówczas bardzo nieliczne⁷. Można więc powiedzieć, że u progu nowożytności rysunki stanowiły głównie element wyposażenia artystycznego warsztatu. Twórcy zachowywali prace swoich mistrzów, gromadzili prezenty od kolegów po fachu, *ricordi* własnych prac i kopie innych dzieł sztuki⁸. Rysunki często wprawiano

⁴ Tylko w latach 1726–1786 otwarto we Francji 50 miejskich instytucji tego typu. Zajęcia z rysunku oferowały ponadto niektóre ze szkół działających przy manufakturach. A. Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes: PUR, 2006; R. d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850)*, Paris: Belin, 2003.

⁵ Dotyczyło to nie tylko tworzenia projektów, rysunków poglądowych oraz modeli, ale także monumentalnych wizualizacji *in situ* (np. rysowania całych układów paneli i ornamentów bezpośrednio na ścianach wnętrz). Co ciekawe, znane są też przypadki wykonywania rysunków przez rzemieślników niższego szczebla, których celem było zilustrowanie argumentu w dyskusji z innym fachowcem, a nie np. zleceńdawcą. K. Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven: Yale University Press, 1995, s. 66–68.

⁶ Niekiedy także na ścianach, szczególnie kiedy rysunek miał związek z realizowaniem fresku.

⁷ J.S. Ackerman, *Origins, Invention, Revision: Studying the History of Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press, 2016; A. Ziemia, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500. Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017, s. 395–424.

⁸ Ze słynniejszych przykładów można wymienić tu album z rysunkami należący do Antonia II Badile'a, zeszyt, który Pisanello otrzymał od Gentilego da Fabriana, tzw. *Taccuino romano*. Osobną pozycję zajmuje *Libro* Jacopa Belliniego ofiarowane Mehmedowi II w 1479 r. czy *Il Libro dei disegni* zebrane przez Giorgia Vasarięgo. Na marginesie tych rozważań warto też podkreślić, że praktyka zbierania rysunków w albumy nie jest wcale europejskim



1. Jacopo Nigreti, zw. Palmą młodszym, *Szkicownik*, ok. 1602–1604, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paryż. Fot. Fondation Custodia Collection Frits Lugt (CC BY-NC-SA 4.0) / Jacopo Nigreti, known as Palma Giovane, *Sketchbook*, c. 1602–1604, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris. Photo by Fondation Custodia Collection Frits Lugt (CC BY-NC-SA 4.0)

w przypominające książki albumy, które przekazywano z ojca na syna lub z mistrza na ucznia. Traktowano je głównie jako narzędzie pracy: rezerwuary form i pomysłów (il. 1). Korzystano z nich także w procesie edukacji. Rutynową formą nauczania czeladników było bowiem zlecanie im kopiowania w technice rysunku kompozycji doświadczonego artysty.

Nowe zastosowania rysunków rozprzestrzeniały się od XVI w. Papier był tańszy niż dotychczas i artyści chętnie rzucali na niego swoje pomysły i fantazje. Rysunek stawał się medium predysponowanym do studiowania figury ludzkiej, do eksperymentowania i zabaw. Upowszechniało się także przekonanie, że artyści powinni ćwiczyć się w rysowaniu nawet po osiągnięciu progu samodzielności (ten postulat ilustrowano antyczną maksymą: *nulla dies sine linea*). Coraz częściej pojawiały się rysunki będące samodzielnymi, autonomicznymi dziełami sztuki. Stopniowo rysunek oddzielał się też od przestrzeni warsztatu: prace na papierze coraz częściej stawały się przedmiotem zainteresowania kolekcjonerów i autorów piszących o sztuce. Zbierali je nie tylko artyści i architekci, lecz również zamożni erudyci, antykwariusze czy przedstawiciele władzy: zarówno tej świeckiej, jak i kościelnej.

Już w czasach Vasariego termin „rysunek” funkcjonował w kilku przestrzeniach semantycznych. Mógł oznaczać i sposób ułożenia linii na obrazie, schemat kompozycji, kształty figur (*disegno*), i typ pracy wykonanej na papierze, który dzieli się zasadniczo na dwie grupy. Do

wynalazkiem. Albumy (*muraqqa*) i zestawy prac rozkładające się jak harmonijka szczególnie popularne były w Persji, a wyprodukowane w Azji zbiory i pojedyncze obiekty docierały do Europy.