
Rola narzędzia w twórczości malarza akademickiego na wybranych przykładach sztuki francuskiej XVII wieku¹

Barbara Hryszko

Malarze wykształceni w słynnych akademiach europejskich, takich jak Akademia Świętego Łukasza w Rzymie czy Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, tworząc swoje dzieła, stosowali niezwykle rozbudowaną procedurę. Zanim przystąpili do ostatecznego malowania obrazu, używali szeregu technik rysunkowych, takich jak węgiel, kreda, sangwina, gwasz oraz piórko i tusz, a także farby olejne. Kolejność i porządek ich wykorzystania był określony przez dydaktykę akademicką i dość ściśle przestrzegany. Celem niniejszego artykułu jest charakterystyka stosowanych technik artystycznych, określenie ich roli w procesie twórczym malarzy akademickich oraz ukazanie wpływu dobranych materiałów na uzyskany wyraz artystyczny.

¹ Niniejszy artykuł stanowi tło artystyczne dla twórczości Aleksandra Ubeleskiego – artysty działającego w Paryżu, któremu poświęciłam dysertację doktorską powstałą pod kierunkiem prof. Marcina Fabiańskiego: B. Hryszko, *Życie i twórczość malarza Aleksandra Ubeleskiego (1649/1651–1718)*, Kraków 2008, t. I i II (maszynopis).

ny, zarówno w stosunku do pośrednich stadiów, jak i ostatecznego dzieła.

We wstępnych rysunkach kompozycyjnych (*schizzo*, *esquisse*, *première pensée*) oraz w studiach fragmentów kompozycji (*studio*, *étude*) wykorzystywano zwykle węgiel i kredę. Swoistym rodzajem studium, bo niezależnym od procesu powstawania konkretnego obrazu, były *académies* – studia z żywego modelu związane z nauczaniem w paryskiej Akademii, sporządzane najczęściej przy użyciu sangwiny, węgla i kredy (*dessin aux trois crayons*). Rysunkowy projekt obrazu (*modello*, *croquis*, *maquette*) wykonywano albo w powyższej technice, albo tuszem i piórkiem, czasem w połączeniu z gwaszem. Natomiast szkic malarski (*bozzetto*, *modello*, *esquisse peinte*, *maquette*)² był sporządzany już przy użyciu farb olejnych. Takie użycie narzędzi w praktyce artystycznej było ugruntowaną procedurą, zalecaną w nauczaniu akademickim i stosowaną przez absolwentów akademii artystycznych. W kolejnych fazach przygotowywania obrazu wybierali oni konkretne narzędzie, kierując się jego właściwościami fizycznymi.

Przy sporządzaniu wstępnego rysunku kompozycyjnego z reguły sięgano po węgiel naturalny, który pozwalał szybko rejestrować pomysł, a jednocześnie pozostawiał swobodę we wprowadzaniu zmian

² Rozważania na temat terminologii prac przygotowawczych do obrazu: A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1986, ss. 10, 34, 43–44, 80–81, 149–150; *French Oil Sketches and the Academic Tradition: Selections from a Private Collection on Loan to the University Art Museum of the University of New Mexico, Albuquerque: The Royal Castle in Warsaw*, January 9– March 31, 1996, ss. 9–10; M. Poprzeczka, *Złudzenia szkicu*, [w:] *Projekt–szkic–bozzetto. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Nieborów 22–24 czerwca 1989*, pod red. M. Poprzeczkiej, Warszawa 1993, ss. 5–7, 14–15; J. Talbierska, *Pensiero, studi, modello, disegno. Uwagi o niektórych formach i koncepcji rysunku oraz jego związkach z grafiką XVI–XVIII w.*, [w:] *Disegno – Rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 X 2000*, Toruń 2001, ss. 105–108.

w koncepcji przedstawienia już podczas samego rysowania³. Dzięki takim właściwościom węgla zdarza się, że na rysunku można odnaleźć dwa rozwiązania formalne nałożone na siebie, np. na szkicu do obrazu *Święty Paweł w Efezie* Eustache'a Le Sueura po lewej stronie widać dwie postacie, które mają wspólną głowę⁴. Węgiel umożliwiał również stopniowe poszukiwanie pożądanego kształtu, a następnie zaznaczenie ostatecznego, „odnalezionego” konturu linią o mocniejszym nacisku. Ponadto użycie tego miękkiego materiału pozwalało artyście wydobyć aspekt malarski i świetlny, co było szczególnie ważne dla przyszłego malowidła. Z tego względu rysunki węglem, choć powstają dzięki operowaniu kreską, posiadają wyraźne właściwości malarskie i optyczne⁵. Węgiel umożliwia uzyskanie różnego stopnia natężenia odcienia, dzięki czemu budowany jest modelunek światłocieniowy i głębia przedstawienia. Zwyczajową praktyką w ostatniej fazie pracy nad szkicem było zaznaczanie białą kredą elementów umieszczonych w świetle, co często rysownicy wykorzystywali także do podkreślenia głównych postaci przedstawienia. Z malarskiego punktu widzenia ważne jest, że już na szkicu projektowano oświetlenie sceny. Wydaje się jednak, że spośród wymienionych powyżej cech to przede wszystkim szybkość kreowania pożądanego wizji przy użyciu węgla w największym stopniu zdecydowała o doborze tego środka rysowniczego we wstępnej, najbardziej twórczej fazie powstawania dzieła. Ten wybitnie inwencyjny etap, charakteryzujący się częstymi zmianami koncepcji wskutek poszukiwań lepszych rozwiązań formalnych, wymagał natychmiastowego zapisu artystycznego pomysłu. Warunek ten doskonale spełniała technika rysunku węglem.

3 Już Leonardo da Vinci pisał, że szybki, pobieżny szkic może podsunąć nowe możliwości: Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1961, ss. 60–66; za: M. Poprzeczka, *op. cit.*, s. 12. O technicznych możliwościach węgla: K. Teissig, *Techniki rysunku*, Warszawa 1982, ss. 89–90.

4 A. Mérot, *Eustache Le Seur 1616–1655*, Paris 2000, il. 293.

5 Szerzej o formalnych cechach rysunków: H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, ss. 66–75.

Inne zalety używania węgla odślania kolejna faza pracy artystycznej – studium fragmentu kompozycji, szczególnie postaci. Etap ten charakteryzuje się uszczegóławianiem wstępnie zdefiniowanej sceny. Studia zwykle są bardziej wyważone i spokojne, rysowane wolniej⁶. Czasem prezentują błędy w proporcjach postaci i kompozycji, jak np. w studium dziewczyny do obrazu *Mojżesz i córki Jetry* Charles'a Le Bruna, gdzie stopa jest zbyt mała w stosunku do dłoni kobiety⁷. Jednak na tym etapie tworzenia istotniejsze od proporcji ciała jest ustalenie szczegółów planowanego układu formalnego. Jednocześnie należy podkreślić, że studia mogą prezentować równie ekspresyjny i inwencyjny wyraz jak szkic, np. w sytuacji, gdy artysta wykonywał także szereg rysunków postaci z wyobraźni. Egzemplifikacją takiego podejścia jest dwustronne studium do rysunku *Chrystus i Zacheusz pod Jerychem* Aleksandra Ubeleskiego⁸. Innym przykładem studiów wykonanych węglem i kredą na obu stronach kartki jest praca Szymona Czechowicza *Studia dziecka i główka Madonny* oraz (na odwrocie) *Studium dziecka i stóp*⁹.

W trakcie prac nad uchwyceniem ludzkiego ciała znaczenie ma także jego koloryt, dlatego też w rysunku węglem i kredą do uzyskania koloru cielistego często wykorzystuje się barwę samego papieru¹⁰. Jest to jednak wyjście – ze względu na swą prostotę – dość ograniczające. W sukurs potrzebom artystycznym przychodzi sangwina, która daje szeroki wachlarz odcieni (od brązowego poprzez zróżnicowane nasycenie czerwieni do beżu). Z tego względu do wykonywania stu-

6 Na temat studiów rysunkowych: Ch. de Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawings*, a Handbook, New York 1943, ss. 21–22.

7 Muzeum Luwru, nr inw. 27909, technika: węgiel i kreda na beżowym papierze.

8 Rysunek znajduje się w kolekcji prywatnej w Paryżu. Jego ilustracja została zamieszczona w: P. Rosenberg, *Un émule polonais de Le Brun: Alexandre Ubelesqui*, „Artibus et historiae. An art anthology”, nr 22 (XI), 1990, s. 183, il. 9–10. Więcej na ten temat: B. Hryszko, *op. cit.*, ss. 174–175.

9 M. Suchodolska, I. Jakimowicz, J. Jaworska, *Rysunki z kolekcji J.I. Kraszewskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 1961, s. 82, il. 9

10 Patrz przyp. nr 7.

dów z żywego modelu (*académies*) wybierano najczęściej sangwinę z domieszką węgla i kredy (*dessin aux trois crayons*)¹¹. Dzięki miękkości pałeczki sangwiny oraz jej specyficznej kolorystyce znakomicie można oddać charakter nagiego ciała. Używanie tej techniki przed akademików akcentowało w ich pracach aspekt malarski, który przeważał nad ujęciem linearnym. Jednocześnie rysunki z modelu odznaczały się precyzją i starannością¹².

Przy tworzeniu projektu malowidła malarz akademicki miał już do wyboru dużo szerszy wachlarz narzędzi, ponieważ mógł sięgnąć bądź po sangwinę, węgiel i kredę¹³, bądź po piórko i tusz, ewentualnie połączyć wymienione narzędzia rysownicze w technice mieszanej, stosując dodatkowo gwasz¹⁴. Zwykle najchętniej stosowano technikę rysunku lawowanego piórkiem¹⁵. Dzięki niej uzyskiwano efekt lekkości i świetlistości, a ponieważ szczegóły pozostawały niedomówione, przedstawiona scena nabierała poetyckiej atmosfery. Ponadto dzięki lawowaniu warstwowemu artysta mógł uzyskać szeroką gamę odcieni. Mimo ustalonej już na tym etapie kompozycji całości, rysunek wciąż zachowywał świeżość i dynamikę, a to właśnie dzięki użytemu narzędziu, które wymaga szybkości działania, a jednocześnie nie toleruje poprawek. Wszelkie wykonane retusze pozostają widoczne, czego

11 Na temat sangwiny: K. Teissig, *op. cit.*, s. 93.

12 Więcej na temat rysunków z modelu w twórczości Aleksandra Ubeleskiego w artykule piszącej te słowa: B. Nowak, Aleksander Ubeleski (1649–1718) w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu – edukacja i działalność dydaktyczna, (w:) Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje–Teoria–Praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–16 października 2004, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2005, ss. 79–95.

13 Wśród projektów malowideł są rysunki węglem z siatką skali służące do przeniesienia kompozycji na większy format. Przykłady z twórczości Le Sueura: A. Blunt, *The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London–New York 1945, il. 103–105, 108.

14 Gwasz był w XVII w. chętnie wykorzystywany do projektów malowideł, a szczególnie do odtwarzania partii krajobrazowych i studiów pejzażu: I. Richefort, *Peintre à Paris au XVII^e siècle*, Paris 1998, s. 26.

15 Na temat tej techniki: K. Teissig, *op. cit.*, s. 129, 143.

przykład można znaleźć np. na projekcie obrazu *Chrystus uzdrawiający chorych* Ubeleskiego¹⁶. Aby wprowadzić doń modyfikacje, malarz musiał sięgnąć po dodatkowy środek – biały gwasz, którym zatuszował wybrane linie: zarys budynku nad arkadą, plecy, nogi, włosy i draperię stroju mężczyzny w lewym dolnym rogu, tułów i szaty opętanego, draperię sukni niewiasty siedzącej na schodach oraz szyję kobiety towarzyszącej leżącemu. Na tym ostatnim fragmencie można zaobserwować tzw. zmęczenie papieru, spowodowane zbyt intensywną próbą rozmycia kreski wodą.

Rysunek piórkiem – wymagający wielkiej wprawy i mistrzowskiego opanowania sztuki rysunkowej – pozwalał artyście uzyskać delikatny wyraz lub rys dramatyczny. Ten ostatni jest obecny np. na projekcie obrazu E. Le Sueura *Spotkanie św. Brunona z księciem Rogerem*¹⁷. Zestawiając go z ukończonym dziełem, wyraźnie można zauważyć, że na obrazie Le Sueur zupełnie wymazał emocje z twarzy przedstawionych osób, a ślad towarzyszących im uczuć błąka się jedynie w gestach unieruchomionych w kadrze artystycznego „obiektywu”¹⁸.

Tworząc projekt dzieła, malarze akademiccy mogli również stosować wspomnianą już wcześniej przy okazji *académies* sangwinę połączoną z węglem i kredą (*dessin aux trois crayons*). Dzięki wprowadzeniu ciepłego koloru różnicowanego szerokim wachlarzem odcieni pozwalała ona – podobnie jak lawowany rysunek piórkiem – uzyskać malarski posmak. Narzędzie to było doskonałe do szrafowania wydobywającego obłóć przedmiotów. Dodatkowo miękkość pałeczki sangwiny stwarzała możliwości powoływania do życia form plastycznych i przestrzennych, który to aspekt projektu był szczególnie istotny dla zamierzonego malowidła. Obok wymienionych przymiotów, technika *dessin aux trois crayons* wiąże się także z wolniejszym tempem pracy. Fakt ten rzutował na rezultaty pracy akademików, sprawiając, że

16 P. Rosenberg, *op. cit.*, s. 183, il. 7. Szerzej na temat projektu: B. Hryszko, *op. cit.*, ss. 176–179.

17 A. Mérot, *op. cit.*, il. 178.

18 Ibidem, il. 177.

na przygotowywanych przez nich rysunkach odtwarzane gesty często były zastygłe, pozbawione wrażenia żywego ruchu. Można to zaobserwować choćby w projekcie do obrazu *Porwanie Dejaniry* Noëla Coypella¹⁹, gdzie przedstawiana scena jest bardziej statyczna niż na obrazie²⁰.

Po przestudiowaniu kompozycji przyszłego dzieła przy wykorzystaniu różnych technik rysunkowych malarz sięgał po pędzel i farby olejne, aby sporządzić szkic malarski²¹. Czynił to w celu uściślenia kolorystyki finalnego płótna. *Esquisse peinte* pozwalały artyście zorientować się, jakie wrażenie będzie ostatecznie sprawiać przyszłe płótno. Na tym etapie artysta mógł zdecydować o zmianie kolorystyki, jeżeli pierwotnie przyjętą uznał za niewłaściwą. Tak też się stało w przypadku malarskiego szkicu do dzieła Le Bruna *Holandia otrzymująca pokój*²². *Bozzetto* prezentuje barwy jasne i czyste, z przewagą szarości, akcentami cynobru oraz złota. Zgodnie z założeniami sztuki akademickiej, kolor ustępuje rysunkowi. Jednak mimo że ów *esquisse peinte* spełniał wszystkie wymogi teorii akademickiej, Pierwszy Malarz Królewski zmodyfikował zaplanowaną kolorystykę. W wersalskim malowidle użył barw ciemniejszych, chłodniejszych, bardziej metalicznych²³. Wydaje się, że zmiana ta została podyktowana zarówno poważnym tematem dzieła, jak i miejscem jego ekspozycji.

O ile w pracach XVII-wiecznych akademików jeszcze na etapie szkicu malarskiego można oglądać efekty swobodnego, pełnego ekspresji tworzenia, przejawiającego się także w wyrażnie widocznych śladach użycia konkretnych narzędzi, to w ich finalnych obrazach przewijający się dotychczas twórczy rys ulegał niejako „zmrożeniu”, a emocje – schłodzeniu, tak aby wyrazić harmonijną, wyważoną i ide-

19 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV8955; invdessins 1138.

20 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV8263.

21 O różnych typach szkiców malarskich: *French Oil Sketches, op. cit.*, passim; *Les peintres du roi 1648–1793*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 18 mars–18 juin 2000, Musée des Augustins, à Toulouse, 30 juin–2 octobre 2000, Paris–Tours–Toulouse 2000, passim.

22 Compiègne, musée Antoine Vivenel (depozyt Muzeum Luwru), nr inw. 2947.

23 Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. 2939.

alną – w ocenach ówczesnych teoretyków sztuki – wizję artystyczną. Na ukończonym płótnie malarze celowo ukrywali sposób dojścia do finalnego kształtu dzieła. Czynie to ze względu na szacunek i elementarne zobowiązanie wobec zleceniodawcy – tj. obowiązek wykończenia obrazu, czyli pozbawienia go wszelkich cech szkicowości. Ponadto malowidła w kręgu sztuki akademickiej były traktowane jako odbicie rzeczywistości poddanej idealizacji, czyli poprawionej na wzór *idei* istniejącej w umyśle artysty przed przystąpieniem do rysowania pierwszego szkicu. Z tego względu na etapie malowania narzędzie było podporządkowane „idealnej” wizji malarza, a sam artysta, wykonując obraz, dążył do uzyskania pełnej transparentności używanych środków, tak by „zanikały” one na rzecz sceny objawiającej się przed oczyma widza. Temu celowi miało służyć takie nakładanie farb, by nie pozostawiać śladu po tej czynności. Przejawia się to bądź w lustrzано-гładkiej fakturze malowidła, bądź w powierzchni oddającej fizyczne właściwości ukazanego świata rzeczywistego, np. sierści psa, splotu tkaniny itp.

Reasumując, sekwencja różnych problemów artystycznych – od kwestii związanych z kompozycją do kolorystyki malowidła – podejmowanych przez artystę, wymagała zastosowania zróżnicowanych technik i narzędzi. Ich wybór był zdeterminowany specyficznymi wymogami kolejnych faz tworzenia. Do ich spełnienia były szczególnie predestynowane – ze względu na swoje charakterystyczne właściwości – omówione narzędzia. Węgiel i kreda były pomocne zwłaszcza we wstępnej fazie szkicowania, podczas której powstawała ogólna koncepcja dzieła. Narzędzie to sprzyjało snuciu refleksji nad kompozycją przedstawienia, stanowiąc jednocześnie okazję do poszukiwania różnych rozwiązań i ewentualnego wycofania się z przyjętego wcześniej pomysłu już w trakcie rysowania. Powstająca w ten sposób siatka kreślonych węglem linii, zarówno tych „szukanych”, jak i „odnalezionych”, tworzyła rozbudowaną ośnowę, ubogacającą konstrukcję szkicu. Natomiast kreda dodatkowo umożliwiała wydobywanie plastyczności i trójwymiarowości sceny. Węgiel wykorzystywano również w trakcie przygotowywania studiów do przyszłego obrazu, a nawet w *académies*. Jednak dla rysun-

ków postaci i studiów z żywego modelu najistotniejszą kwestią było dopracowanie szczegółów oraz oddanie właściwości ciała, jego barwy, miękkości linii itp.. Szczególnie korzystne przy tej pracy walory miała sangwina w połączeniu z węglem i kredą. Fakt ten znalazł swoje odzwierciedlenie w częstym sięganiu po wymienione materiały podczas tworzenia studiów aktów, natomiast zdecydowanie rzadziej wykonywano w tej technice projekty malowideł. Jednocześnie ze względu na dużą miękkość sangwiny, a co za tym idzie zacieranie konturów przy każdej, nawet niewielkiej zmianie koncepcji przedstawienia, technika ta nie nadawała się do wstępnych szkiców kompozycyjnych.

Z tego samego względu – nieczytelności konstrukcji sceny – również rysunek piórkiem nie był odpowiedni do tworzenia zarówno szkiców, jak i studiów. Technika ta nie toleruje niezdecydowania i poszukiwania ostatecznego kształtu kompozycji, tak charakterystycznego dla wstępnych faz tworzenia. Rysunek lawowany piórkiem był wykorzystywany jedynie w końcowym etapie prac przygotowawczych, kiedy to artysta miał już jasno określone wszystkie aspekty przyszłego malowidła oraz klarowną wizję całości kompozycji i stanowił syntetyczne zebranie efektów pracy koncepcyjnej. Dodatkowym walorem tej techniki, często połączonej z użyciem gwaszu, było znakomite obrazowanie walorów przestrzennych i atmosferycznych, pożądanych zwłaszcza przy projektowaniu pejzażu.

Na wyraz artystyczny prac przygotowawczych zasadniczy wpływ miały fizyczne właściwości omówionych materiałów. Ich umiejętny dobór ułatwiał artyście osiągnięcie częściowych celów, których zwieńczeniem było ostateczne dzieło – obraz olejny.

Z powyższych rozważań wynika, że w XVII-wiecznej praktyce akademickiej rysunki przygotowawcze do obrazu pełniły funkcję służebną. Celem twórczych działań artysty było malowidło, zaś rysunki były jedynie środkiem prowadzącym do niego. Potwierdzają to choćby przytoczone powyżej dwustronne studia Ubeleskiego i Czechowicza, w których artyści wykorzystali całą wolną przestrzeń po obu stronach

kartek²⁴. Rysunki były „produktami ubocznymi” tworzenia obrazu. I to właśnie w kolejnych stadiach jego powstawania najlepiej widać ślad użytego narzędzia rysowniczego. Tych pozostałości procesu tworzenia nie tuszowano, ponieważ rysunek traktowano jako środek pomocniczy ułatwiający przygotowanie malowidła.

Oprócz omówionej powyżej historycznej, tj. pomocniczej funkcji prac rysunkowych, dziś pełnią one ważną rolę w badaniach nad sztuką. Po pierwsze, stanowią dokumentację procesu twórczego, i to w kilku możliwych wariantach: w obrębie jednej pracy (np. wspomniany wyżej szkic Le Sueura do obrazu *Św. Paweł w Efezie*²⁵); w obrębie kolejnych stadiów dojrzewania koncepcji dzieła (od szkicu węglem do szkicu olejnego) oraz w odniesieniu do różnych wariacji na jeden temat i zmian koncepcji obrazu (np. cztery wersje kompozycji obrazu Le Sueura *Pożegnanie św. Brunona*²⁶).

Po drugie, nie sposób przecenić znaczenia szkiców w badaniach stylistycznych, ponieważ pozwalają na atrybuowanie prac konkretnemu artyście bądź ich wykluczanie z jego dorobku²⁷. Często – właśnie ze względu na widoczną metodę pracy artystycznej – pełnią tę rolę lepiej niż ukończony obraz. Nierzadko pomagają również datować dzieło na podstawie analizy porównawczo-stylistycznej w obrębie *oeuvre* danego twórcy²⁸.

Po trzecie, dzięki rysunkowi można ocenić techniczną sprawność wykonawcy, ponieważ we wstępnych fazach „wykluwania się” dzieła widoczna jest zarówno metoda pracy artystycznej, stopień jej opanowania, jak i ekspresja twórcza. Pozwala to na określenie charakteru twórczości malarza akademickiego, który często swój własny temperament artystyczny ukrywał pod naturalną i „wykończoną” powierzchnią malowidła olejnego, cechującą prace pożądane przez ówczesnych odbiorców.

24 Patrz przyp. nr 8 i 9.

25 Patrz przyp. nr 4.

26 A. Mérot, *op. cit.*, il. 89, 91–94.

27 Np. efektem badań porównawczo-stylistycznych jest katalog dzieł

A. Ubeleskiego oraz atrybucje odrzucone: B. Hryszko, *op. cit.*, ss. 164–211, 232–238.

28 Ibidem, ss. 164–211.