

## Aleksander Ubeleski (1649–1718) w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu – edukacja i działalność dydaktyczna

\*

BARBARA NOWAK

W XVII w. sztukę postrzegano jako domenę rozumu, stanowiła ją określona suma wiedzy oraz umiejętność stosowania ustalonych reguł i przepisów. Takie pojmowanie sztuki było znane już od starożytności. Według teorii barokowego klasycyzmu była ona zespołem zasad i praw ściśle podporządkowanych racjonalizmowi. Ten rodzaj wiedzy można było nabyć jedynie podczas długotrwałego procesu kształcenia. Właściwej sztuki należało więc nauczać, a przyszły artysta musiał zdobyć gruntowne intelektualne przygotowanie<sup>1</sup>.

Na gruncie francuskim zadanie to miała realizować Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby w Paryżu (Académie Royale de Peinture et de Sculpture), założona w 1648 r. Jednym z najważniejszych celów tej państwowej instytucji artystycznej było kształcenie młodych adeptów sztuki<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> C.A. du Fresnoy *L'art de peinture*, Paris 1673, passim; – A. Fontaine *Les doctrines d'art en France*, Paris 1909, s. 50–53; – J. Białostocki *Nicolas Poussin i teoria klasycyzmu*, Wrocław 1953, passim; – G. Janneau *La peinture française au XVII<sup>e</sup>me siècle*, Genève 1965, s. 163–188; – W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 459, 465; – A. Szczepańska *Idea postępu w myśli o sztuce (XVI – XVIII w.)*, [w:] *Myśli o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1970, s. 51–78.

<sup>2</sup> R. de Piles *Les premiers élemens de la peinture pratique*, Paris 1684, s. 1–3; – P. Marcel *La peinture française au début du dix-huitième siècle 1690–1721*, Paris 1906, s. 91–94; – A. Fontaine, op. cit., s. 62–63, 67; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 464–465; – F. Le Comte *Abregé des Statuts et Ordonnances de l'Académie*, [w:] *Cabinet des Singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, t. III, Paris 1699, s. 79–80; – L. Vitet *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Etude historique*, Paris 1880, s. I–VI; – B. Teyssèdre *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1957, s. 19–22, 28–37; – N. Pevsner *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, s. 92–117; – A. Schnapper *The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture*, [w:] *The French Academy Classicism and its Antagonists*, ed. by J. Havgrove, London-Toronto 1990, s. 27–36; – A. Mérot *La peinture française au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994, s. 133–138; – C. Goldstein *Teaching Art Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996, s. 40–45; – I. Richefort *Peintre à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1998, s. 228–236.

Proces nauczania w Akademii prześledzimy na przykładzie kariery artystycznej Aleksandra Ubeleskiego (Paryż, 1649–1718), malarza o polskich korzeniach, żyjącego w Paryżu w dobie panowania Ludwika XIV. Ubeleski studiował w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu i w Akademii Francuskiej w Rzymie. Po powrocie do stolicy Francji został przyjęty do grona akademików, a następnie mianowany profesorem paryskiej Akademii. W czasie praktyk profesorskich w latach 1693–1717 artysta stworzył szereg rysunków z modeli (*académies*), wykorzystywanych w akademickiej działalności dydaktycznej.

W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować się na związkach polskiego malarza z Królewską Akademią Malarstwa i Rzeźby, analizując jego drogę twórczą i obecność w Akademii w latach 1669–1718.

Niewiele wiadomo o wczesnej młodości Ubeleskiego, jak też pierwszym etapie studiów w paryskiej Akademii. Z pewnością jego edukacja przebiegała według przyjętych wówczas standardów.

Pierwsze szlify i podstawowe umiejętności przyszli artyści nabywali podczas nauki w tradycyjnym systemie cechowym. Akademia zajmowała się jedynie dalszym ich kształceniem. Studentom Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu wpajano założenia akademickiej teorii sztuki poprzez wykłady i ćwiczenia praktyczne oraz program konkursów i nagród. W trakcie odczytów i konferencji (*conférences*) poddawano analizie wybitne dzieła, na przykład malowidła Rafaela Santi, Tycjana, Veronesa, Nicolasa Poussina czy Guida Reniego<sup>3</sup>. Szczególną uwagę przywiązywano do prac Rafaela i Poussina. Jednocześnie omawiano tak zwane dzieła przyjęcia (*morceaux de réception*), to jest prace dyplomowe artystów, stanowiące podstawę przyjęcia aspirantów do grona akademików. Czyniono to w przekonaniu, iż analiza i inter-

<sup>3</sup> B. Teyssède, op. cit., passim; – A. Mérot *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1996, tamże następujące teksty: Ch. Le Brun *Sur le Saint Michel terrassant le démon de Raphaël* (7 maja 1667), s. 60–67; – N. Mignard, *Sur la Sainte Famille de Raphaël* (3 września 1667), s. 81–90; – Ph. de Champaigne *Sur Le Christ porté au tombeau de Titien* (4 czerwca 1667), s. 68–73; – J. Noret *Sur Le Portrait du marquis del Vasto de Titien* (1 lub 7 września 1668), s. 165–168; – L. Boullogne le Vieux *Sur La Vierge au lapin de Titien* (12 kwietnia 1670), s. 181–187; – Ph. de Champaigne *Sur La Vierge à l'Enfant avec saint Jean de Titien* (6 lub 12 czerwca 1671), s. 203–205; – J.-B. de Champaigne *Sur Les Pèlerins d'Emmaüs de Titien* (3 października 1676), s. 229–234; – J. Noret *Sur Les Pèlerins d'Emmaüs de Veronèse* (1 października 1667), s. 91–97; – Ch. Le Brun *Sur Les Israélites recueillant la manne dans le désert de Poussin* (5 listopada 1667), s. 98–112; – S. Bourdon *Sur Les Aveugles de Jéricho de Poussin* (3 grudnia 1667), s. 113–129; – Ph. de Champaigne *Sur Éliézer et Rébecca de Poussin* (7 stycznia 1668), s. 130–139; – N. Loir *Sur L'Hiver ou le Déluge de Poussin* (4 sierpnia 1668), s. 140–142; – J. Noret, Ch. Le Brun *Sur Le Ravissement de saint Paul de Poussin* (6 grudnia 1670 i 10 stycznia 1671), s. 192–200; – J.-B. de Champaigne *Sur La Madeleine pénitente de Guide* (11 kwietnia 1677), s. 240–244.



pretacja dzieł mistrzów wskaże studentom drogę do uzyskania podobnej artystycznej perfekcji<sup>4</sup>.

Drugim istotnym elementem edukacji były zajęcia praktyczne. Początkowo polegały one na kopiowaniu rysunków z modelu wykonanych przez profesora (*académies*), następnie szkicowano gipsowe odlewy rzeźb starożytnych. Dopiero po nabyciu tych umiejętności uczniowie sporządzali rysunki z żywych modeli podczas lekcji prowadzonych przez jednego z dwunastu profesorów, który pełnił swoją funkcję w miesiącu wyznaczonym przez Akademię<sup>5</sup>.

Adeptów malarstwa do pracy stymulował dodatkowo szereg konkursów i wiążących się z nimi nagród. Wśród nich najbardziej prestiżową była Prix de Rome, czyli wyjazd na studia do Rzymu. W Wiecznym Mieście najzdolniejsi zdobywali nowe doświadczenia, obcując z rzymskimi arcydziełami. Stypendyści mieli możliwość doskonalenia swoich umiejętności poprzez kopiowanie rzeźb antycznych oraz dzieł renesansowych i barokowych<sup>6</sup>.

Pobyt stypendialny miał dla studentów Akademii dwojaki pożytek. Pozwalał im poznać z autopsji najlepsze, według ówczesnych sądów, wzorce i pogłębić swoje umiejętności dzięki bezpośredniemu odtwarzaniu cenionych dzieł. Z drugiej strony, sporządzone w Rzymie kopie były wysyłane do Paryża i tam służyły jako pomoc dydaktyczna w nauczaniu studentów na początkowym etapie edukacji akademickiej.

Pierwszą informacją źródłową, dotyczącą obecności Aleksandra Ubeleskiego w gronie studentów w paryskiej instytucji artystycznej, jest wzmianka w Sprawozdaniach Akademii (*Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*). Informacja ta odnosi się do ogłoszonego w 1669 r. konkursu na wykonanie dzieła pod tytułem *Król ofiarujący pokój Europie*. Konkurs, w którym Ubeleski zajął trzecie miejsce, został rozstrzygnięty 28 marca 1671 r.<sup>7</sup> Powyższe wiadomości pozwalają przypuszczać, iż Ubeleski, aby zająć tak wysoką pozycję w tych swoistych zawodach malarskich, musiał podjąć edukację artystyczną w Akademii znacznie wcześniej niż przed rokiem 1669, w którym rozpisano konkurs. Wspomniany sukces nie

<sup>4</sup> *Extraits des registres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture contenant divers règlements par délibérations qui ont mesme force que les statuts suivant l'article (douze) desd. Statuts de Febvrier 1648, [w:] Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648–1792), publiée par A. de Montaiglon, t. I, 1648–1672, Paris 1875, s. 3; – A. Fontaine, op. cit., s. 62.*

<sup>5</sup> A. Fontaine, op. cit., s. 63–64, 67; – R. de Piles, op. cit., s. 20–22; – P. Marcel, op. cit., s. 91–95. Studenci sami opłacali pozowanie modelu: *Status et Reglements de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture du mois de Febvrier 1648, [w:] Procès-verbaux..., op. cit., t. I, s. 8.*

<sup>6</sup> P. Marcel, op. cit., s. 93; – R. Crozet *La vie artistique en France au XVII<sup>e</sup> siècle (1598–1661). Les artists et la société*, Paris 1954, s. 9–10.

<sup>7</sup> J. Guiffrey, J. Barthelemy *Liste de Pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris 1908, s. 11; – *Procès-verbaux..., op. cit., t. I, s. 358.*



był odosobnionym wydarzeniem w karierze młodego artysty. Dostępne źródła informują nas, że 11 czerwca 1672 r. Ubeleski zdobył pierwszą nagrodę w konkursie Akademii za kompozycję o temacie *Rozrywki ofiarowane królowi przez miasto Dunkierkę*. Malarz otrzymał srebrny lichtarz o wartości 60 liwrów, co więcej – uzyskał Prix de Rome, najbardziej pożądane wyróżnienie, umożliwiające dalszą edukację w Wiecznym Mieście<sup>8</sup>.

Łatwo zatem obliczyć, iż pierwszy etap edukacji Ubeleskiego w Akademii trwał co najmniej trzy lata. W 1672 r., po otrzymaniu paszportu i po braniu z kasy królewskiej 200 liwrów, grupa młodych stypendystów króla Ludwika XIV, pod opieką Noëla Coypela – nowo mianowanego dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie, wyruszyła do Rzymu<sup>9</sup>. Artysty obrali trasę lądową przez Turyn, Mediolan i Florencję<sup>10</sup>. Pobyt w tych miastach był doskonałą okazją do zwiedzenia tamtejszych zabytków i zgromadzonych w nich dzieł sztuki. W ten sposób już sama podróż do Rzymu odgrywała ważną rolę w edukacji, stając się źródłem nowej wiedzy i przyszłych inspiracji. Pod koniec stycznia 1673 r. podróżnicy dotarli do Wiecznego Miasta<sup>11</sup>.

Edukacja w Akademii Francuskiej w Rzymie była kolejnym, niezwykle doniosłym etapem kształcenia artystycznego, niejako jego ukoronowaniem, dostępnym jedynie dla wybranych i szczególnie uzdolnionych studentów. W ich gronie znalazł się polski malarz. Stypendyści mieli za zadanie kopiować w Rzymie dzieła zarówno antyczne, jak i nowożytne. Szczególny nacisk położono na odtwarzanie malowideł Rafaela Santi<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> 29 października 1672 r. grono akademików pozytywnie zaopiniowało postępy artystyczne malarzy (m.in. Ubeleskiego), którzy mieli być wysłani przez króla na dalsze studia do Akademii Francuskiej w Rzymie. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, publiée par M. A. de Montaignon, t. I, 1666–1694, Paris 1887, s. 38; – *Procès-verbaux...*, op. cit., t. I, s. 388, 400–401; – J. Guiffrey, J. Barthelemy, op. cit., s. 12.

<sup>9</sup> 9 listopada 1672 r. minister króla J.-B. Colbert sporządził paszport dla Noëla Coypela i podróżujących z nim artystów (m.in: Aleksandra Ubeleskiego, Antoine'a Coypela, Benoît Farjata, Charles-François Poersona, Jeana Tortebata, Pierre'a Monniera i Jeana Jouveta). Natomiast 11 listopada 1672 r. polecono wypłacenie 200 liwrów stypendystom. *Correspondance...*, op. cit., s. 39–40; – *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV [1664–1715]*, publiés par J. Guiffrey, t. I, Paris 1881, s. 648.

<sup>10</sup> W 2 połowie XVII w. istniały dwie alternatywne trasy podróży z Paryża do Wiecznego Miasta – droga lądowa lub droga morska (z Marsylii do Genui lub Pizy). R. Crozet, op. cit., s. 10. Informację o zwiedzaniu włoskich miast (Turyn – przed 15 grudnia 1672 r., Mediolan i Florencja – po 15 grudnia) czerpiemy z następujących dokumentów: List Ennemonda Servin, ambasadora Francji w Sabaudii, do Colberta z 15 grudnia 1672, [w:] *Correspondance...*, op. cit., s. 40–41; – List Colberta do księdza Strozzi, rezydenta we Florencji, z 9 listopada 1672, [w:], *Correspondance...*, op. cit., s. 40–41.

<sup>11</sup> List Colberta do Errarda z 24 lutego 1673, [w:] *Correspondance...*, op. cit., s. 43–44; – H. Lapauze *Histoire de l'Académie de France à Rome*, t. I (1666–1801), Paris 1924, s. 36.

<sup>12</sup> E.A. Standen *The Sujets de la Fable Gobelins Tapestries*, „The Art Bulletin”, XLVI (1964), s. 156; – Z. Ważbiński *O rozpoznawaniu wartości obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki*, Toruń 1975, s. 125.



Nie pomijano jednak dzieł innych artystów uznanych za godnych naśladowania, takich jak Guido Reni, Domenichino czy Pietro da Cortona. Powszechnie uważano, że odtwarzanie arcydzieł pomaga w kształceniu idei oraz rozszerza repertuar stosownych motywów i doskonałych rozwiązań kompozycyjnych, wywodzących się ze sztuki antycznej<sup>13</sup>.

Studenci Akademii Francuskiej w Rzymie często brali udział w międzynarodowych konkursach, organizowanych przez rzymską Akademię Świętego Łukasza (Accademia di San Luca). W jednym z nich uczestniczył również Aleksander Ubeleski. W 1677 r. kandydaci, a wśród nich Ubeleski, mieli za zadanie sporządzić projekt obrazu pod tytułem *Aleksander Wielki przecinający węzeł gordyjski*<sup>14</sup>. 11 listopada 1677 r. szkice zostały ocenione, a projekt Ubeleskiego zajął drugie miejsce<sup>15</sup>. Trzy dni później odbyło się uroczyste rozdanie nagród, które poprzedziło przemówienie Giovanniego Pietra Belloriego – głównego teoretyka barokowego klasycyzmu<sup>16</sup>. Ubeleski otrzymał złoty medal o wartości 15 skudów.

Opisany werdykt jest potwierdzeniem niezwykle biegłości artysty w stosowaniu reguł i zasad akademickiej teorii sztuki, jak również świadectwem tego, że niemal siedmioletnie studia w Rzymie pozwoliły malarzowi na gruntowne poznanie i przyswojenie osiągnięć zarówno artystów włoskich, jak i twórców starożytnych.

Zdobyte przez niego umiejętności, potwierdzone wysoką lokatą w konkursie, stały się podstawą do podjęcia starań o przyjęcie do Akademii. W 1679 r., po zakończeniu rzymskiego etapu edukacji, Ubeleski powrócił do Paryża, aby ubiegać się o statut członka macierzystej Akademii<sup>17</sup>.

Procedura przyjęcia do Akademii określona w jej statutach i rozporządzeniach przewidywała, że pretendent winien wykazać się odpowiednimi zdolnościami, wykonując w ciągu miesiąca rysunki na podstawie obserwacji wskazanego modelu<sup>18</sup>. Z tego obowiązku zwalniano kandydatów, którzy mieli udokumentowany dorobek artystyczny i odznaczali się

<sup>13</sup> A. Fontaine, op. cit., s. 64, 66; – J. Białostocki G.P. Belloriego „Idea malarza, rzeźbiarza i architekta” – manifest barokowego klasycyzmu, [w:] *Sztuka i myśl humanistyczna. Z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 66–67; – J. Białostocki *Styl sztuczny. „modus” w sztukach plastycznych*, [w:] *Sztuka i myśl humanistyczna*, op. cit., s. 84–85, s. 469.

<sup>14</sup> *Congregazione Generale del 15 agosto 1677*, A. S. L., vol. 45, f. 48 r.e v.; – *I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, con un saggio di O. Michel, t. I, Roma 1988, s. 63–64.

<sup>15</sup> *Congregazione Generale dell'11 novembre 1677*, A. S. L., vol. 45, f. 51 v.; – *I disegni ...*, op. cit., s. 63–64.

<sup>16</sup> *Congregazione Generale dell' 11 novembre 1677*, A. S. L., vol. 45, f. 51 v.; – *Correspondance...*, op. cit., s. 434–435; – J. Białostocki, G. P. Belloriego „Idea malarza”, op. cit., s. 66–67.

<sup>17</sup> *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 156.

<sup>18</sup> *Extraits des registres de l'Académie...*, op. cit., s. 1–3; – F. Le Comte, op. cit., t. III, s. 79–80; – L. Vitet, op. cit., s. I–VI; – N. Pevsner, op. cit., s. 92–117; – A. Schnapper, op. cit., s. 27–36; – C. Goldstein, op. cit., s. 40–45.



szczególnymi talentami. Opiekę nad postępiami adepta sprawował profesor wyznaczony przez władze Akademii. Rezultaty pracy kandydatów opiniowano na walnych zebraniach. Gdy ocena dotychczasowej pracy była pozytywna, dopuszczano aspiranta do dalszych etapów procedury przyjęcia.

Artyści specjalizujący się w tematyce historycznej (*peintres d'histoire*) otrzymywali do opracowania tematy związane z „heroicznymi czynami króla”<sup>19</sup>. Tematyka *działa przyjęcia* (*morceau de réception*) nie była swobodnym wyborem artysty; wyznaczało ją grono akademików<sup>20</sup>. Treścią zleczanych dzieł były aktualne wydarzenia historyczne, związane z panowaniem Ludwika XIV, ubrane w kostium mitologiczno-alegoryczny lub odwołujące się do historii starożytnej.

Projekt zadanego tematu był przedstawiany członkom Akademii w czasie sobotnich zebrań. Jeśli pomysł malarza spotkał się z uznaniem, zlecano mu wykonanie obrazu olejnego o ustalonych wymiarach<sup>21</sup>. Końcowy efekt pracy kandydat prezentował przed zgromadzeniem, które podejmowało ostateczną decyzję w drodze głosowania. W przypadku pozytywnego werdyktu ogłaszano przyjęcie danej osoby do grona członków Akademii. Uwieńczeniem całego procesu była uroczysta przysięga złożona na ręce rektora Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Dzieło nowo przyjętego przechodziło na własność Akademii i umieszczano je w siedzibie tej instytucji<sup>22</sup>.

Na podstawie zachowanych dokumentów możemy stwierdzić, że 27 października 1679 r. Aleksander Ubeleski stawił się przed członkami paryskiej Akademii i zaprezentował swoje prace. Zważywszy na dotychczasowe osiągnięcia (druga nagroda w konkursie rzymskiej Akademii Św. Łukasza) artysta mógł albo zaprezentować swoją twórczość pochodzącą z okresu rzymskiego, albo przedstawić rysunki wykonane podczas miesięcznego studium nad modelem. Jego dzieła spotkały się z uznaniem, lecz, prawdopodobnie ze względu na brak quorum, podjęcie oficjalnej decyzji przełożono na kolejne zebranie. 4 listopada

<sup>19</sup> F. Le Comte, op. cit., t. III, s. 79–80.

<sup>20</sup> *Extraits des registres de l'Académie...*, op. cit., s. 4.

<sup>21</sup> Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVII w. wymiary obrazów historycznych zwykle wynosiły ok. 150×180 cm. Oto przykładowe wymiary *dział przyjęcia* do Akademii malarzy historycznych z tego okresu: J.-B. Corneille (145×180 cm), 1675 r.; F. Bonnemer (148×189 cm), 1675 r.; Bon Boullogne (152×186,5 cm), 1677 r.; F. Verdier (145×187 cm), 1678 r.; P. Toutain (146×181 cm), 1681 r.; A. Coypel (153×184,4 cm), 1681 r.; A. de Vuez (143×188 cm), 1681 r.; Ch.-F. Poerson (136×178 cm), 1682 r.; – *Les peintres du roi 1648–1793*, Musée des Beaux-Arts de Tours, 18 mars–18 juin 2000; Musée des Augustins, Toulouse, 30 juin–2 octobre 2000, passim.

<sup>22</sup> *Extraits des registres de l'Académie...*, op. cit., s. 5; – F. Le Comte, op. cit., t. III, s. 79–80; – N. Pevsner, op. cit., s. 92–102; – J. Held *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*, Frankfurt am Main 2001, s. 24.



1679 r. akademyści zdecydowali o dopuszczeniu malarza do procedury przyjęcia<sup>23</sup>.

Po pozytywnym zaopiniowaniu zaprezentowanych prac powierzono Ubeleskiemu temat związany z jednym z „heroicznych czynów króla”. Sformułowano go jako *Król ofiarujący pokój Europie*<sup>24</sup>. Ikonografia dzieła przyjęcia Ubeleskiego odnosiła się do stosunkowo niedawnego wydarzenia – zawarte 17 września 1678 r. pokoju w Nijmegen, zamykającego kolejny etap zmagañ Francji ze Zjednoczonymi Prowincjami<sup>25</sup>. Choć wojna zakończyła się pomyślnym zwycięstwem Francji, w oficjalnej propagandzie przedstawiano to wydarzenie jako wielki sukces monarchy. Płótno Ubeleskiego było jednym z wielu obrazów, służących gloryfikacji dokonań władcy<sup>26</sup>. Jego dzieło przyjęcia, jak i *morceaux de réception* innych artystów, miało ozdobić sale siedziby Akademii. Należy podkreślić, że gromadzone tam obrazy tworzyły swobodny ciąg narracyjny, którego celem było sławienie panującego. Z reguły czyniono to w formie zawołanej, przy użyciu języka alegorii.

Trudno precyzyjnie określić datę ustalenia tematu, jak również termin, jaki wyznaczono Ubeleskiemu na prezentację projektu malowidła. Wiemy natomiast, że 11 stycznia 1681 r. artysta przedstawił członkom Akademii szkic do obrazu<sup>27</sup>. Zaprezentowane rozwiązanie kompozycyjne i alegoryczny program dzieła zostały zaaprobowane. Malarz od tej pory nie mógł ich zmienić. Aleksandrowi Ubeleskiemu zlecono wykonanie malowidła olejnego na płótnie. Na realizację obrazu wyznaczono mu sześć miesięcy, jednak artysta nie zdołał wywiązać się w tym czasie z powierzonych zadań. Na posiedzeniu 1 sierpnia 1681 r. Noël Coypel, pełniący w tym okresie funkcję profesora-doradcy w Akademii, usprawiedliwił malarza przed gronem akademików. Jako przeszkodę w pracy nad zleconym obrazem podano

<sup>23</sup> Na zebraniu 27 października 1679 r. było obecnych jedynie siedem osób, natomiast na posiedzeniu 4 listopada tego roku zgromadziło się dwudziestu jeden akademików. *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 156. Niestety nie jesteśmy w stanie precyzyjnie zidentyfikować przedstawionych wówczas prac.

<sup>24</sup> Temat obrazu pojawia się w sprawozdaniu z 31 stycznia 1682 r. *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 214–215.

<sup>25</sup> Źródłami potwierdzającym zawarty w obrazie alegoryczny przekaz są: wzmianka w Sprawozdaniach Akademii o konferencji wyjaśniającej treść malowidła wygłoszonej dnia 1 grudnia 1685 r. oraz opis obrazu sporządzony przez N. Guérina: *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 313; – N. Guérin *Description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, publiées par A. de Montaignon, Paris 1893, s. 57.

<sup>26</sup> Innym płótnem będącym aluzją do pokoju w Nijmegen jest obraz Louisa de Boullogne'a (1654–1733) *August zamykający drzwi świątyni Janusa po bitwie pod Akcjum*, 176×215 cm, Amiens, Musée de Picardie, inv. 44. Artysta został przyjęty do Akademii 1 sierpnia 1681 r. Kolejnym przykładem podjęcia tego tematu jest dzieło Antoine'a Coyppela (1661–1722) *Ludwik XIV odpoczywa na tonie Chwały po pokoju w Nijmegen, 17 września 1678*, 153×184,4 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. D 803-1-07. Malarz został akademikiem dnia 25 października 1681 r. *Les peintres du roi...*, op. cit., s. 238. Szerzej o wspomnianych wydarzeniach politycznych: J. Baszkiewicz *Historia Francji*, Warszawa 1985, s. 251; – W. Magdziarz *Ludwik XIV*, Wrocław 1991, s. 131–132.

<sup>27</sup> *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 179.



chorobę i bliżej nieokreślone pilne sprawy. Zgromadzenie przyznało Ubeleskiemu kolejne sześć miesięcy na wykonanie obrazu<sup>28</sup>. Tym razem artysta wykonał dzieło terminowo i, jak można przypuszczać, w styczniu następnego roku dostarczył do Akademii ukończone płótno.

Na kolejnym walnym zebraniu członkowie Akademii wydali stosowny werdykt, po uprzedniej ocenie gotowego malowidła. W sprawozdaniu z posiedzenia możemy przeczytać między innymi, iż: „[...] w sobotę 31 stycznia 1682 r. zgromadzenie przyjęło jako akademika Pana Alexandra Ubelesquiego, Paryżanina, malarza, po przestudiowaniu obrazu zaprezentowanego przez wspomnianego Pana Ubelesquiego. Wzmiankowany obraz przedstawia króla dającego pokój Europie, który został mu zlecony do wykonania i został przyjęty głosami zgromadzenia” oraz, że: „[...] pan Ubelesqui złożył przysięgę zwyczajową na ręce pana Le Bruna i będą mu wręczone listy uwierzytelniające (*Lettres de Provision*)”<sup>29</sup>.

W ciągu następnej dekady artysta aktywnie włączył się w nurt działań podejmowanych przez Akademię, regularnie uczestniczył w jej pracach, brał udział w zwoływanych co kwartał walnych zgromadzeniach. Na podstawie informacji zawartych w sprawozdaniach Akademii z tego okresu wiemy, że do problematyki edukacji przyszłych adeptów sztuki przykładano szczególną uwagę<sup>30</sup>. Jeden z odczytów Guilleta de Saint George,

<sup>28</sup> Tamże, s. 193–194. O wymogu terminowości: *Extraits des registres de l'Académie...* op. cit., s. 3–4. Noël Coypel (1628–1707) znał dobrze artystę z podróży do Rzymu i pobytu w Wiecznym Mieście, gdzie był dyrektorem Akademii Francuskiej w latach 1673–1675. Z dokumentów wiemy, że 14 lipca 1681 r. artysta wziął ślub z Barbarą Fossier w kościele Saint-Germain l'Auxerrois w Paryżu. Noël Coypel i jego syn, Antoine, byli świadkami na ślubie Ubeleskiego. *Registre de Saint-Germain l'Auxerrois*, za E. Piot *Etat-civil de quelques artistes français. Extrait de registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris*, Paris 1873, s. 122; – H. Herluison *Actes d'etat-civil d'artistes français*, Orléans 1873, s. 436; – A. Jal *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris 1867, s. 1212; – L. de Laborde *Répertoire alphabétique d'artistes et artisans tirés de l'état civil parisien (XVI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Division occidentale; sygn. NAF 12193; 156; Turgu-Valer; nr 63. 847.

<sup>29</sup> *Extraits des registres des délibérations de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de 1648 à 1752*, t. I, *Années 1648–1696*, s. 465–466, Archives l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, sygn. Ms. 11; – *Ordre chronologique des réceptions à l'Académie royale de peinture et de sculpture, de 1648 à 1702*, s. 104, Archives l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, sygn. Ms. 20; – *Procès-verbaux...* op. cit., t. II, s. 214–215. Dzieło przyjęcia zostało umieszczone w siedzibie Akademii: M. Brice, op. cit., s. 81.

<sup>30</sup> Ubeleski uczestniczył w zgromadzeniach Akademii: w roku 1682: 21 marca, 27 czerwca, 28 grudnia, w 1683: 2 stycznia, 27 marca, 18 września, 25 września, 23 grudnia, w 1684: 8 stycznia, 18 marca, 14 września, 30 września, 30 grudnia, w 1685: 13 stycznia, 29 grudnia, w 1686: 27 lipca, 7 września, 28 września, 28 grudnia, w 1687: 4 stycznia, 13 stycznia, 22 marca, 30 sierpnia, 11 października, 20 grudnia, w 1688: 2 stycznia, 27 marca, 30 września, w 1692: 5 stycznia. *Procès-verbaux...* op. cit., t. II, s. 218–219, 223–225, 237–238, 239–240, 243–244, 255–256, 256–258, 264–265, 267–269, 271–273, 285–267, 287, 293–294, 295, 314–315, 331–333, 334–335, 336–337, 342, 343–344, 348–349, 358–359, 361–363, 366–367, 368–369, 371–372, 383–384, t. III, s. 79–80.



historiografa Akademii, ogłoszony 1 grudnia 1685 r., dotyczył *działa przyjęcia* Ubeleskiego do grona akademików<sup>31</sup>.

Zdobyte w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby doświadczenie zaowocowało 26 stycznia 1692 r. nominacją na stanowisko asystenta profesora tej instytucji<sup>32</sup>. Trzy lata później, 13 sierpnia 1695 r., artysta otrzymał godność jednego z dwunastu profesorów Akademii<sup>33</sup>. Do sta obowiązków należało między innymi prowadzenie przez jeden miesiąc w roku publicznych lekcji rysunku z żywego modelu. Lekcje te były wyłącznym przywilejem Akademii i podstawową metodą edukacji artystycznej w tej instytucji. Zadaniem profesora było przede wszystkim ustalenie poży modelu, stałe korygowanie prac uczniów, jak też ocena ich postępów. Pod nieobecność profesora nadzór nad uczniami sprawował asystent. Profesor, praktykujący w danym miesiącu w Akademii, wraz z rektorem, wyznaczonym na kwartał, przydzielali najzdolniejszym rysownikom przewidziane nagrody<sup>34</sup>. Do stałych zajęć profesora należało również narysowanie pozującego. Jego praca miała być pokazem mistrzowskich umiejętności, wzorem do naśladowania oraz podstawą do oceny rysunków uczniów. Należy podkreślić fakt, że umiejętność rysowania postaci w różnych pozach była kwestią kluczową dla malarza trudniącego się malarstwem historycznym (*peintre d'histoire*).

Ubeleski prowadził kurs rysunku z modelu od 1693 r. przez kolejne lata, zwykle w czerwcu. Materialnym świadectwem jego działalności dydaktycznej w królewskiej instytucji są *académies*, wykonane w czasie

<sup>31</sup> *Procès-verbaux...*, op. cit., t. II, s. 313; – *Extraits des registres des délibérations...*, op. cit., s. 526–527.

<sup>32</sup> Malarz został mianowany asystentem na miejsce Jean-Baptiste'a Corneille'a (1649–1695), który otrzymał godność profesora Akademii. *Extraits des registres des délibérations...*, op. cit., s. 630–631; – *Tableau chronologique de tous les peintres, sculpteurs, graveurs et honoraires, qui ont été reçus à l'Académie royale de peinture et de sculpture, depuis son établissement [en 1648] jusqu'en [1751]*, par M. Hulst, s. 106, *sculpture, depuis son établissement* [en 1648] jusqu'en [1751], par M. Hulst, s. 106, Archives l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, sygn. Ms. 23, I; – *Note de Hulst sur l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, s. 91, Archives l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, sygn. Ms. 28 bis; – *Procès-verbaux...*, op. cit., t. III, s. 81; – E. Bellier de la Chavignerie, L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, t. II, Paris 1882, s. 604.

<sup>33</sup> Ubeleski otrzymał stanowisko profesora po zmarłym J.-B. Corneille'u. *Extraits des registres des délibérations...*, op. cit., s. 690–692; – *Tableau chronologique...*, op. cit., brak nr strony; – *Note de Hulst...*, op. cit., s. 109; – *Procès-verbaux...*, op. cit., t. III, s. 168; – N. Guérin, op. cit., s. 57. A. Jal podaje 15 sierpnia. Jest to jednak efekt błędnego odczytania cyfry: 3. A. Jal, op. cit., s. 1212.

<sup>34</sup> *Extraits des registres de l'Académie...*, op. cit., s. 2, 5; – *Status et Reglements de l'Académie...*, op. cit., s. 8–10; – F. Le Comte, op. cit., t. III, s. 77; – M. Brice *L'Académie Royale de Peinture*, [w:] *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris 1687, s. 80.



praktyk profesorskich<sup>35</sup>. Zaslęgują one na bliższą uwagę, ponieważ ich analiza umożliwi poznanie warsztatu malarza-akademika oraz daje odpowiedź na pytanie, według jakich zasad prowadzono nauczanie w Akademii na przełomie XVII i XVIII w.

Spójrzmy na rysunki Ubeleskiego oczami siedemnastowiecznego znawcy przedmiotu, szczególnie wrażliwego na zgodność dzieła z założeniami doktryny akademickiej. W środowisku paryskiej Akademii głównymi kryteriami oceny pracy malarza były: inwencja, dyspozycja, rysunek, proporcje, ekspresja i koloryt. Już sam ich rozkład jasno obrazuje istniejącą wówczas hierarchię ważności środków artystycznego wyrazu<sup>36</sup>. Spróbujmy zastosować ten sposób analizy dzieł do omówienia *académies*, wykonanych podczas lekcji prowadzonych przez Ubeleskiego: *Mężczyzna leżący ze wzniesionymi ramionami* (il. 1)<sup>37</sup>, *Mężczyzna siedzący bokiem* (il. 2)<sup>38</sup>, *Mężczyzna siedzący bokiem, ujęty z lewego profilu* (il. 3)<sup>39</sup>, *Dwaj mężczyźni* (il. 4)<sup>40</sup>, *Dwaj siedzący mężczyźni* (il. 5)<sup>41</sup>.

Inwencję – pierwsze z wymienionych kryteriów – rozumiano jako wybór motywów do określonego tematu, który był traktowany priorytetowo, gdyż od niego głównie zależała ocena wartości dzieła<sup>42</sup>. Studia akademickie

<sup>35</sup> Rysunki Ubeleskiego wykonane z modelu w liczbie osiemnastu są przechowane w zbiorach École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. Artysta prowadził lekcje z żywego modelu w czerwcu 1693, 1696, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1704, w lutym 1705, w 1706 (brak określenia miesiąca) oraz w październiku 1716 i 1718. *Inventaire des Figures en dessin sur papier, données par Messieurs Les Recteurs & Professeurs de l'Académie royale pendant leur mois d'Exercice...*, [w:] *Inventaire des ouvrages de sculpture en plâtre appartenant à l'Académie royale Peinture et de Sculpture*, s. 25–28, Archives l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, sygn. Ms. 36; – *Procès-verbaux...*, op. cit., t. III, s. 114.

<sup>36</sup> A. Félibien *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, Paris 1685, s. 17; – A. Szczepańska, op. cit., s. 55, 58–59; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 458–459.

<sup>37</sup> Sangwina i kreda na beżowym papierze (plama w prawym górnym rogu), sygnatura sangwiną w prawym dolnym rogu: *Alexandre juin 1699*; adnotacja piórem: 61; 42,5×57,2 cm, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nr inw. EBA 3210.

<sup>38</sup> Sangwina, węgiel i kreda na jasnobeżowym papierze (plamy), sygnatura sangwiną w lewym dolnym rogu: *Alexandre*; 57,5×44 cm, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nr inw. EBA 3219.

<sup>39</sup> Węgiel i kreda na jasnobeżowym papierze (plamy), sygnatura węglem w lewym dolnym rogu: *Alexandre*; 56,8×43,2 cm, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nr inw. EBA 3221.

<sup>40</sup> Sangwina, węgiel i kreda na beżowym papierze (cieniowanie), sygnatura węglem w lewym dolnym rogu: *Alexandre*; 53×45,2 cm, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nr inw. EBA 3220.

<sup>41</sup> Sangwina, węgiel i kreda, pastel czerwony i indygo na beżowym papierze, przyklejonym na karcie z Akademii Św. Łukasza, sygnatura węglem w lewym dolnym rogu: *Alexandre octobre 1716 et 1717*; adnotacja piórem 21. n° 1; 56×41,8 cm, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, nr inw. EBA 3218.

<sup>42</sup> Takie rozumienie inwencji prezentuje Roger de Piles (1635–1709). W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 463, 467. O znaczeniu tematu w dziele sztuki: A. Szczepańska, op. cit., s. 52, 54–55, 59; – A. Fontaine, op. cit., s. 72–78; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 465.





1. A. Ubeleski *Mężczyzna leżący ze wzniesionymi ramionami*, sangwina i kreda na beżowym papierze, czerwiec 1699. Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts



2. A. Ubeleski *Mężczyzna siedzący bokiem*, sangwina, węgiel i kreda na jasnobieżowym papierze. Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts





3. A. Ubeleski *Mężczyzna siedzący bokiem, ujęty z lewego profilu*, węgiel i kreda na jasnobieżowym papierze. Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

z modela najczęściej przedstawiały jedną postać (il. 1, 2, 3), rzadziej dwóch mężczyzn (wiemy, że Akademia zatrudniała tylko dwóch modeli)<sup>43</sup>. Zwykle są to pozy bitewne – postacie walczące, atakujące bądź osłaniające się przed ciosem, już powalone na ziemię, ranne lub chwilowo odpoczywające. W rysunkach pojawiają się elementy militarne: tarcze, rękojeści mieczy lub drzewce włóczni (il. 1 i 2). Starano się oddać poprawną, lecz wyidealizowaną anatomię ciała oraz pracę mięśni<sup>44</sup>. Postacie, choć ujęte w dynamicznych pozach, wydają się jakby zatrzymane w wybranej fazie ruchu, wyważone i niezbyt gwałtowne. Upozowanie modeli

<sup>43</sup> F. Le Comte, op. cit., t. III, 79–80.

<sup>44</sup> A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., tamże następujące teksty: M. Anguier *Quatre conférences sur l'anatomie* (1672), s. 252–254; – tenże *Sur l'anatomie pour bien connaître les mouvements et le repos des muscles* (6 sierpnia 1672), s. 266–276; – tenże *Sur une méthode particulière qu'il faut tenir pour faire une figure anatomique de sculpture, et comme il convient s'en servir pour la facilité de dessiner* (3 września 1672), s. 277–279; – tenże *De l'action du muscle et de ses parties agitées par le commandement de la volonté* (1 października 1672), s. 280–284.





4. A. Ubeleski *Dwaj mężczyźni sangwina*, węgiel i kreda na beżowym papierze (cieniowanie). Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

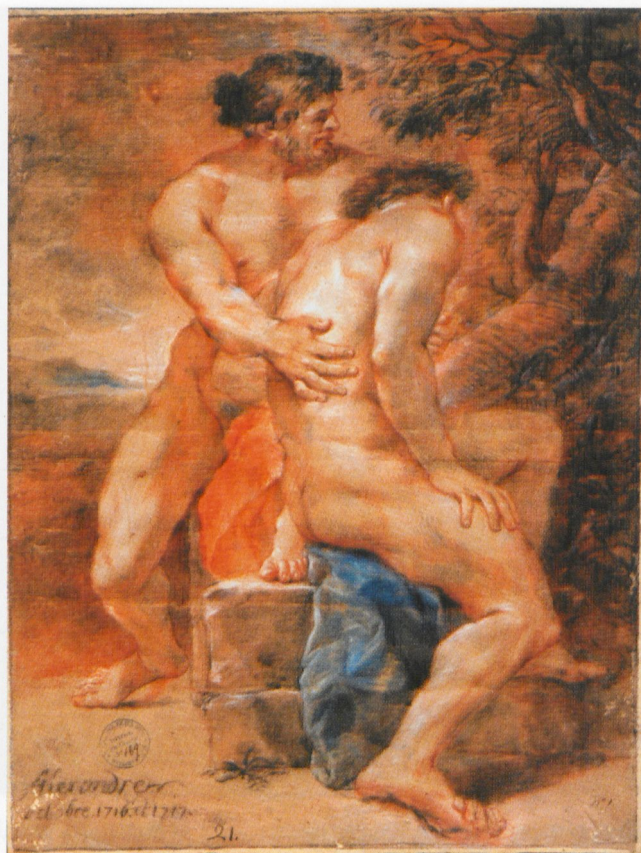
wpływa na odczucie sztuczności u odbiorcy, któremu brak w modelu naturalnego, swobodnego ruchu. Postacie często są tak ustawione, aby zasłonić intymne części ciała, zdarza się też, iż te partie rysunku są dyskretnie zatarte. W myśl przepisów klasycznej teorii akademickiej akt nie mógł być naturalistyczny, ani nawet realistyczny. Troszczono się również o obyczajność szkiców, w czym wyrażała się zasada *bienséance* (przyzwoitości, stosowności) i *decorum*<sup>45</sup>.

Kompozycję *académies* najczęściej można zamknąć w kształcie trójkąta (il. 2, 3, 4) bądź w zwielokrotnieniu tej geometrycznej figury (il. 1, 5). Tym samym układ jest wyważony i z góry zaplanowany, a całość starannie przemyślana i harmonijna<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> J. Białostocki *G.P. Belloriego „Idea malarza...”*, op. cit., s. 71; – A. Szczepańska, op. cit., s. 54, 58; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 463, 465. O zasadzie „odpowiedniości” *costume*: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 461; – J. Białostocki *Styl...*, op. cit., s. 84–85, 89.

<sup>46</sup> H. Testelin *Sur l'ordonnance* (5 listopada 1678), [w:] A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., s. 339–346.





5. A. Ubeleski *Dwaj siedzący mężczyźni*, sangwina, węgiel i kreda, pastel czerwony i indygo na beżowym papierze, październik 1716. Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

Studia aktów są jeszcze jednym dowodem potwierdzającym fakt, że uczono przede wszystkim rysunku, pomijając zagadnienie koloru<sup>47</sup>. O prymacie linii świadczy nie tylko ograniczona gama kolorystyczna. Linearny charakter szkiców dominuje nad pozostałymi środkami artystycznego wyrazu. Wszystkie elementy dzieła – kompozycja, układ ciała, gesty, wyraz twarzy, kontur, trójwymiarowość bryły, cieniowanie, zróżnicowanie faktury przedstawionych motywów – zostały wydobyte za pomocą kreski. Wszak *disegno* był uważany za ojca trzech dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby i architektury. Należy podkreślić staranność w wykonaniu rysunków, próbę zróżnicowania faktury ciała, włosów, draperii, kamienia, listowia etc.

<sup>47</sup> R. de Piles, op. cit., s. 8–14; – H. Testelin *Sur l'usage du trait et du dessin* (16 lutego 1675), [w:] A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., s. 305–312; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 456; – A. Szczepańska, op. cit., s. 63.



Proporcje pozujących mężczyzn w założeniu akademickiej teorii sztuki miały być zbliżone do ideału rzeźb antycznych<sup>48</sup>. Preferowano raczej krępa budowę ciała, nawiązując do dzieł hellenistycznych, jak *Grupa Laokoona*, *Gal przebijający się mieczem po zabiciu żony* czy *Umierający Gal*<sup>49</sup>. Według akademików, idealną sylwetkę miał muskularny mężczyzna o szerokich barkach oraz masywnych ramionach, szyi i udach. Wolorom fizycznym często przypisywano konkretne, pozytywne cechy charakteru, takie jak szlachetność, waleczność, hart ducha, a nawet wysokie urodzenie.

W rysunkach z modela nie naśladowano przypadkowych osób. Wprost przeciwnie: modeli pozujących w Akademii starannie dobierano. Musieli się oni odznaczać odpowiednimi, czyli klasycznymi proporcjami ciała (*decorum*). Poza modela również nie była dowolna, lecz skrupulatnie zaplanowana przez profesora, a nawiązująca do antycznych posągów. Profesor czuwał także nad właściwym, to jest idealizującym jej odtworzeniem. Proces rysowania polegał na „korygowaniu” obserwowanej natury. Proces rysowania polegał na „korygowaniu” obserwowanej natury. Trzeba pamiętać, że kształceniu artystów w siedemnastowiecznej Francji nie przyświecała zasada prawdy i wierności naturze, lecz zasada prawdopodobieństwa (*vraisemblance*). Dostosowywano budowę ciała pozującego do form ogólnych i idealnych, tworzących wyważony i harmonijny efekt końcowy.

Ekspresja polegała na czytelnym przedstawieniu w dziele uczuć postaci<sup>51</sup>. Wyrażano je upozowaniem odpowiednim do charakteru sceny. W rysunkach akademickich Ubeleskiego widz nie ma wątpliwości, czy postać atakuje, czy się broni (il. 1), odpoczywa, czy może jest gotowa do walki i skupiona. Pozorowane sceny są wyraziste: gwałtowne (il. 4) lub spokojne (il. 2, 3), gdyż tylko dzieło przedstawiające wymowne, teatralne gesty spełniało w pełni kryterium ekspresji, wymagane w pracy akademika. Co więcej, pozy zostały dobrze przemyślane i wystudiowane, miały bowiem wyrażać konkretne stany ducha, przekazywać określone i widoczne emocje

<sup>48</sup> A. Szczepańska, op. cit., s. 58, 60; – A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., tamże następujące teksty: S. Bourdon *Sur les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antiquité* (5 lipca 1670), s. 247–251; – M. Anguier, T. Regnaudin *Sur l'art de traiter les bastique* (9 lipca 1673, 5 sierpnia 1673), s. 285–293; – H. Testelin *Sur les proportions reliefs* (2 października 1678), s. 327–338; – M. Anguier *Sur le corps humain représenté comme une forte citadelle* (2 lipca 1672), s. 255–265; – R. de Piles, op. cit., s. 5–8.

<sup>49</sup> W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 462.

<sup>50</sup> A. Fontaine, op. cit., s. 64, 66; – J. Białostocki G.P. *Bellorigo „Idea malarza”*, op. cit., s. 66–67; – J. Białostocki *Styl...*, op. cit., s. 84–85, 89; – A. Szczepańska, op. cit., s. 54; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 469.

<sup>51</sup> A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., tamże następujące teksty: Ch. Le Brun *Sur l'Expression des passions* (7 kwietnia i 5 maja 1668), s. 145–162; – H. Testelin *Sur l'expression générale et particulière* (6 czerwca 1675), s. 313–326; – A. Fontaine, op. cit., s. 68–69; – W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 465.



oraz nastroje osób. Charakter sceny wydobywano dzięki odpowiedniej pozie, gestykulacji i mimice: ścignięte brwi, rozwarłe usta, rozdęte nozdrza lub skupiony, spokojny wyraz twarzy (il. 3). Analizowanie obecnych w dziele psychologicznych reakcji i uczuć, które kierują ukazanymi postaciami, było ulubionym zajęciem siedemnastowiecznego odbiorcy dzieł sztuki<sup>52</sup>.

W procesie nauczania brakowało natomiast uwrażliwienia na kolor. Nie powinien więc dziwić fakt, że kolorystyka to ostatnie kryterium, często traktowane marginalnie. W pierwszych dekadach funkcjonowania Akademii lekceważenie znaczenia odpowiedniej gamy kolorystycznej było świadome i celowe. Nie tylko nie ceniono tego środka artystycznego wyrazu, ale wręcz uważano go za szkodliwy. Motywowano to oddziaływaniem kolorów na zmysły, a nie na rozum. Podkreślano, że kolorystyka podoba się oczom, lecz nie ma racjonalnego przesłania<sup>53</sup>. Rysunki wykonane węglem, sangwiną i kredą prezentują ograniczony wybór barw, pozwalający uzyskać koloryt ciała i modelunek światłocieniowy, wywołujący złudzenie trójwymiarowości<sup>54</sup>. Wśród rysunków Ubeleskiego jedynym przykładem pracy wprowadzającej kolor jest *académie* z 1716 r. (il. 5). Jednakże i w tym wypadku kolor jest wtórny – wypełnia powierzchnię wyznaczoną przez kontur. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVII w. nastąpiła swoista rehabilitacja koloru. Jednak dokonane wówczas zmiany nie wpłynęły znacząco na Ubeleskiego, który w tym okresie był już w pełni wykształconym akademikiem. W swojej metodzie pracy pozostał wierny dominancie rozumowej, z której pośrednio wynikała drugorzędna rola koloru. *Académies* wykonane przez Ubeleskiego obrazują wcielenie w praktykę dydaktyczną klasycznej teorii sztuki akademickiej. Oczywiście jest możliwość wykorzystywania układu pozujących w późniejszej twórczości malarzy akademickich.

Nauczanie w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu na przełomie XVII i XVIII w. koncentrowało się na wykształceniu u studentów umiejętności przedstawienia postaci ludzkiej w ruchu, w różnorodnych ujęciach i pozach. Stanowiło to najważniejsze zagadnienie dla adeptów

<sup>52</sup> A. Félibien, op. cit., t. IV, s. 232, 234; – A. Szczepańska, op. cit., s. 58–59.

<sup>53</sup> A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., tamże następujące teksty: L.-G. Blanchard *Sur le mérite de la couleur* (7 listopada 1671), s. 206–213; – J.-B. de Champaigne *Contre le discours fait par M. Blanchard sur le mérite de la couleur* (9 stycznia 1672), s. 214–217; – Ch. Le Brun *Sentiments sur le discours de mérite de la couleur par M. Blanchard* (9 stycznia 1672), s. 218–223; – P. Sève *Sur un ouvrage intitulé „Conversations sur la couleur”* (6 marca 1677), s. 235–239; – H. Testelin *Sur la couleur* (4 lutego 1679), s. 355–366; – R. de Piles, op. cit., s. 36–38, 40–41, 43; – A. Fontaine, op. cit., s. 67.

<sup>54</sup> A. Mérot *Les Conférences...*, op. cit., tamże następujące teksty: H. Testelin *Sur le clair et l'obscur* (5 listopada 1678), s. 347–354; – Ph. de Champaigne *Sur les ombres* (7 czerwca 1670), s. 188–191; – S. Bourdon *Sur la lumière* (9 lutego 1669), s. 169–180; – R. de Piles, op. cit., s. 45.



malarstwa historycznego (*peintre d'histoire*). Ich zadaniem bowiem było tworzenie wieloosobowych scen o tematyce religijnej, mitologicznej lub alegorycznej, obrazujących wydarzenia starożytne bądź współczesne – gloryfikujące władzę.

Wykształcenie *peintre d'histoire* zdolnych spełnić powyższe oczekiwania traktowano w Akademii priorytetowo. Dlatego też cały proces dydaktyczny był odpowiednio ukierunkowany: w trakcie nauczania wskazywano na właściwe wybory – nie rysowano dowolnych motywów, lecz starannie wybrane. Ułożenie pozujących było ściśle ustalone przez nadzorującego naukę profesora lub jego asystenta. Ćwiczone rysowanie idealnych proporcji i anatomii na wzór posągów antycznych (*bienséance, decorum*). Studiowano anatomię, układ mięśni i ścięgien, śledzono ułożenie poszczególnych partii ciała w ruchu, napięciu, spoczynku itp., oddania faktury różnych przedmiotów, tym samym wdrażano do przestrzegania zasady prawdopodobieństwa (*vraisemblance*). Wreszcie uczono umiejętności przekazania za pośrednictwem upozowania i gestów konkretnego uczucia. Wszystkie składniki etapu nauczania były tak ze sobą powiązane, by w pełni wyposażać przyszłego malarza w szeroki wachlarz umiejętności, które miał wykorzystać ku chwale króla, Akademii i własnej.

