



## Przed wstępem. Wątpliwość: od kiedy tworzymy w plenerze?

**P**lener. Wyjście malarza poza zamknięte i profesjonalnie przygotowane do pracy atelier. Pracę będzie teraz odbywał *en plein air*, w „pełnym powietrzu”. Kiedy jednak owo „teraz” następuje? W potocznej opinii w ciągu XIX w., ale z opinią taką na pewno nie zgodzą się badacze. Czy należy umiejscowić tę rewolucyjną zmianę w epoce oświecenia?

*Se non è vero, è ben trovato*. Jakże pięknie można tę historię rozpocząć *Panoramą Warszawy*, którą zapewne ok. 1630 r. stworzył nadworny malarz króla Polski, Władysława IV, Flamand (lub Niemiec) Christian Melich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium). Na pierwszym planie przedstawił malarza przy pracy (siebie), zwróconego w stronę rozległego widoku miasta na drugim brzegu Wisły. Na wspartym na sztalugach obrazie widzimy namalowane to, co widzi malarz, i to, co my widzimy, na jego płótnie widnieją bowiem również sylwetki malarza przy sztalugach i jego pomocnika<sup>1</sup>. Panorama malowana jest w szkicowej manierze, chciałoby się więc uwierzyć, że faktycznie powstała w efekcie seansu na praskim brzegu. Najpewniej tak nie było, ale sam fakt, że artysta na taki koncept wpadł, daje do myślenia.

Rysowanie w naturze było od czasów Leonarda da Vinci i Albrechta Dürera oczywistością, czymś zwyczajnym zarówno dla Włochów, jak i dla artystów z północy Europy. Bezpośrednie studiowanie efektów przyrody zalecał np. Karel van Mander. Olejne szkice pejzażowe w naturze wykonywali już

---

<sup>1</sup> O tym dziele i atrybucji mało znanemu Melichowi zob. Mariusz Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 293; *Świat polskich Wazów*, kat. wyst. w Zamku Królewskim w Warszawie, red. Jacek Żukowski i Zbigniew Hundert, Warszawa 2019, s. 53–54. Żukowski stawia tezę, że „interwizualność owego metaobrazu” wiąże się z jego pochodzeniem z kunstkamery króla Władysława IV Wazy. Na temat tego niezwykłego obrazu zob. także Jacek Żukowski, *Christian Melich oraz Strobel, Bierens i Decallo, czyli przygotowania na przyjazd Władysława IV do Wilna w 1643 roku*, „Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae” 2012–2013, t. 3, s. 366–368.

zapewne Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez, Salvator Rosa, z pewnością zaś Claude Lorrain i Gaspard Dughet. Na znanym rysunku Jan Asselijn (niedat., Kupferstichkabinett, Berlin) przedstawił całą grupę swoich kolegów z Bentvueghels na plenerowej wyprawie – jeden z nich siedzi przy dużej sztaludze, być może ma tam rozpięty arkusz papieru, niewykluczone jednak, że maluje. Na przełomie XVII i XVIII w. wykonywanie olejnych studiów w naturze zalecał Roger de Piles, akceptował to inny wpływowy teoretyk, Gerard de Lairese; malowali takie studia François Desportes, Antoine Watteau i za jego radą Nicolas Lancret, a także zapomniani w takich rolach Michel-Ange Houasse i Étienne Jaurat<sup>2</sup>. Nie są więc one wynalazkiem wieku oświecenia, chociaż z pewnością przed tym okresem według naszej dotychczasowej wiedzy nie stanowiły zauważalnego zjawiska – jak pisał Peter Galassi: nie wytworzyły „ciągłej historii, tradycji aż do końca XVIII w.”<sup>3</sup>. W historii malarstwa były do niedawna widziane – głównie przez anglosaskich badaczy zjawiska (Philip Conisbee, Lawrence Gowing, John Gage, Galassi) o modernistycznym nastawieniu, zatem poszukujących zapowiedzi nowoczesności – jako czynnik rozsadzający klasyczne konwencje pejzażu i podważający jego miejsce w hierarchii gatunków. A przecież już sama lista nazwisk wspomnianych malarzy XVII w., a także wypowiedzi ich współczesnych biografów (André Félibien, Filippo Baldinucci, Giovanni Battista Passeri, Joachim von Sandrart) każą traktować tę innowację raczej jako właściwe uzupełnienie owej konwencji, jej wzbogacenie, wcale nie tak niezwykle dla malarzy XVI i XVII w.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Zarys początków takich studiów we Francji przedstawił np. Philip Conisbee, *The Eighteenth Century. From Watteau to Valenciennes*, [w:] *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France*, kat. wyst. w Colnaghi Gallery w Nowym Jorku, red. Alan Wintermute, New York 1990, s. 85–87. Zob. także Marianne Roland-Michel, *Le dessin français au 18e siècle*, Paris–Fribourg 1987, s. 233–235; *Claude Lorrain – The Painter as Draftsman. Drawings from the British Museum*, kat. wyst. w National Gallery of Art w Waszyngtonie, red. Richard Rand, London 2006, zwłaszcza s. 32–38, 47; Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Sandrart a confronto con Lorrain e Swanevelt. Disegni inediti e riflessioni sul paesaggio*, „Storia dell’arte” 2005, t. 112. Najlichniesze (zachowane) są studia malowane w okolicach Paryża przez François Desportes’a, zapewne przed 1700 r. (głównie w Musée National de Céramique w Sèvres).

<sup>3</sup> Peter Galassi, *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition*, New Haven–London 1991, s. 12.

<sup>4</sup> Joachim von Sandrart tak właśnie, jako uzupełnienie jedynie, widział swoje studia w plenerach okolic Tivoli, co mocno akcentuje w żywocie Claude’a Lorraina. Niezależnie wszakże od deklaracji ideowej niemieckiego malarza i żywotopisarza opis spotkania tych dwóch artystów „wśród dzikich skał przy sławnym wodospadzie” moglibyśmy uznać za tekst założycielski dla europejskiego pleneryzmu. Zob. *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, red. Jan Białostocki, Maria Poprzęcka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 407. O studiach plenerowych Lorraina wspomina również Filippo Baldinucci. Dzisiaj znamy nie tylko studia, ale i pełnowymiarowy obraz na płótnie Lorraina, *Krajobraz ze szkicującym*

Prowadzenie studiów w plenerze, poza pracownią, mogło wszakże być widziane w XVII w. nie tylko jako ważne, ale wręcz jako wyróżnik i powód do dumy. W tym duchu Passeri opisywał np. wędrowniki malarskie Salvatora Rosy pracującego w okolicach Neapolu *in giro*<sup>5</sup>.

Początki pleneryzmu jako szczególnej natury innowację, a przy tym efekt rozczarowania konwencją widział już jednak Pierre-Jean Mariette, współtworzący legendę i jednocześnie grunt pod oświeceniowe wysiłki:

Gaspard [Dughet] był niezadowolony z rysowania tylko swoich studiów z natury, jak to czyniła większość malarzy. Malował zatem dużą część swoich obrazów w naturze. Mały osiołek, którego trzymał w domu i który był jego jedynym służącym, nosił całe jego malarskie wyposażenie, pożywienie, a także namiot chroniący go od słońca i wiatru, gdy pracował. Często widywano go spędzającego całe dni w ten sposób w okolicach Rzymu. Opowiadali mi o tym w Rzymie ludzie godni zaufania<sup>6</sup>.

Przekaz to tym ważniejszy, że wyszedł spod pióra tak wpływowej osoby.

Nie ulega wątpliwości, że obyczaj malowania (a nie tylko rysowania) w plenerze upowszechnił się dopiero w drugiej połowie XVIII w., zwłaszcza w międzynarodowym środowisku rzymskim i tam już bardzo szybko stał się popularny wskutek wymiany doświadczeń między jego przedstawicielami<sup>7</sup>. Pleneryzm ówczesny mógł być postrzegany jako „siła wstępująca” (której opór stawiają nie tylko konserwatyzm, ale też np. koncepcje zreformowanego pejzażu historycznego). Ale jak zauważa Galassi, Pierre-Henri de Valenciennes, a nawet później Camille Corot i inni francuscy pejzażyści uważali się raczej za odnowicieli zapomnianej tradycji Poussina i Dugheta malowania „z natury” we Włoszech<sup>8</sup>.

Znacznie historię upraszczając, moglibyśmy stwierdzić, że ok. 1750 r. najbardziej znani i cenieni (także przez odbiorców z różnych krajów Europy) pejzażyści pracujący we Włoszech: Antonio Canale, Giovanni Paolo Panini, Claude-Joseph Vernet uczynili pleneryzm możliwym, a nawet niezbędnym, ale

---

*artystą* (ok. 1635–1640, Spencer Museum of Art, Lawrence). Passeri zaś opisuje taką pracę w okolicach Neapolu Salvatora Rosy. Przebywający w Rzymie ok. 1650 r. brytyjski amator Richard Symonds opisywał (najpewniej własną) skrzynkę i narzędzia przeznaczone do malowania w plenerze; Philip Conisbee, *Pre-romantic Plein-air Painting*, „Art History” 1979, nr 2 [grudzień], s. 414–415.

<sup>5</sup> Zob. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-air Painting*, kat. wyst. w National Gallery of Art w Waszyngtonie i Saint Louis Art Museum, red. Philip Conisbee et al., Washington–New Haven 1996, s. 37.

<sup>6</sup> Cyt. za: Philippe de Chennevières, Anatole de Montaiglon, *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, t. 1, Paris 1851, s. 127.

<sup>7</sup> Zob. omówienie w rozdz. 3 obrazu Huberta Roberta z Tivoli jako zbiorowego portretu tego środowiska.

<sup>8</sup> Peter Galassi, op. cit., s. 16.

nadal pozostającym „tylko” etapem na drodze do stworzenia obrazu włoskiego świata – obrazu pojmowanego jako dzieło wyższego rzędu, niż wskazywała to akademicka hierarchia. Zasadniczo podejście takie będą dzielić wybitni pierwsi pleneryści, Thomas Jones, Simon Denis, Valenciennes, ten ostatni zresztą *expressis verbis* na kartach swego teoretycznego eseju z samego końca stulecia.

Ciekawa i owocna historia pejzażowych szkiców z natury we Francji – od Desportes’a, Nicolasa Vleughelsa i Watteau do Corota – dowodzi, że nie było tam pleneryzmu jako osobnego nurtu. Była to koncepcja włączona w myślenie akademickie i akademicki schemat nauczania wzbogacany o myśli m.in. Rogera de Piles, potem Charles’a-Antoine’a Jomberta i Claude’a-Henriego Wateleta (który zresztą sam rysował bezpośrednio w krajobrazie), najpełniej zrealizowana przez Valenciennes’a: wnikliwych, sumiennie sporządzanych w różnych okolicznościach „studiów” bogactwa natury (francuskiej, najlepiej jednak włoskiej)<sup>9</sup>, budujących solidną podstawę do tworzenia „obrazów”. W 1804 r. ukazał się podręcznik *Principes raisonnés de paysage* Alphonse’a-Nicolasa Mandevare’a, a w latach 1816–1824 malarz Jean-Victor Bertin wydawał *Recueil d’études d’arbres*, proponujące schematyczne odpowiedzi dla pejzażystów – wtedy już owa chwiejna równowaga między przymusem wyjścia w przyrodę a hołdowaniem świętej tradycji *grande manière* uzyskała solidne wsparcie. W Italii z kolei rozwijała się od XVII w. tzw. *veduta presa dal luogo*, wspomagana przez impulsy płynące z Niderlandów (italianiści holenderscy, potem Gaspard van Wittel) – nurt ten może być też widziany jako stojący u początku europejskiego pleneryzmu.

Ta chaotycznie rysująca się prehistoria burzy porządek wykładu. Sytuowanie narodzin pleneryzmu w drugiej połowie XVIII w. budzi nieco wątpliwości. Zresztą źródła i dzieła lubią kłamać, niekiedy myślą tropy interpretatorów. Przekazy o pracy w naturze, odręczne dopiski na rysunkach w rodzaju *d’après nature* można przecież rozumieć rozmaicie i nie da się wykluczyć przekłamań świadomie popełnianych przez samych twórców. W ciągu XVIII w. nastąpiły jednak wydarzenia, w wyniku których pleneryzm można widzieć jako potężny nurt kulturowy, niezmiernie zróżnicowany, a malowanie obrazów na powietrzu było tylko jedną z jego składowych.

---

<sup>9</sup> Jeszcze Jean-Baptiste Deperthes w *Histoire de l’art du paysage* (Paris 1822, s. 537) promował tę szczególną przewagę „pięknego nieba Italii”. Sam Pierre-Henri de Valenciennes zalecał jednak studiowanie natury wiejskiej różnych regionów Francji, jego śladem szli m.in. Anne-Louis Girodet-Trioson i Achille-Etna Michallon.