

Tomasz F. de Rosset

## **Stanowisko Jeana-Baptiste'a-Pierre'a Le Bruna w sporze między amatorami a artystami**

Nie tak sławny i utalentowany jak jego piękna żona, Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813) był w epoce rewolucji francuskiej i Pierwszego Cesarstwa jednym z najbardziej kompetentnych znawców malarstwa, a przede wszystkim wybitnym marszandem i wielką osobowością europejskiego rynku antykwarycznego. Interesy jego i zbiory sięgały jeszcze czasów przedrewolucyjnych, nabywał dzieła sztuki dla króla Ludwika XV i Ludwika XVI, był konserwatorem obrazów księżąt Orleańskich i hrabiego d'Artois (przyszłego Karola X). Potem z łatwością, która winna była zadziwiać, zważywszy na fakt, że był też mężem kobiety należącej do pierwszych emigrantów wyjętych spod prawa przez jakobinów, podróżował po całej Europie, nie bacząc na zaangażowanie odwiedzanych państw w ówczesne konflikty, a za to przewożąc i handlując wielką ilością arcydzieł malarstwa. Jego szeroko znana galeria kilkakrotnie była sprzedawana i zestawiana na nowo; on sam sporządzał liczne katalogi aukcyjne, pisywał też prace teoretyczne, jak np. *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1793–1796) lub projekty urządzenia muzeum w Luwrze.

Urodził się w domu artysty i marszanda obrazów oraz krewnego, Charles'a Le Bruna, pierwszego malarza czasów Ludwika XIV. Jak sam pisał, studia malarskie u François Bouchera i Jeana-Honoré Fragonarda musiał przerwać, aby podjąć interesy zmarłego ojca (1771), czyli handel obrazami. Znamy niewiele jego własnych dzieł, zaledwie *Autoportret* (1795, kolekcja prywatna) i frontysepis opracowanego przezeń katalogu wyprzedaży kolekcji poborcy podatków Antoine'a Poullaina (1780). Obracał głównie obrazami, ale też rysunkami i grafiką oraz obiektami luksusowymi, takimi jak ceramika, biżuteria itd. Naczelnym obszarem jego zainteresowań i działalności było jednak malarstwo północne – jeszcze razem z ojcem miał jeździć do Flandrii i Holandii, gdzie mógł je gruntownie poznać. Realizował aukcje własnych zbiorów oraz pośmiertne licytacje zbiorów wybitnych kolekcjonerów, m.in. dyplomaty Paula-Hippolyte'a de Beauvilliers, diuka de Saint-Aignan (1776), architekta Jacques'a-Germaina Souflota (1780), wspomnianego już finansisty Antoine'a Poullaina (1780), znanej amatorki sztuki Louise-Jeanne de Durfort de Duras, diuszesy Mazarin (1781), dworzanina Josepha-Hyacinthe'a-François de Paule de Rigaud, hrabiego de Vaudreuil (1784), ambasadora w Rzymie Étienne'a-François de Stainville, diuka de Choiseul (1787). Był chyba

pierwszym marszandem, dla którego handel sztuką stanowił swego rodzaju grę inwestycyjną: „odkrycie” dobrego, ale nieznanego malarza (a więc początkowo tanio płaconego) w przyszłości miało przynieść zysk (stąd – jak uważa Francis Haskell – brała się jego obsesja „odkrywania” zapomnianych wybitnych twórców). Ponadto jego działalność znacząco przyczyniła się do rozwoju międzynarodowego handlu antykwarycznego. W 1776 roku ożenił się z Elisabeth Vigée, także malarką i córką malarza, będąc początkowo jej agentem; w swoich *Wspomnieniach* pozostawiła ona jego portret bardzo subiektywny i niezbyt pochlebny. Wkrótce po ślubie przebudował Hôtel Lubert przy rue de Cléry, adaptując szereg wnętrz dla eksponowania kolekcji dzieł mistrzów dawnych, które co roku pojawiały się na paryskich aukcjach; dwukrotnie w rezydencji tej odbyła się również wystawa malarstwa współczesnego (1790, 1792)<sup>1</sup>.

Revolucja stanowiła dla niego – podobnie jak dla wielu innych – początek trudnej epoki, tym bardziej że on sam i jego żona prowadzili bujne życie towarzyskie wśród artystów, muzyków oraz, co gorsza, w środowisku arystokracji i dworu królewskiego. Le Brun potrafił jednak spaść na cztery łapy i wyprzeć się dawnych protektorów, klientów oraz przyjaciół, chociaż nie uniknął licznych niebezpieczeństw (nawet strzelano do niego z pistoletu). Pozwoliło mu to kontynuować aktywność marszanda, a jednocześnie zajmować się sprawami publicznymi, m.in. w Luwrze w Tymczasowej Komisji powołanej przez Komitet Oświecenia Publicznego<sup>2</sup>. W 1806 roku odbyła się aukcja, na której sprzedano jego dotychczasową galerię. Chciał się jakoby wycofać z interesów, zająć teorią, krytyką, ekspertyzami i redakcją katalogów wyprzedawanych kolekcji. Wytrzymał jednak tylko rok i w 1807 roku udał się w podróż handlową na południe Francji, a także do Włoch i Hiszpanii. Efektem jej było około 600 dzieł sztuki przywiezionych do Paryża, a potem opublikowanych w postaci zbioru rycin z objaśnieniami, następnie zaś w 1810 roku czterodniowa aukcja. Ciekawy był specyficzny dyskurs jej towarzyszący i związane z tym konwencje – jak utrzymywał ten zbieracz, ale jednocześnie autor katalogu i marszand, w żadnym przypadku nie chodziło mu o interes czy też jakkolwiek działalność lukratywną, a wręcz przeciwnie, nieledwie o ofiarę na rzecz

<sup>1</sup> Gilberte Émile-Mâle, *Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748–1813). Son rôle dans l’histoire de la restauration des tableaux du Louvre*, Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l’Île-de-France, t. 8, 1956, s. 371–417; Francis Haskell, *La norme et caprice. Redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789–1914*, Flammarion, Paris 1986 (wyd. oryginalne 1976), s. 35–48; Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le musée national: 14 janvier 1793*, éd. Édouard Pommier, Paris: Réunion des musées nationaux, 1992; Charlotte Guichard, *Le marché au coeur de l’invention muséale? Jean-Baptiste Pierre Lebrun au Louvre (1792–1802)*, „Revue de synthèse”, t. 132, 6<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 1, 2011, s. 1–25; Peter Wester, *Life and work of Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813)*, essentials vermeer 2.0, August 2015, [http://www.essentialvermeer.com/history/le\\_brun\\_biography.html#.WRbPady4aUI](http://www.essentialvermeer.com/history/le_brun_biography.html#.WRbPady4aUI) [dostęp: 12.03.2016].

<sup>2</sup> F. Haskell, *La norme et caprice*, op. cit., s. 39–40.

ogółu współobywateli. Wyrażał przy tym żal, że warunki nie pozwalają mu zachować kolekcji dla siebie, zapewniał, że nigdy nie przywiązywał najmniejszej wagi do jej wartości handlowej i że chciałby, aby pozostała ona dostępna dla amatorów, a co najmniej aby nie opuściła Francji. Takie usprawiedliwienia nierzadko towarzyszyły handlowi antykwarycznemu, ale w tym przypadku trzeba zauważyć, że miało to miejsce w wyjątkowo korzystnym czasie, kiedy ze względu na przygotowania uroczystości ślubnych Napoleona z Marią Luizą zamknięto Luwr i pałac Le Bruna stanowił jedną z niewielu atrakcji artystycznych Paryża. Do stolicy przybyli zaś wielu amatorzy sztuki i zbieracze, jak wuj cesarza kardynał Joseph Fesch, szwajcarski bankier James de Pourtales-Gorgier, rosyjski książę Nikołaj Borysowicz Jusupow i to oni właśnie obok marszandów byli najpoważniejszymi nabywcami<sup>3</sup>.

Colin B. Bailey zwraca również uwagę na inny aspekt działalności Le Bruna – jego prowadzone ponad blokadą kontynentalną interesy z marszandami angielskimi (np. z Williamem Harrisem). Od 1806 roku Anglicy byli odcięci od rynku sztuki na kontynencie (głównie we Włoszech). Toteż popyt na obrazy był duży, a handel nimi znacznie bardziej opłacalny niż na rynku paryskim. Le Brun niemal regularnie wysyłał do Anglii dzieła reprezentujące „walory pewne”: klasyczny renesans włoski i barok (głównie włoskie malarstwo religijne), klasyczne pejzaże francuskie Claude’a Lorraine’a i Gasparda Dugheta oraz pejzaże holendersko-flamandzkie i z rzadka malarstwo hiszpańskie. W zasadzie blokada kontynentalna prawie wcale nie naruszyła jego interesów. Jednakże po „złoty latach” 1808 i 1809, od jesieni 1810 roku Anglia przeżywała poważny kryzys i recesję, co spowodowało zapaść tamtejszego rynku, a wkrótce potem upadek finansowy naszego marszanda i wielkie długi<sup>4</sup>.

Jeśli chodzi o relacje Le Bruna z Luwrem (nazywanym kolejno Muséum central des arts de la République, Muséum National, Musée des Français, Musée Imperial), postać jego została usunięta w cień przez inną silną osobowość, wybitnego muzealnika Dominique’a Vivanta Denona, szeroko omawianego dziś w historiografii i prezentowanego na wystawach<sup>5</sup>. Chyba niesłusznie, Le Brun bowiem wykonał dla Muzeum ogromną pracę w zakresie opracowania, inwentaryzacji oraz budowania kolekcji. Był z nim związany jeszcze przed oficjalną inauguracją aż do 1802 roku, kiedy to nie jego mianowano dyrektorem (na co miał

<sup>3</sup> Zob. Colin B. Bailey, *Lebrun et le commerce d’art pendant le Blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire...*, „Revue de l’art”, nr 63, 1984, s. 35–37.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 40–45.

<sup>5</sup> Zob. *Les Vies de Dominique Vivant Denon: actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris 8–11 décembre 1999*, dir. D. Gallo, Musée du Louvre, Paris 2001, t. 1–2.

nadzieję), a właśnie Denona. Pierwsze świadectwo zaangażowania w sprawy Luwru stanowi krótki niedatowany tekst zatytułowany *Réflexions sur le Muséum national*. Zawierał on wiele uwag o charakterze organizacyjnym, które jednak zostały zignorowane<sup>6</sup>. W październiku 1793 roku Komisja Muzealna (*Commission du Muséum*), którą tworzyli głównie artyści z rozwiązanej niedawno Akademii, doprowadziła do otwarcia pierwszej ekspozycji, na co Le Brun zareagował niedługim paszkwilanckim tekstem *Observations sur le Muséum national*<sup>7</sup>. Autor bardzo ostro zarzucał w nim Komisji niekompetencję, co jednak było jednocześnie na tyle trafne, że w miejsce repliki otrzymał natychmiast zlecenie szeregu prac na rzecz tej instytucji. Uczestniczył zatem w opracowaniu niemal wszystkich XVIII-wiecznych inwentarzy i ekspertyz, w związku z czym miał okazję przebadać dziesiątki tysięcy dzieł: osobiście inwentaryzował obrazy skonfiskowane w Belgii i Holandii, Nadrenii i Włoszech, a także dokonywał nabytków na aukcjach. Z drugiej strony rozległe kontakty przedrewolucyjne pozwoliły mu być użytecznym przy konfiskowaniu dóbr dawnych instytucji, jak Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby oraz różne placówki kościelne, a także wielu postaci z kręgów arystokracji i świata finansów. Ponadto znał Europę, dawał więc także cenne wskazówki komisarzom działającym przy armii odnośnie do konfiskat artystycznych w Holandii, Flandrii, państwach niemieckich<sup>8</sup>. W Luwrze sprawował zrazu niezupełnie określoną funkcję „adjoint à la Commission temporaire des arts” (a więc nawet nie był pełnym członkiem Komisji Muzealnej). Dopiero w 1797 roku specjalnie dla niego utworzono stanowisko „Commissaire expert auprès du Musée”, które zajmował do 1802 roku, dokonując wycen dzieł sztuki dla Muzeum, pałacu w Wersalu i Szkoły Sztuk Pięknych<sup>9</sup>.

Pierwsza wspomniana broszura, *Réflexions sur le Muséum national*, powstała prawdopodobnie w trakcie prac nad organizacją instytucji, kiedy zwożono tam dzieła z różnych depozytów państwowych. Już ona zawiera krytykę artystów jako ewentualnej dyrekcji Luwru, będąc w istocie krytyką dotychczasowej Komisji Muzealnej i ministra spraw wewnętrznych Jeana-Marie Rolanda de La Platière (który systematycznie odrzucał wszelkie propozycje Le Bruna). Ocierało się to o inwektywy dotyczące rzekomych korupcyjnych relacji artystów należących do Komisji z ministerstwem. Znamienne jest wszak przede wszystkim zdanie specjalnie wyróżnione kursywą: „Znawcy [*connaisseurs*] jedni mają oświecenie niezbędne, aby być zatrudnionymi przy formacji Muzeum, artyści zaś nie mogą i

<sup>6</sup> [J.-B.-P. Le Brun], *Réflexions sur le Muséum national par le citoyen Lebrun* [1793].

<sup>7</sup> [J.-B.-P. Le Brun], *Observations sur le Muséum national par le Citoyen Lebrun, Peintre, et marchand de tableaux; Pour servir de suite aux Réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet*, Paris 1793.

<sup>8</sup> Ch. Guichard, *Le marché au coeur de l'invention muséale?*, *op. cit.*, s. 5–8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 8–10.

nie powinni do tego pretendować”<sup>10</sup>. Dalej następuje uzasadnienie takiej opinii: przesądem jest powszechnie przyjęty, ale całkiem bezzasadny pogląd, że tylko malarze mogą właściwie ocenić walory malarstwa i to do nich trzeba się odwoływać, tworząc kolekcję. Wręcz przeciwnie, nawet najzdolniejsi z nich wydają fałszywe opinie o obrazach, nie potrafią ustalić atrybucji, szkoły, maniery i myślą się na ogół. Są bowiem zbyt jednostronni w opiniach i upodobaniach oraz brak im doświadczenia, ponieważ skupieni na swojej pracy artystycznej nie mają czasu studiować dzieł w gabinetach i galeriach europejskich, nie ćwiczą się więc na co dzień w rozpoznawaniu maniery innych twórców. Bynajmniej nie wiązało się to z intencją zupełnego wyeliminowania malarzy ani rzeźbiarzy z muzealnego komitetu, a jedynie postulowaną koniecznością uzupełnienia jego składu o kilku znawców i antykwariuszy. „Żeby stworzyć gabinet, trzeba [bowiem] dużo widzieć, dużo porównywać, ponieważ wówczas realizuje się w praktyce efekty doświadczenia”<sup>11</sup>. Koneserzy długotrwałą i codzienną praktyką nabywają tych umiejętności, dlatego ich udział w tworzeniu Muzeum jest niezbędny. Następną broszura, *Observations sur le Muséum national*, opublikowana wkrótce po inauguracji Muzeum w 1793 roku, miała charakter czysto polemiczny wobec jego pierwszej wystawy i katalogu. Powtarzając te same opinie na temat braku znajomości sztuki dawnej przez artystów, Le Brun przedstawił w niej wykaz ich błędów, pomyłek i niedociągnięć: przede wszystkim uznawanie kopii za oryginały, dzieł ucznia za dzieła mistrza, pomyłki w określeniu szkoły malarskiej oraz źle przeprowadzane zabiegi konserwatorskie<sup>12</sup>. Ponieważ tym razem przyniosło to skutek w postaci częściowego zaangażowania autora, tekst opublikowany w następnym roku podpisał on już jako *adjoint* Komisji. Wyjaśniał tu i podtrzymywał swoje poprzednie zarzuty, a także przedstawiał projekty dotyczące ekspozycji i organizacji<sup>13</sup>.

Pomijając wyraźne tu osobiste ambicje Le Bruna i jego walkę o pozycję w paryskim środowisku artystycznym epoki, w pismach tych można dostrzec odzwierciedlenie sięgającego prawie początków teoretycznej refleksji nad sztuką w czasach nowożytnych sporu między amatorami a artystami o prawomocność oceny dzieła: na ile konieczne w tym celu jest praktykowanie jako czynny artysta, czy jest ono absolutnym warunkiem „znanstwa” w tej dziedzinie. Zygmunt Ważbiński uważał, że kwestia ta pojawiła się w dyskursie związanym ze sztuką i kolekcjonerstwem już w połowie XVI wieku, kiedy z inspiracji

<sup>10</sup> [J.-B.-P. Le Brun], *Réflexions*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 11–12.

<sup>12</sup> [J.-B.-P. Le Brun], *Observations*, *op. cit.*, s. 4–14.

<sup>13</sup> [J.-B.-P. Le Brun], *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national, par le citoyen J.-B.-P. Lebrun, Peintre et Marchand de tableaux, Adjoint à la Commission temporaire des Arts*, Paris [1794].

Giorgia Vasariego zbierać dzieła sztuki zaczęli pisarze nieuprawiający sztuki<sup>14</sup>. Jest to jednak opinia bardzo uproszczona, nie sposób bowiem sprowadzać tego jedynie do inspiracji nawet tak wielkiego autorytetu. Kolekcjonerstwo artystycznie istotnie wywodzi się niejako ze zbiorów pomocy warsztatowych, takich jak rysunki, obrazy, szkice, detale rzeźbiarskie. Jednakże specjalnego znaczenia nabrało ono w rezultacie przemian aksjologicznego statusu sztuki rozpoczętych w XV i XVI wieku, a prowadzących do wytworzenia się właściwej dla niej sfery symbolicznej i autonomizacji. Sprawilo to, iż gromadzenie sztuki nabrało charakteru szerszego niż tylko potrzeby zawodu i doskonalenie kompetencji tych, którzy go wykonywali<sup>15</sup>. Doradca artystyczny Medyceuszy Vincenzo Borghini przyznawał amatorom pełne prawo do własnego osądu na tym obszarze („nie umiem upiec chleba, ale umiem ocenić jego smak”). W XVII stuleciu opinie na ten temat były podzielone w zasadzie po równo – przedstawiciele środowisk akademickich, np. Abraham Bosse czy Filippo Baldinucci, uważali, że aby być znawcą, trzeba jednak bezwzględnie być zawodowym malarzem, z kolei przedstawiciele amatorów, jak Giulio Mancini czy Roger de Piles utrzymywali, że wcale to nie jest konieczne, a wręcz przeciwnie, opinia amatora jest być może trafniejsza nawet, bo jest on bardziej obiektywny (niezależny)<sup>16</sup>. W XVIII wieku te izolowane i w sumie dość ograniczone refleksje przeszły w otwartą, szeroką debatę. Wiązało się to ze wzrostem statusu aksjologicznego sztuki i amatora, który w pełni uznany przez paryską Królewską Akademię Malarstwa i Rzeźby w połowie stulecia, stał się centralną figurą oświeceniowego obszaru artystycznego, poprzez którą definiowały się nowe zwyczaje i nowi odbiorcy sztuki<sup>17</sup>. Z drugiej strony jednak stanowisko takie budziło sprzeciw m.in. encyklopedystów, a przede wszystkim Denisa Diderota, dla którego amatorzy stanowili „przeklętą rasę” (*la maudite race ... des amateurs*), prawdziwym znawcą natomiast mógł być tylko ten, kto po prostu jest malarzem<sup>18</sup>.

Le Brun musiał być świadom tych debat, ale we wspomnianych broszurach przede wszystkim można dostrzec swoisty sposób odbioru dzieła sztuki (malarstwa), który akcentuje jego aspekty materialne, stan zachowania, technikę, szczegółowe elementy maniery artystycznej charakterystyczne dla mistrzów i ich kręgów – słowem wszystko to, co potrzebne

<sup>14</sup> Zygmunt Waźbiński, *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów. Poglądy siedemnastowiecznych pisarzy i amatorów sztuki*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1975, s. 9.

<sup>15</sup> Zob. mój artykuł *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XLV, Toruń 2014, s. 253–285.

<sup>16</sup> Z. Waźbiński, *O rozpoznawaniu i wartościowaniu obrazów*, op. cit., 9–12.

<sup>17</sup> Zob. Ch. Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Seyssel 2008.

<sup>18</sup> *Œuvres de Denis Diderot*, tome quatrième, II<sup>e</sup> partie, Paris 1818, s. 173 (*Salon de 1767*); por. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przełożył Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996 (wyd. oryginalne 1987), s. 167–174.

jest marszandowi do ustalenia hierarchii dzieł, twórców i cen. Guichard łączy to ze specyficzną sytuacją czasów rewolucji i Cesarstwa, kiedy Paryż dzięki założeniu Muzeum w Luwrze stał się centrum europejskiej sztuki, ale też i ogromnym składem dzieł (na skutek przemian własnościowych i konfiskat w całej Europie). Pociągnęło to za sobą konieczność różnorodnego postępowania praktycznego z obiektami artystycznymi, jak ekspozycja, magazynowanie, konserwacja, restauracja, i skierowało uwagę na ich materialność w przeciwieństwie do intelektualizacji w epoce wcześniejszej. Pojawił się niejako nowy dyskurs sztuki operujący takimi terminami jak werniks, przemaalowania, spękania, olej, pigment, krosno itd. w miejsce dominującego dotąd słownika „felibienowskiego” (kompozycja, dyspozycja postaci, ich liczba, inwencja malarska)<sup>19</sup>. Było to konsekwencją długotrwałych i gruntownych przemian w postrzeganiu sztuki, jakie zachodziły w XVIII wieku. Od początku czasów nowożytnych znaczący ją wspomniane już powyżej procesy budowania się osobnej sfery symbolicznej i autonomii, związane ze stopniowym wyluskiwaniem sztuki spod zależności od religii, władzy, ale też i od wiedzy. Wczesna teoria, czy raczej doktryny artystyczne miały dowodzić swoistego jej charakteru jako działalności intelektualnej. Teoria ta nie była jednak na tyle oczywista, by nie wymagała wsparcia ze strony tego, czego doniosłość nie budziła wątpliwości – nauki i literatury, odzwierciedlonych w rozważaniach nad anatomią, perspektywą wykreślną, w retorycznej doktrynie *ut pictura poesis*. Szczególną rolę odegrała ta zapożyczona od Horacego idea paraleli między poematem i obrazem. Stała się podstawą odczytywania malarstwa i miała stanowić jego legitymizację, zapewnić mu prestiż, jakim dotąd cieszyła się poezja. Jednakże w XVIII stuleciu przestała tu wystarczać hermeneutyka poezji zewnętrzna wobec sztuki/plastyki, która stała się dziedziną ważną, istotną tak dla możnych, jak i intelektualistów. Konieczna stała się wykładnia własna, na tyle swoista, aby mogła stanowić podstawę jej samookreślenia<sup>20</sup>. Znaczące i bardzo ciekawe są refleksje w tej materii Krzysztofa Pomiana, m.in. jego analiza katalogów paryskich aukcji malarstwa, która znakomicie cały ten proces obrazuje, ukazując, jak zmieniał się sposób patrzenia na dzieło sztuki, a jednocześnie kierowane ku niemu pytania. Wszakże dla udzielenia na nie odpowiedzi dzieło trzeba było teraz zobaczyć, a nie – jak dotąd – odczytać, czyli przesunąć spojrzenie ze znaczeń na stronę materialną, sposób malowania, ku jakościom wizualnym<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ch. Guichard, *Le marché au coeur de l'invention muséale?*, op. cit., s. 13–16.

<sup>20</sup> Piszę o tym w artykule *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, op. cit., gł. s. 258–265.

<sup>21</sup> Zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, op. cit., s. 175–199.

Polemika Jeana-Baptiste'a-Pierre'a Le Bruna z artystami, chwilami dość brutalna, zawarta w tekstach na temat Muzeum, jest świadectwem kształtowania się wizualnego modelu percepcji sztuki, ale jest nim przede wszystkim jego zakrojone na dużą skalę dzieło *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* – swego rodzaju biograficzny słownik malarzy północnych<sup>22</sup>. W przeciwieństwie do wydawanych wcześniej we Francji żywotów malarzy Antoine'a Josepha Dezalliera d'Argenville (*Abregé de la vie des plus fameux peintres*, 1745–1752 i 1762)<sup>23</sup> i Jeana-Baptiste'a Descamps'a (*Vie de peintres flamands, hollandais et allemands*, 1753–1763)<sup>24</sup> była to edycja ilustrowana. Publikacje te zawierały wprawdzie graficzne portrety omawianych artystów, ale stanowiły one jedynie element uatrakcyjniający – w tym przypadku natomiast ilustracje były istotnym elementem charakterystyki poszczególnych twórców, co autor podkreślał we wstępie. *Galerie* powstawała w kilku etapach. Wpierw w latach 1777–1790 stworzono serię rycin na podstawie tych dzieł, które przeszły przez ręce naszego marszanda, sprzedane w różnych momentach kolekcjonerom (*Tiré du Cabinet de M. Le Brun*). Następnie między rokiem 1792 a 1796 powstały trzy tomy biografii artystów, wraz z instrukcją co do rozmieszczenia rycin w tekście. Publikacja obejmuje 189 not dotyczących malarzy, w których wymienionych zostało blisko tysiąc nazwisk innych twórców – ogółem złożyło się to na najbardziej kompletny korpus malarstwa północnego w epoce. Jak się uważa, miał to być podręcznik dla kolekcjonerów (aby ustrzec ich przed fałszerstwami, ułatwić rozpoznanie obrazów oraz ich wycenę) i swego rodzaju model kolekcji idealnej zawierający wyraźną wskazówkę estetyczną, gdzie autor rezygnując z tradycyjnego trójpodziału sztuki na szkołę włoską, flamandzką i francuską, akcentuje osobiste upodobania, czyli artystyczną Północ. Struktura jej opiera się na klasyfikacji wydzielającej *oeuvre* mistrza, jego uczniów i naśladowców, co pozwalało na optymalne ukazanie zależności stylistycznych i formalnych. Ten porządek wydawał się najwłaściwszy, ponieważ jest on oparty na logice malarskiej, logice warsztatowej, logice terminowania i ręki, a nie logice chronologii czy alfabetu. Jest to więc raczej logika „oka” i doświadczenia wizualnego niż logika studiów teoretycznych (wiedzy

<sup>22</sup> Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands: ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne*, 3 t., Paris 1793–1796.

<sup>23</sup> [Antoine Joseph Dezallier d'Argenville], *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maîtres. Par M\*\*\* de l'Académie royale des sciences de Montpellier*, 3 t., Paris 1745–1752 (4 t., 1762).

<sup>24</sup> [JeanaBaptiste Descamps], *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des portraits gravés en Taille-douce, une indication de leurs principaux Ouvrages, & des réflexions sur leurs différentes manières*, M J. B. Descamps, Peintre, Membre l'Académie Royale des Science, Belle-Lettres, & Art de Rouen, & Professeur de l'Ecole du Dessein de la même Ville, 4 t., Paris 1753–1763.



książkowej)<sup>25</sup>. Le Brun stale podkreślał element wizualnego doświadczenia, które jest podstawą znawstwa (kwalifikacji marszanda): „dużo widziałem, dużo podróżowałem, mało [jest] gabinetów i galerii, których nie znam [...] to doświadczenie zbudowało moje znawstwo”<sup>26</sup>. W związku z tym zarzucał amatorom, że zamiast dostrzegać malarstwo, szukają wyłącznie sławnych artystów – co nieuczciwych marszandów popycha do podstawiania w miejsce nazwiska malarza mało znanego nazwisko bardziej znane, żeby lepiej sprzedać dzieło (z tego powodu Aert van Gelder staje się Rembrandtem, a zapomniany wówczas Vermeer Pieterem de Hooch, albo Gabrielem Metsu)<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Zob. Aude Prigot, *Un modèle pour collection idéale: la Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands (1792–1796) de Jean-Baptiste Pierre Le Brun*, „Histoire de l’Art”, nr 62, avril 2008, s. 29–41.

<sup>26</sup> J.-B.-P. Le Brun, *Galerie des peintres*, *op. cit.*, vol. I, s. I.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. III–IV; F. Haskell, *La norme et caprice*, *op. cit.*, s. 44–46.