

# Idea twórczości i figura artysty w *singeries* Davida Teniersa Młodszeo, Antoine'a Watteau i Jeana Chardina

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.7932>

JOANNA STRZEMECKA  
WARSZAWA

Przedstawienia antropomorficznych zwierząt zachowujących się jak ludzie, często ubranych w ludzkie stroje są używane od średniowiecza przede wszystkim w charakterze satyrycznym. Wyjątkowe miejsce w takim sposobie obrazowania spraw ludzkich zajęła małpa. Ze względu na swoje niewygodne podobieństwo do człowieka postrzegana była jako jego karykatura, a zdolności do odtwarzania gestów i mimiki uczyniły z niej znakomite narzędzie ośmieszania ludzi. Artyści wykorzystywali te cechy zwierzęcia w scenach zwanych *singerie* (z fr. *małpiarnia, małpiarstwo*) – przedstawiających małpy parodiujące ludzkie zachowania. Temat ten, choć sięga średniowiecza, w samodzielnej formie pojawił się w ostatniej ćwierci XVI w., żeby w kolejnym stuleciu stać się popularnym gatunkiem flamandzkiego malarstwa rodzajowego i powszechnie stosowanym motywem w XVIII-wiecznej Francji. Te humorystyczne przedstawienia służyły głównie ukazaniu człowieka i jego działań w krzywym zwierciadle, w myśl słów: *simia quam similis turpissima bestia nobis*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Były to słowa Enniusza, powtórzone następnie przez Cyncerona (*De Natura Deorum*, I, XXXV). H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952, s. 14.

Wśród malarskich i graficznych przedstawień z XVII–XVIII w. ukazujących małpy podczas picia alkoholu, palenia tytoniu, grania w gry, muzykowania, tańca itd., osobną i mniej liczną grupę stanowiły sceny z małpami w rolach malarzy i rzeźbiarzy. Małpich artystów z tego okresu znaleźć można w dorobku trzech twórców: Davida Teniersa Mł. (1610–1690), Antoine'a Watteau (1684–1721) i Jeana Chardina (1699–1799). *Singeries* trzech różnych malarzy, o odmiennym pochodzeniu, tradycji i charakterze twórczości, łączy podejmowanie tych samych problemów związanych z działalnością artystyczną. Jednym z nich była konfrontacja z „małpią” naturą twórczenia – naśladownictwem, które zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, jest udziałem każdego artysty.

## „SZTUKA MAŁPĄ NATURY”

Twórczość oparta na naśladowaniu natury (*mimesis, imitatio*) znalazła analogię we wrodzonych skłonnościach małpy, naśladowcy *par excellence*. Powstały na tej kanwie topos *ars simia naturae* odnosił się do sztuki dążącej do jak najwierniejszego obrazu rzeczywistości<sup>2</sup>. U źródeł tego konceptu leżało pozytywne przeświadczenie, że nadrzędnym celem sztuki jest

<sup>2</sup> A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, s. 31.



1. David Teniers Mł., *Małpa rzeźbiarz*, 1660 r., Madryt, Prado.  
Fot. domena publiczna

naśladownictwo natury, jednak ze względu na wszelkie negatywne konotacje małpiej symboliki, metafory z jej udziałem nabierały najczęściej pejoratywnego znaczenia.

Małpa, niezależnie czy stanowiła symbol szatana (*simia Dei*), wizerunek grzesznika, obraz cielesnej kondycji ludzkości, zawsze oznaczała niegodnego (zwierzęcego) naśladowcę, pretendującego do miana człowieka. Epitet *simia* już od starożytności oznaczał oszusta i zwodziciela, ale także kogoś, kto naśladuje szlachetny ideał w obraźliwy i prostacki sposób<sup>3</sup>. Ten aspekt wiąże postać małpy z elementem kłamstwa wpisanym w sztukę iluzjonistyczną, rozpatrywaną w sensie platońskim jako mamiąca zmysły, oddalającą od sfery transcendentnej i świata prawdziwych idei. Potwierdzają

<sup>3</sup> H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 287.

to słowa Alaina z Lille, który, mimo zachwyty nad niezwykłymi „cudami” malarstwa, jednocześnie je potępił nazywając *simia veri* – małpą prawdy<sup>4</sup>. Określenie „małpa” początkowo pociągało więc za sobą skojarzenia z naśladownictwem prowadzącym do iluzji, bądź zbudowanym na fałszu<sup>5</sup>.

Małpa w tej roli objawia się ponownie w dziele *Genealogia Deorum* z ok. 1360 r., włoskiego teoretyka i poety Boccaccia. Opisana przez autora jedna z historii mitologicznych mówiła o Epimeteuszu, który w ramach kary za wykonanie glinianej

<sup>4</sup> W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 317.

<sup>5</sup> W podobnym sensie pojęcie „małpa natury” pojawia się u samego Dantego. W XXIX pieśni *Piekieła* określony zostaje w ten sposób alchemik i fałszerz metali Capocchio. D. Arasse, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013, s. 111.





z. David Teniers Mł., *Małpa malarz*, 1660 r., Madryt, Prado.  
Fot. domena publiczna

figurki człowieka został przez Jowisza zmieniony w małpę i zesłany na wyspę Pithecusae, znanej z tego, że zamieszkiwały je małpy<sup>6</sup>. W innym kontekście, antycypującym nowożytne spojrzenie na artystyczne naśladowanie, zwierzę pojawia się w historii Wulkana, który wylądował wśród małp po strąceniu go z nieba. Opowieść o Wulkanie – boskim kowalu, „panu ognia” i protoplaście artystów, może stanowić metaforyczne przekazanie faktu, że człowiek ze swoimi zdolnościami do naśladowania natury nie może odpowiednio

ich wykorzystać w swojej twórczości, póki nie zdobędzie ognia (uosobionego przez Wulkana)<sup>7</sup>, pozwalającego tworzyć coś więcej niż epimetejskie *simulacrum*.

Począwszy od XV w. kwestia naśladowania w sztuce stała się przedmiotem licznych rozważań teoretycznych i filozoficznych, co sprawiło że zaczęła nabierać coraz więcej złożonych i odmiennych znaczeń. Szczególnie istotną rolę odegrał koncept, poruszany przez wielu renesansowych i barokowych pisarzy, a wywodzący się jeszcze od Arystotelesa, głoszący,

7 M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mit, alegoria i symbol*, Warszawa 1972, s. 32.

że sztuka powinna naśladować naturę nie w sposób dosłowny, a poprzez zastosowanie odpowiedniego przetworzenia, co więcej – że może ją przewyższyć i udoskonalić. W ten sposób rozproszone piękno natury znalazłoby się w jednym miejscu – w dziele artysty.

Ten kontekst sprowadził znaczenie małpy do symbolu prostego, surowego odwzorowywania wyglądu rzeczywistości. Jako jeden z atrybutów *Imitatio* zwierzę to zostało umieszczone w *Iconologii* Cesarego Ripy opublikowanej w 1599 r.<sup>8</sup> *Imitatio* zostało przedstawione jako kobieta trzymająca w jednej dłoni pędzle, w drugiej maskę, a u jej stóp pojawia się małpa. O ile w tym przypadku stanowiła symbol dość neutralny, o tyle w *Żywotach* z 1672 r. Giovanniego Pietra Belloriego małpa zostaje przygnieciona stopą *Prudentii*. W odniesieniu do teorii sztuki Belloriego, zakładającej wybór z natury, oparty na idei powstałej wcześniej w umyśle artysty<sup>9</sup>, ilustracja ta symbolizuje zwycięstwo postulatów poprawiania natury i rozumnego naśladowania nad bierną imitacją.

Jednak na początku XVII w. małpa pojawia się również w pozytywnej, a nawet doniosłej roli. W jednej z rycin, zamieszczonych w dziele Roberta Fludda *Utriusque Cosmi Historia* z lat 1617–1619, ukazano małpę w otoczeniu rozmaitych przedstawień dziedzin naukowych i artystycznych, wśród których znalazło się także malarstwo. Małpa ukazana w roli przewodnika po sztuce podkreśla zawartą w dziele Fludda ideę, że wszelka wiedza i umiejętności człowieka pochodzą z badania i naśladowania natury, tym samym stanowią dalszy ciąg boskiej kreacji<sup>10</sup>.

8 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 304.

9 G.P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, 1664, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 218.

10 I. Trzciska, *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011, s. 238.

## ORYGINALNOŚĆ I ODTWÓRCZOŚĆ

Znaczenie małpy w kontekście artystycznym zmieniało się w czasie, podobnie jak zmiany ulegały poglądy na naśladowanie i samą sztukę. Jej obecność zawsze jednak dotyczyła delikatnej kwestii oryginalności i granicy między kopią a inspiracją. Do tego problemu nawiązał David Teniers Mł. – główny przedstawiciel gatunku *singerie*, uznawany za inicjatora przedstawień małp w rolach malarzy, rzeźbiarzy i koneserów sztuki. Małpy jako artyści pojawiają się w dwóch jego obrazach z ok. 1660 r. z Prado (*Małpa rzeźbiarz*, *Małpa malarz*, il. 1, 2).

*Małpa rzeźbiarz* przedstawia małpiego artystę, który z wielkim zapałem wykłada posąg satyra pod czujnym okiem zleceniodawcy lub konesera. U stóp rzeźby znajduje się pomocnik małpiego mistrza, a odlewy po fragmentach słynnych dzieł klasycznych zdobią ściany pracowni. W tle znajduje się skończone dzieło – grobowiec z półleżącą postacią, utrzymany w tradycji włoskiego renesansu. Przedstawienie nabiera wyraźnie komicznego charakteru ze względu na to, że większość rzeźb znajdujących się w pracowni stanowi fuzję małpy i człowieka. Podobne hybrydalne połączenia widoczne są w rycinie przedstawiającej małpią Grupę Laokoon autorstwa Niccolò Boldriniego z ok. 1545 r., wykonana na podstawie rysunku Tycjana<sup>11</sup>.

Począwszy od XV w. koncepcja *imitatio* objęła nie tylko naśladowanie samej natury, ale także tych twórców, których

11 Istnieje szereg teorii na temat celu powstania ryciny: od krytyki wzorowania się na starożytnych dziełach aż po wątki dotyczące anatomii porównawczej. Najwcześniejsza mówi o tym, że rysunek Tycjana miał być satyrą na nieporadną kopię Grupy Laokoon autorstwa Baccio Bandinello. Kolejna głosi, że karykatura ta miała być próbą uwolnienia się malarza spod wpływu, jaki miała na niego starożytna rzeźba. H.W. Janson, *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, „The Art Bulletin”, vol. 28, 1946, nr 1, s. 49–50.

6 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 290.





3. Louis Desplaces wg Antoine'a Watteau, *La Sculpture*, ok. 1710-1730. Fot. wg *Les artistes célèbres*, t. 1, Paris 1886, s. 9

portret, sceny batalistyczne, rodzajowe, a także antyczne figurki. Różnorodność ukazanych dzieł może przywołać na myśl bezrefleksyjne odtwarzanie dzieł innych twórców oraz niemożność znalezienia, bądź wypracowania własnego stylu. W przeciwieństwie do przedstawienia rzeźbiarza w *Małpie malarzu* akcent satyryczny położony został na postaci fałszywego konesera, który z bezmyślnym uśmiechem spogląda na płótno. Być może obraz nie odnosi się wcale do kwestii oryginalności, a przedstawia trudną pracę twórczą, ograniczoną często do życzeń zleceńodawców, a także zależną od ich pieniędzy, co podkreślone zostaje przez sakiewkę umieszczoną na pasku małpiego konesera.

Do problemu tworzenia na wzór starożytnych nawiązywał również Antoine Watteau, w perspektywie odnoszącej się do doktryn i sposobów nauczania Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. W swoim *Małpim rzeźbiarzu* z ok. 1710 r. znajdującym się w Musée des Beaux-Arts d'Orléans, przedstawił małpiego artystę podczas tworzenia antykizującego popiersia. W rycinie Louisa Desplaces'a – *La sculpture* – powstałej na wzór obrazu Watteau, znajduje się komentarz, którego dwa ostatnie wersy głoszą (w tłumaczeniu na język polski): *nie będzie dobrym rzeźbiarzem ten, kto czyni się małpą natury*<sup>14</sup> (il. 3). Jawne odniesienie do kwestii naśladowania zdaje się być dość przekorne, biorąc pod uwagę fakt, że Watteau wyraźnie inspirował się Teniersem Młodszym zarówno w tematyce, jak i w powielonym układzie kompozycyjnym małpiej postaci. Przedstawienie stanowi krytykę narzuconego przez paryską Akademię postulatu naśladownictwa antyku, uważanego za podstawę dobrej sztuki<sup>15</sup>.

uważano za niedościgniony wzór w oddaniu piękna natury – czyli starożytnych<sup>12</sup>. Przeciwno ślepemu kopiowaniu antycznych wzorów występował Erazm z Rotterdamu, nazywając małpami tych uczonych, którzy zbyt wiernie odtwarzali styl Cycerona<sup>13</sup>. *Małpa rzeźbiarz* również może stanowić komiczną wizualizację „małpiej”, czyli odtwórczej imitacji opartej na dziełach wielkich klasycznych rzeźbiarzy z przeszłości. Podobne skojarzenia odnaleźć można w *Małpim malarzu*. Przedstawiono w nim kolejnego małpiego artystę w pracowni wypełnionej najróżniejszymi dziełami sztuki, wśród których odnaleźć można pejzaż,

12 W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 321.

13 K. Gouwens, *Erasmus "Apes of Cicero" and Conceptual Blending*, „Journal of the History of Ideas” 2010, nr 4, s. 523.

14 *On ne peut estre bon Sculpteur/ Qu'en se faisant Singe de la Nature.*

15 K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991, s. 156–159.

4. Louis Desplaces wg Antoine'a Watteau, *La Peinture*, ok. 1710-1730. Fot. domena publiczna



Podobne odwołanie do zapatrzenia w starożytność w pełnej krasie zaprezentował również Jean Chardin w *Małpim antykwariuszu*, wystawionym na Salonie w 1740 r., często przypisywanym Watteau<sup>16</sup>. Małpi kolekcjoner przedstawiony w nonszalanckiej pozie, siedzi w gabinecie i z uwagą przygląda się starożytnemu medalowi, który porównuje z innymi znajdującymi się rozłożone przed nim książce. Rycinie Pierre'a Louisa Surugue, powstałej na wzór obrazu Chardina, towarzyszy podpis, ułożony przez Charlesa-Etienne'a Pesseliera. Głosi on, w tłumaczeniu: „Dlaczego, uczonej człowieku, musisz gubić się w ciemnym labiryncie starożytnych zabytków? Nasze stulecie oglądane oczami prawdziwego filozofa oferuje wystarczająco wiele”<sup>17</sup>. Komentarz stanowi oczywiste nawiązanie do wielkiego sporu literacko-artystycznego między starożytnikami i nowożytnikami – *Querelle des Anciens et des Modernes*, toczącego się od końca XVII w., rozpoczętego wystąpieniem Charles'a Perraulta w 1687 r. i wciąż żywego w pierwszej połowie XVIII w.<sup>18</sup> Zarówno Watteau, jak i Chardin, krytykują zbyt absorbowanie jednym rodzajem sztuki. Kolekcjoner gromadzący jedynie klasyczne obiekty, zamiast popierać twórczość swoich czasów, przedstawiony został na podobieństwo małpy kopiującej starożytne popiersie.

Jeszcze inny problem zasygnalizował Watteau w *pendant* do *Małpiego rzeźbiarza* – przedstawieniu małpiego malarza, dzieła zaginionym, znanym jedynie z ryciny Louisa Desplaces'a (*La peinture*). Małpi artysta, choć trzyma w łapce paletę, nie rozpoczyna pracy, a odwraca wzrok od płótna w kierunku

16 P. Rosenberg, *Chardin 1699–1779*, tłum. E.P. Kadish, U. Korneitshouk, red. S.W. Goodfellow, Cleveland 1980, s. 222.

17 „Dans le Dédale obscur de monuments Antiques / Homme Docte, à grands frais, pourquoi t'embarrasser? / Notre siècle à deux yeux vraiment philosophiques / Offre assez de quoi s'exercer”.

18 K. Secomska, dz. cyt., s. 1–3.

stojącego obok manekina (il. 4). Dwa ostatnie wersy towarzyszące rycinie brzmią w przekładzie: „żeby namalować wedle uznania niejednego szpetnego koczkodana, trzeba być zręcznym niczym małpa”<sup>19</sup>, w dosłownej interpretacji krytykując tych, którzy swój piękny wygląd zawdzięczają jedynie pędzlowi artysty. Małpa przedstawiona zostaje w kilku rolach: symbolu próżności, zręcznego naśladowcy, jak i pochlebcy. Jak podaje Horst W. Janson, skojarzenia małpy ze sztuką portretową pojawiły się w drugiej połowie XVI w. wraz ze wzrostem znaczenia tej lukratywnej dziedziny malarstwa<sup>20</sup>. Krytyka uderzała często w klientów, zwłaszcza w kobiety, jak prezentuje to rycina pochodząca

19 „Et pour peindre à son gré mainte laide Guenon, / Il faut être adroit comme un Singe”.

20 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 309.



5. Louis Surugue wg Jean-Baptiste-Siméona Chardin,  
*Le peintre*, 1743. Fot. domena publiczna

z *Academia nobilissimae artis pictoriae* Joachima von Sandrarta, przedstawiająca elegancko ubraną małpią damę pozującą do portretu. Z kolei sam praktykant sztuki portretowej został postawiony w roli tresowanej małpy, chętnej do przedkładania życzeń klientom nad wierność rzeczywistemu wzorunkowi. W nawiązaniu do tej ilustracji komentarz pod ryciną Desplaces'a może być nie tyle odniesieniem do portretowanych dam, które „psuły” rynek artystyczny, domagając się idealizacji, ile do akademickiej krytyki naturalizmu i postulatu nieubłaganej korekcji niedoskonałości natury<sup>21</sup>. Modelka, czyli przebrany manekin, w którą wpatruje się małpi artysta, stanowić może rozróżnienie pomiędzy rodzajem malarstwa, jaki uprawiał Watteau, a sztuką propagowaną przez Akademię, która swoją analogię znalazła w sztucznie ufryzowanej kukle.

Zamyślona małpa-malarz Watteau stanowi kontrpunkt do żywiołowego rzeźbiarza, budząc skojarzenia ze sporami pojawiającymi się już od XV w., dotyczącymi współzawodnictwa różnych sztuk. Malarstwo m.in. kojarzone było ze sztuką umysłową w przeciwieństwie do mechanicznej pracy rzeźbiarza, wymagającej głównie wysiłku fizycznego<sup>22</sup>. Ale małpa, biorąc pod uwagę w jakiej roli pojawia się u Belloriego, stanowi zaprzeczenie sztuki intelektualnej, co sprawia, że małpi malarz Watteau nabiera charakteru karykatury uczonej roli malarstwa akademickiego.

Odmienny sposób przedstawiania obu dziedzin sztuki, nie tylko u Watteau ale i u Teniersa Mł., wskazuje na nieco inne podejście twórców do własnego zawodu. Przywołuje to z kolei inną interpretację – kontekst autoportretu.

21 K. Secomska, dz. cyt., s. 172–174.

22 W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 155.

### MAŁPA JAKO ALTER EGO MALARZY

Dora Panofsky zwróciła uwagę, że przedstawienie małpiego malarza Antoine'a Watteau może stanowić jego autoportret, o czym świadczy obraz zawieszony nad zwierzęcym artystą, z postaciami z *commedia dell'arte* – tak chętnie podejmowanej przez malarza tematyki<sup>23</sup>. Układ kompozycyjny został zaczerpnięty z innego dzieła Watteau, powtórzonego w formie ryciny – *Pour garder l'honneur d'une belle*, co według badaczki sugeruje wyraźny związek z artystą<sup>24</sup>.

Analogiczna sytuacja występuje w *Małpie malarzu* Davida Teniersa Mł. Jeden z obrazów zawieszony w lewym górnym rogu pracowni przedstawia wnętrze karczmy z siedzącą postacią, a jego kompozycja jest charakterystyczna dla Teniersowskich scen rodzajowych, ukazujących prosty lud w karczmach. Istotne jest także, że małpa dla Teniersa Mł. stanowiła motyw szczególny, co widoczne jest w samej liczbie namalowanych przez niego *singeries*. Małpa pojawia się również w innym jego dziele – *Koncerte rodzinnym* z ok. 1645 r., w którym zawarł swój autoportret. Obraz ten często interpretowany jest jako podkreślenie arystokratycznego wizerunku, o który artysta bardzo dbał<sup>25</sup>. Na balustradzie tarasu, na którym malarz przedstawił siebie i swoją rodzinę podczas muzykowania, znajduje się małpa, która jako zwierzę egzotyczne mogła symbolizować zamożność artysty. Jednak według Berta Schepersa była wyrazem pragnienia pokazania siebie jako pierwszorzędного malarza motywu małp w ludzkich rolach<sup>26</sup>.

23 D. Panofsky, *Gilles or Pierrot? An iconographic study of Watteau*, „Gazette des beaux-arts”, vol. 39, 1952, s. 334.

24 Tamże.

25 H. Vlieghe, *David Teniers the younger (1610-1690). A biography*, Turnhout 2011, s. 25.

26 B. Schepers, *La folie des singes à Anvers au XVIIe siècle*, [https://www.academia.edu/36829427/Bert\\_Schepers\\_La\\_folie\\_des\\_singes\\_%C3%A0\\_Anvers\\_au\\_XVIIe\\_si%C3%A8cle\\_Les\\_Collections\\_de\\_la\\_R%C3%A](https://www.academia.edu/36829427/Bert_Schepers_La_folie_des_singes_%C3%A0_Anvers_au_XVIIe_si%C3%A8cle_Les_Collections_de_la_R%C3%A)



Podobną manifestację mogłoby stanowić przedstawienie małpiego malarza, którego tytuł w tej interpretacji brzmiałby: *Malarz małp*.

Mimo że małpa była synonimem złego naśladowcy, rzadko pojawia się w kontekście nieudolnej imitacji, a raczej zbyt wiernej, pozbawionej odpowiedniego przetworzenia. Mogła oznaczać szczególną zręczność i umiejętności naśladowcze; w ten sposób pozytywną waloryzację artystów jako małpy natury wyrażał np. Filippo

9publique\_des\_Lettres\_2019\_pp\_153-172, s. 162 [dostęp 16 III 2020].

Villani<sup>27</sup>. Biorąc pod uwagę tę niejednoznaczność, artyści mogli zaprezentować się jako małpa w autoironicznym kontekście wpisanym w filozofię błazeństwa.

Małpa w roli błazna-artysty, jak podaje Simona Cohen, pojawiła się już u Vittore Carpaccia w obrazie *Powrót ambasadorów* z ok. 1495–1496 r. z cyklu ilustracji legendy

27 Określenie to pojawia się w dziele *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosus civibus* z ok. 1400 r., poświęconemu Florencji i jej wybitnym obywatelom. Villani używa go w odniesieniu do malarza Stefano, chwając jego niezwykłą umiejętność w realistycznym oddawaniu detali ludzkiego ciała. D. Arasse, dz. cyt., s. 111-112.



św. Urszuli<sup>28</sup>. Badaczka interpretuje zagadkową, znajdującą się poza główną narracją sceny, postać małpy w stroju błazeńskim jako autoportret samego Carpaccia, podkreślający rolę malarza jako małpy natury<sup>29</sup>. W błazeńskim i artystycznym kontekście małpa pojawia się również w biografii malarzy Arnolda Houbrakena przy portrecie Fransa van Mierisa i Jana Steena. Umieszczenie tego zwierzęcia z paletą w dolnym rogu obok wizerunku Steena, w nawiązaniu do temperamentu sangwicznego, który ono symbolizowało<sup>30</sup>, obrazuje dowcipny i komediowy charakter zarówno samego artysty, jak i jego sztuki, a także znakomitą umiejętność oddawania rzeczywistości<sup>31</sup>.

Być może małpy w rolach artystów stanowią odwrócenie negatywnego symbolu na własną korzyść, jak ma to miejsce u Boccaccia przy okazji obrony poetów<sup>32</sup>. Ten prowokacyjny charakter zauważalny jest przede wszystkim u Jeana Chardina w jego *Małpim malarzu* (*Le Singe peintre*, Musée des Beaux-Arts, Chartres) wystawionym na Salonie w 1740 r. wraz z *Antykwariuszem*<sup>33</sup>. Obraz Chardina przedstawia małpiego artystę ubranego w modny płaszcz, siedzącego przed sztalugą w inicyjalnej fazie pracy nad obrazem (il. 5). Przed nim znajduje się figurka antycznego putta. Jeśli miała służyć za model, nie została przeniesiona na płótno, na którym

widoczny jest zarys małpiej sylwetki, a malarz kieruje swój wzrok ku widzowi.

Małpa pojawia się raz jeszcze w twórczości Chardina – w *Atrybutach sztuk* z 1731 r. z Musée Jacquemart-André w Paryżu<sup>34</sup>. Dzieło przedstawia antykizujące popiersie, wokół którego znajdują się malarskie i rzeźbiarskie atrybuty: młotek, paleta i pędzle oraz rolki papieru. W dolnej części oddzielnej gzymsem znalazła się małpa zajmująca się tworzeniem rysunku. Jej wzrok biegnie w kierunku marmurowej płaskorzeźby, przedstawiającej ośmioro dzieci bawiących się z kozłem, nawiązującej do dzieła François Dugesnoy<sup>35</sup>. Pierre Rosenberg interpretuje małpę jako obraz próżności artysty próbującego konkurować z naturą<sup>36</sup>, ale zwierzę wyraźnie odtwarza płaskorzeźbę, która zdaje się być kluczem do interpretacji umieszczenia w obrazie małpiego rysownika.

Przedstawienie płaskorzeźby z motywem dzieci i kozła stało się niezwykle popularne w XVII i XVIII w. i było wielokrotnie kopiowane i włączane do różnorodnych scen. Tradycyjnie jej obecność w malarstwie wiąże się efektem *trompe l'oeil*<sup>37</sup>, nie tylko w formie, ale także w treści, która odnosi się do kwestii imitacji. Maską, trzymana przez ukazane z lewej strony putto, symbolizuje oszustwo, zdolność łudzenia oka, które testowane jest na kozle, na podobieństwo historii Zeuksisa, który zdołał oszukać ptaki iluzją realności namalowanych przez siebie winogron<sup>38</sup>. Nawiązanie do klasycznej historii może stanowić również sukno, przysłaniające z prawej strony płaskorzeźbę, przywodzące na myśl zasłonę Parrasjosa. Małpa odtwarzająca motyw płaskorzeźby dopełnia sens iluzjonistycznej władzy malarstwa,

pozwalającego na płaskiej powierzchni przedstawić złudzenie realności i trójwymiarowości.

Charles Nicolas Cochin, opisując karierę artystyczną Chardina, twierdził, że punktem wyjścia dla ukształtowania jego wizji artystycznej był królik<sup>39</sup>. Żeby oddać go tak, jak powinien, Chardin musiał „zapomnieć o tym, co widział wcześniej i o tym, jak podobne obiekty traktowali inni twórcy<sup>40</sup>”. Chardin nie miał zamiaru odtwarzać każdego pojedynczego włosa na ciele zwierzęcia, ale skoncentrował się na wrażeniach optycznych, tworząc iluzję realności, namacalności zwierzęcej sierści<sup>41</sup>. Dla niego malarskie studium poprzedzone wnikliwą obserwacją modelu było istotniejsze niż wzniosłe aspiracje malarstwa historii. Wyjątkowość sztuki Chardina, mimo że przedkładał martwe natury i sceny rodzajowe nad malarstwo historyczne, zapewniła mu uznanie w środowisku artystycznym, ze szczególnym poparciem i niemałym zachwytem Denisa Diderota. Według filozofa sztuka miała naśladować naturę nie tyle piękną, co prawdziwą, i tę odnalazł w dziełach Chardina, chwalać jego martwe natury: „to nie biel, czerń i czerwień mieszasz na swej palecie, ale samą substancję przedmiotów<sup>42</sup>”.

Relacja między sztuką a naturą, którą wypracował Chardin, daleka była od naiwnego odtwarzania, jakie mógł zganić w swoim *Małpim malarzu*. W oczywisty sposób występuje tu krytyka artystów, którzy nie są w stanie pozbyć się swojej małpiej natury, wychodzącej na jaw w ich pracach. Wydzwięk dzieła ulega jednak pewnej zmianie, gdy weźmie się pod uwagę charakter, w jakim mogła pojawić się małpa w jego *Atrybutach sztuk* – jako dobry imitator i symbol naśladownictwa podpartego

studium z natury. Zwierzęcy malarz ignorując posązek tworzy portret lub raczej autoportret. Maluje małpę, czyli samego siebie, nawołując do zapomnienia szablonowego modelu, a sięgnięcia do własnego wnętrza. *Małpi malarz* jako przekorny autoportret Chardina stanowi polemikę nie tylko z wpływami innych, ale i z własną twórczością. Przedstawia sylwetkę artysty w postaci naśladowcy rzeczywistości, innymi słowy – malarza jako małpy.

\*\*\*

Między trzema twórcami: Davidem Teniersem Mł., Antoinem Watteau i Jeanem Chardinem, zauważalna jest nić artystycznego porozumienia. Ich *singeries* występują przeciw koncepcji tworzenia rozumianej jako powielanie dawnych wzorów, zadając pytania o oryginalność, kreatywność i artystyczną tożsamość – problemy, z którymi na swojej drodze zmagają się każdy twórca. Małpa staje się nośnikiem tych treści. Tak rozumiał ją Jörg Immendorff, współczesny malarz i rzeźbiarz niemiecki, dla którego zwierzę stało się artystycznym *alter ego*: „Dla mnie małpa była po prostu drugim Ja. Symbolem ambiwalencji artystycznej egzystencji, pewności i zwątpienia w samego siebie. Jest zarazem nieporadna i mądra, to symbol przeciwieństw<sup>43</sup>”.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2020 r. w Instytucie Historii Sztuki UKSW pod kierunkiem dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. ucz.

28 S. Cohen, *Ars simia naturae. The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 43, 2017, nr 2, s. 219.

29 Tamże.

30 H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 248.

31 H. Perry Chapman, *Persona and Myth in Houbraken's Life of Jan Steen*, „The Art Bulletin” 1993, nr 1, s. 141–142.

32 W Czternastej Księdze *Genealogii* autor zajmuje się postaciami poetów, określonych przez krytyków „małpami filozofów”. Boccaccio przyznaje, że poeci są rzeczywistością małpami, ale natury raczej, niż filozofii, dodatkowo zalecając krytykom, żeby stali się małpami Chrystusa. H.W. Janson, *Apes...*, dz. cyt., s. 292–293.

33 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 221–223.

34 Tamże, s. 92–93.

35 W. Liedtke, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007, s. 164.

36 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 151.

37 W. Liedtke, dz. cyt.

38 Tamże.

39 S.R. Cohen, *Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 38, 2004, nr 1, s. 39.

40 P. Rosenberg, dz. cyt., s. 43.

41 Tamże, s. 143.

42 D. Diderot, *Esej o malarstwie*, tłum. J. Stadnicki, Warszawa 2015, s. 26, przypis 25.

43 M. Skłodowska, *Wschody i zachody malarstwa*, „Art & Business”, t. 20, 2008, br. nr s.

**STRESZCZENIE**

IDEA TWÓRCZOŚCI I FIGURA ARTYSTY W *SINGERIES* DAVIDA TENIERSA MŁODSZEGO, ANTOINE'A WATTEAU I JEANA CHARDINA

Niniejszy artykuł prezentuje problematykę artystycznego naśladownictwa na przykładzie przedstawień małą jako malarzy, rzeźbiarzy i koneserów sztuki, autorstwa Davida Teniersa Mł., Antoine'a Watteau i Jeana Chardina. Sceny te należały do gatunku satyrycznych przedstawień funkcjonujących w języku francuskim pod nazwą *singerie*, ukazujących małą podczas parodiowania przeróżnych ludzkich czynności. Niekwestionowanym mistrzem gatunku stał się flamandzki malarz David Teniers Mł., który spopularyzował temat małą w rolach artystów, a za nim, prawie stulecie później, podążyli Antoine Watteau i Jean Chardin. Skłonności naśladowcze, przypisywane małą od starożytności, zaowocowały skojarzeniem zwierzęcia z mimetyczną rolą sztuki, a dosłownym wyrazem tej analogii stała się metafora *ars simia naturae* (sztuka małą natury). *Singeries* wymienionych twórców nie tylko nawiązują do toposu naśladowania rzeczywistości, ale i przewrotnie go przekształcają w charakterystyczny dla tego tematu, ironiczny sposób. Małą uwikłana zostaje w toczące się od czasów renesansu spory teoretyczno-artystyczne, których omawiane przedstawienia stanowią niejako kontynuację. Za pośrednictwem zwierzęcia artyści dotykają problemu *imitatio* i *inventio*, co w przypadku Watteau i Chardina przyjęło formę sprzeciwu wobec tendencji akademickich. Te, na pozór jedynie zabawne przedstawienia, niosą ze sobą znaczenie o wiele poważniejsze – poruszają kwestie oryginalności i artystycznej tożsamości. Podobnie jak sztuka „małpować” naturę, tak dla malarzy małą stała się ich *alter ego*, dlatego w artykule zaznaczony został także kontekst autoportretu.

**SUMMARY**

IDEA OF CREATIVITY AND THE FIGURE OF THE ARTIST IN *SINGERIES* BY DAVID TENIERS THE YOUNGER, ANTOINE WATTEAU AND JEAN CHARDIN

This article presents the issue of artistic imitation on the example of monkeys that are depicted as painters, sculptors and art connoisseurs by David Teniers the Younger, Antoine Watteau and Jean Chardin. These scenes were a part of a visual art genre called *singerie*. The name has been given from French word *singe* – monkey, ape. Although the practise dates back to medieval *drôlerie*, their greatest popularity in European art fell in the 17th and 18th century. The depictions of monkeys imitating human behaviours were a perfect parody of human nature, not only in a moral way, but also in connection with creativeness. The Flemish painter David Teniers the Younger popularised the subject of the artist as an ape. This tradition was subsequently adopted by Antoine Watteau and Jean Chardin in France. The monkey was an important symbol of imitation. In result, this meaning of an animal was associated with the art imitating reality and the expression of this analogy was the metaphor *ars simia naturae* (art is an ape of nature). The *singeries* of the mentioned artists refer to the topos of imitating nature and have strong historical significance that continues the aesthetics discussions about the mimetic role of art. These, apparently funny depictions, carry much more serious meaning – emphasize the questions of originality and artistic identity. Like an art „apes” nature that the monkey became an *alter ego* of the painters.

**SŁOWA KLUCZOWE**

David Teniers Młodszy, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Siméon Chardin, *singerie*, *ars simia naturae*, autoportret

**KEYWORDS**

David Teniers the Younger, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Siméon Chardin, *singerie*, *ars simia naturae*, self-portrait

**BIBLIOGRAFIA**

- Arasse D., *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013.
- Bellori G.P., *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę, 1664*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białoostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 218–233.
- Chapman H.P., *Persona and Myth in Houbraken's Life of Jan Steen*, „The Art Bulletin” 1993, nr 1, s. 135–150.
- Cohen S., *Ars simia naturae. The Animal as Mediator and Alter Ego of the Artist in the Renaissance*, „Explorations in Renaissance Culture”, vol. 43, 2017, nr 2, s. 202–231.
- Cohen S.R., *Chardin's Fur. Painting, Materialism, and the Question of Animal Soul*, „Eighteenth-Century Studies”, vol. 38, 2004, nr 1, s. 39–61.
- Diderot D., *Esej o malarstwie*, tłum. J. Stadnicki, Warszawa 2015.
- Gouwens K., *Erasmus "Apes of Cicero" and Conceptual Blending*, „Journal of the History of Ideas” 2010, nr 4, s. 523–545.
- Janson H.W., *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
- Janson H.W., *Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy*, „The Art Bulletin”, vol. 28, 1946, nr 1, s. 49–53.
- Liedtke W., *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 2007.
- Panofsky D., *Gilles or Pierrot? An iconographic study of Watteau*, „Gazette des beaux-arts”, t. 39, 1952, s. 319–340.
- Poprzęcka M., *Kuźnia. Mit, alegoria i symbol*, Warszawa 1972.
- Rosenberg P., *Chardin 1699–1779*, tłum. E.P. Kadish, U. Korneitchouk, red. S.W. Goodfellow, Cleveland 1980.
- Schepers B., *La folie des singes à Anvers au XVIIe siècle*, [https://www.academia.edu/36829427/Bert\\_Schepers\\_La\\_folie\\_des\\_singes\\_%C3%A0\\_Anvers\\_au\\_XVIIe\\_si%C3%A8cle\\_Les\\_Collections\\_de\\_la\\_R%C3%A9publique\\_des\\_Lettres\\_2019\\_pp.\\_153-172](https://www.academia.edu/36829427/Bert_Schepers_La_folie_des_singes_%C3%A0_Anvers_au_XVIIe_si%C3%A8cle_Les_Collections_de_la_R%C3%A9publique_des_Lettres_2019_pp._153-172) [dostęp 16 III 2020].
- Secomska K., *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Skłodowska M., *Wschody i zachody malarstwa*, „Art & Business”, t. 20, 2008, s. nlb.
- Tatarkiewicz W., *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976.
- Trzcńska I., *Logos, mit i ratio. Wybrane koncepcje racjonalności od XV do XVII wieku*, Kraków 2011.
- Vlieghe H., *David Teniers the Younger (1610–1690). A Biography*, Turnhout 2011.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.