

Iván-Szűr Zsófia

ARTCADIA

tematikus

A hagyományos műértelmezés határai:
Rembrandt és Chardin recepciója a 17.
és 18. századi Franciaországban

The limits of traditional art interpretation:
the reception of Rembrandt and Chardin
in 17th- and 18th-century France

Iván-Szür Zsófia

ORCID: [0009-0002-3550-1481](https://orcid.org/0009-0002-3550-1481)

A Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának abszolutóriumot szerzett hallgatója.

iszurzsofia@gmail.com

Artcadia, ú.f. 3 (1), 5–16. (2024)

DOI: [10.57021/artcadia.6074](https://doi.org/10.57021/artcadia.6074)

Absztrakt

A tanulmány Rembrandt van Rijn kései korszakára jellemző forradalmi festészeti technikájának 17. és 18. századi franciaországi recepcióját vizsgálja. A korabeli művészetelméleti szemelvények a holland mester festészetét gyakran állítják párhuzamba a felvilágosodás korában népszerű francia festő, Jean-Siméon Chardin művészetével. A tanulmány a sűrű festékhasználaton alapuló, a 18. század művészetelmélet-íróit megosztó technika fogadtatásának bemutatása után arra tesz kísérletet, hogy az alábbi kérdést járja körül: létezik-e a festmények megtekintése során ideális távolság? A felvetés nyomán látni fogjuk, hogy a két festő művei hogyan vezetnek a hagyományos műértelmezési gyakorlat megkérdőjelezéséhez.

kulcsszavak: Rembrandt, Chardin, impasto, francia művészetelmélet, recepció

Abstract

The study aims to examine the reception of Rembrandt van Rijn's revolutionary painting technique characteristic of his late period in France in the 17th and 18th centuries. Contemporary art theory excerpts often compare the painting of the Dutch master with the art of Jean-Siméon Chardin, a French painter, popular during the Age of Enlightenment. After presenting the reception of the technique based on the dense use of paint, which divided art theorists of the 18th century, the study attempts to address the following question: is there an ideal distance when viewing paintings? With our inquiry, we will see how the works of the two painters lead to questioning the traditional art interpretation practice.

keywords: Rembrandt, Chardin, impasto, French art theory, reception

Rembrandt van Rijn saját korában erősen vitatott festési technikákat alkalmaz, vastagon felrakott festékrétegeivel, erőteljes ecsetvonásaival forradalmasítja a festészetet. Technikája példa nélküli a maga idejében, a 17. század művészeire ugyanis elsősorban a sima, egyenletes festésmód jellemző, azonban a holland mester számára „[a] festék [...] olyasmi, amivel a festő a puszta kezével dolgozik – olyan anyag, amit nemcsak látni kell, hanem, talán legalább annyira, tapintani is. Vonatkozási rendszerül maga a festék szolgál, nem a látott világ.”¹ – írja Svetlana Alpers *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században* című könyvében. Jean-Siméon Chardin bőséges festékhasználata a 18. században szintén egyedi és ritka technikának számított. Munkamódszerét egyfajta titokzatosság lengi körül,² amelyről Denis Diderot így ír a 1767-es *Szalonjában*: „Azt mondják róla, hogy sajátos technikája van, és a hüvelykujját éppúgy használja, mint az ecsetet.”³ Mint ahogyan tanulmányunkban látni fogjuk, a francia mester festészeti módszeréről szóló megjegyzések gyakran összezsengenek a Rembrandtról szóló leírásokkal, írásaikban Chardin kortársai többször hasonlítják Rembrandt-hoz a francia művészt. Az 1769-es Szalon névtelen kritikusa például a következőt írja: „megalapozottan nevezték Chardin urat a Francia Iskola Rembrandtjának”.⁴ A két művész témaválasztásában, színhasználatában és festészeti technikájában is sok hasonlóságot mutat. Írásunkban Rembrandt 17. és 18. századi, elsősorban franciaországi recepcióját a mester érett és késői munkáira jellemző, úttörőnek számító, a teoretikusokat és kritikusokat igen megosztó pasztózus festészeti technikájára összpontosítva vizsgáljuk. Munkásságát párhuzamba állítjuk Chardin művészetével, végül pedig korabeli írások tükrében tanulmányozzuk a festmények megtekintéséhez szükséges ideális távolság kérdését. Amint látni fogjuk, a két festő úttörő technikája

által létrehozott műalkotások újfajta nézésmodot követelnek meg a szemlélőtől.

Rembrandt munkásságáról számtalan elemzés született a 20. században. Alpers 1983-as könyvében forradalmasítja a holland aranykornak nevezett időszak festészetéről szóló elgondolásokat. Hangsúlyozza, hogy a narratív jellegű itáliai festészettel szembeállítható a leíró jellegű északi festészet, a holland festők tehát nem az írott szövegek alapján megismert témákat ábrázolják, hanem az érzékek által meg tapasztalható világ képi megjelenítésére törekzenek. Az olasz és a francia művészekkel ellentétben a holland mesterek tehát nem az eszményi szép ábrázolását tűzték ki célul. Alpers munkáját azért tartjuk Rembrandttal kapcsolatban meghatározó fontosságúnak, mert – ahogyan azt Németh István is hangsúlyozza a 2000-es magyar kiadás előszavában – a művészettörténész a 17. századi északi festészet legfontosabb sajátosságának a tárgyszerűséget tartja, a holland művészeti élet egyik legkiemelkedőbb alakjának pedig Rembrandtot tekinti, elgondolása szerint azonban a mester egyedülálló művészete több szempontból „nem illeszkedik az általa vázolt modellbe”⁵: Rembrandt ugyanis „elutasítja a tudásnak és az emberi tapasztalatnak azt a felfogását, amely a holland ábrázolásokat uralja”.⁶ Alpers kiemeli, hogy bár Rembrandtot az itáliai művészet iránti vonzódása mellett hazájának festői hagyománya is foglalkoztatta, a holland művészethez való viszonya kifejezetten ambivalens volt: a mester művészete azért tekinthető szokatlan jelenségnek korának festői között, mert az elbeszélő jellegű itáliai festészet mellett a holland leíró festészettől is elfordult.⁷

Rembrandt festészete több szempontból is egyedülálló: a fényhatások hangsúlyozása, valamint képeinek már-már kitapintható plasztikussága tekinthető művészete leginkább újító vonásának. a mester forradalmi techniká-

1 • Svetlana Alpers, *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*, ford. Várady Szabolcs (Budapest: Corvina, 2000), 253.

2 • Bartha-Kovács Katalin, „Nature morte ou vivante ? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin,” in *La Mort*, szerk. Jan Drengubiak (Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022), 105–121.

3 • « On dit de celui-ci qu'il a une technique qui lui est propre et qu'il sert autant de son pouce que de son pinceau. » Denis Diderot, „Salon de 1767,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, (Paris: Robert Laffont, 1996), 593. Ha az idézett szövegrészletnek nincs nyomtatásban megjelent magyar fordítása, saját fordításunkban közöljük.

4 • « c'est avec bien de la raison qu'on a nommé M. Chardin, le Rimbrandt (sic !) de l'École Française. » [Névtelen szerző] *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Sallon du Louvre 1769* (h.n., 1769), 22.

5 • Németh István, „Előszó a magyar kiadáshoz,” in Alpers, *Hű képet alkotni*, 9.

6 • Alpers, *Hű képet alkotni*, 247.

7 • Alpers, *Hű képet alkotni*, 247. és 250.

ját jól illusztrálja 1665-ös *Zsidó menyasszony* című képe: a mester a ruha ujjának ábrázolásához hozzávetőlegesen egy centiméter vastagságú sűrű festékfoltokat helyez el a vásznon, ezzel domborműszerű felületet alakít ki, ezáltal is hangsúlyozza a ruha fényűző voltát.⁸



8 • Robert Genaille, *La peinture hollandaise* (Paris: Éd. Pierre Tisné, 1956), 65.

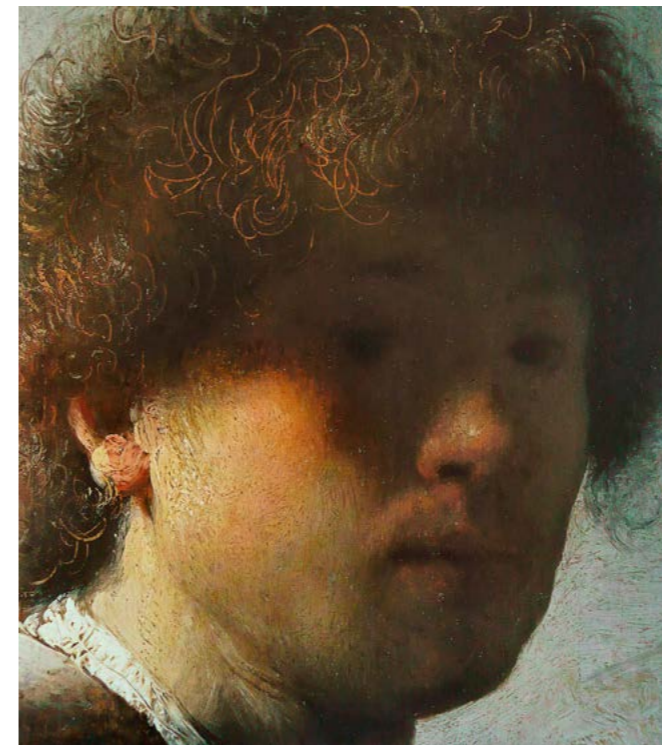
1. Rembrandt van Rijn, *Zsidó menyasszony*, 1665.

A sűrű festékhasználaton alapuló *impasto* technika alkalmazásával a művész felerősíti a fény és az árnyék hatását, így teszi élénkebbé és energikusabbá az ecsetvonásokat. Azonban egyedülálló technikájának csírái már a korai időszakában keletkezett, rendkívüli részletgazdagsággal jellemezhető munkáiban is jelen voltak. Az 1628-as *Önarckép kócos hajjal* című festménye olyan technikával készült, amelynek titkát tulajdonképpen a néző csak a festményhez közeledve fedezheti fel: hajának ábrázolásakor a mester a plasztikus és változatos felületet a friss festékrétegbe

nyomott ecsetnyéllel érte el. Erről a technikáról a holland aranykor festőinek életrajzírója, Arnold Houbraken – aki maga is festő volt – a következőképpen fogalmaz 1718-ban, Rembrandt tanítványa és szellemi örököse, Aert Gelder kapcsán:

„[...] ecsettel vagy hüvelykjével és ujjaival megörökítette. Olykor pl. ha egy ruhán egy rojtot vagy szegélyt kell festenie, egy széles spachtlival keni fel a festéket a vászonra vagy fára, s az ecsetnyéllel karcolja meg a szegély fogazatát vagy a rojt szálait, s egyáltalán semmilyen eszköztől sem riad vissza, ha az célhoz vezethet.”⁹

9 • Arnold Houbraken, *A németalföldi festők életrajza* [De groote Schouburgh der nederlantsche Kontschilders en Schilderessen, 1718], in Garas Klára, *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia), ford. Garas Klára és Takácsy Elek (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967), 116.



2. Rembrandt van Rijn, *Önarckép kócos hajjal* – részlet, 1628.

A durva ecsetvonások megtörik a felületeket, textúrát adnak a képnek és elmosódottá teszik az ábrázolt témák határait. Mivel a részletek elvesznek, a tárgyak nehezebben azonosíthatók a nézők számára, így a hagyományosan alkalmazott, bevált befogadási sémák helyett a festmény más befogadói magatartást feltételez.

Korának akadémikusai – a holland iskolával kapcsolatos kliséknek megfelelően – számtalanszor kritizálták a holland mestert az intézmény által meghatározott szabályok áthágása miatt. Joachim von Sandrart 17. századi német festő és művészettörténész, akinek Rembrandttal kapcsolatos véleményét gyakran erősen szubjektívnek tartják, híven tükrözi a művészeti körökben uralkodó nézeteket,¹⁰ a következőképpen fogalmaz:

„semmi sem hiányzott nála [...], csupán az, hogy nem járt Itáliában és más országokban, ahol az antikok és a művészet elmélete tanulmányozható, s minthogy nem tudott, csak hollandul, s alig olvasni, a könyvekből sem sok segítséget meríthetett. Így azután meg is maradt a maga bevett szokásainál, s nem riadt vissza attól, hogy harcoljon a mi művészeti szabályaink ellen...”¹¹

André Félibien, a párizsi Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia egyik vezető művészetelmélet-írója 1666 és 1688 között Párizsban jelenteti meg *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* című több kötetes munkáját, amelyben a festők életének és munkásságának tanító célzatára éppúgy kitér, mint az életművekre vonatkozó objektív adatokra. Munkássága alapvetően a francia Akadémián uralkodó klasszicizáló felfogást tükrözi.¹² Bár művének Rembrandtra vonatkozó része nem szolgál tényszerű információforrásként – a holland mester életének ugyanis

10 • Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 220.

11 • Sandrart, J. von, *Az építészet, szobrászat és festészet német akadémiaja* [Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey Künste, 1675] in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 169.

12 • Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 218.

egyetlen eseményéről számol be, halálának évéről, amelyet helytelenül, 1668-ban ad meg –, mindazonáltal érdekes betekintést nyújt a francia művészeti gondolkodásba: képet ad arról, hogy a francia tudományos körökben hogyan vélekedtek a holland mesterről halála után alig két évtizeddel.¹³ Félibien írása elképzelt párbeszéd a tanítvány, Pymandre és a narrátor között. A holland festővel foglalkozó rövid rész elsősorban Rembrandt kései korszakáról és a portréira jellemző különleges festési technikájáról szól, amely által Félibien már a szöveg elején megkülönbözteti a mestert a kortárs holland iskola más alkotóitól:

„Maglehetősen sokoldalú festő volt [...]. Minden képe igen különös módon van festve, erősen eltérően attól a nagyon sima modortól, amibe a flamand festők általában beleesnek. Ő gyakran igen nagy ecsetvonásokkal dolgozott, s a festékrétegeket igen vastagon rakta fel, egyiket a másikra, anélkül, hogy összeolvastotta vagy egymáshoz hangolta volna őket.”¹⁴

Félibien ezt a Rembrandt technikájával kapcsolatos – a korszakra jellemző – megítélést Pymandre gondolataként közli, aki negatív érzéseket és egyfajta értetlenséget fogalmaz meg Rembrandt portréi kapcsán:

„[...] minden tónus külön van, s az ecsetvonások olyan vastagok festékben, hogy az arc valami borzalmasnak tűnik, ha az ember egy kicsit közelebről nézi. Minthogy pedig a szemnek nincs szüksége nagy távolságra ahhoz, hogy egy egyszerű portrét felfogjon, nem látom be, hogy kielégítő lenne az ennyire befejezetlen képek látása.”¹⁵

13 • Seymour Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)* (New York: Hacker Art Books, 1989), 116.

14 • André Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* [Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus célèbres peintres anciens et modernes, 1666–1668], in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetről*, 177–178.

15 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.



3. Rembrandt van Rijn, *Önarckép*
– részlet, 1659.

A kritikára Félibien narrátora a holland festészetre általában jellemző kiváló tulajdonságok felsorolásával reagál: a mester egyedülálló tónusait és zseniális fény-árnyék használatát dicséri, valamint hangsúlyozza, hogy a megfelelő képnézési távolság megválasztása képes feloldani a rendhagyó pasztózus technika hatását. Ahogyan Seymour Slive 20. századi amerikai művészettörténész fogalmaz, Félibien írása tulajdonképpen a szabad ecsetkezelés és a kései vásznanon található sajátos *impasto* első védelme.¹⁶

„Olyan finoman helyezte el a tónusokat és félárnyékokat, annyira értett a fény és árnyékhoz, hogy az, amit ilyen vaskos modorban festett, s ami gyakran vázlatosnak tűnik, eredményesnek mutatkozik, ha az ember, mint már mondtam, nem túl közlő nézi. Mert a távolsággal az erőteljes ecsetvonások s a festékréteg vastagsága, amit említett, eltűnnek a szem előtt, s egymásba olvadva a kívánt hatást érik el.”¹⁷

16 • Slive, *Rembrandt and his critics (1630-1730)*, 119.

17 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

Az úttörő módszer a reneszánsz és klasszicista stílusú képekhez szokott szem számára mindenféleképpen szokatlan, azonban gyakran mégis tetszik. Ennek az ellentmondásnak a feloldását a francia művészetelméleti diskurzusban 17. század közepén megjelenő – és divatos szófordulattá váló, szubjektív megítélésen alapuló – „ízlés” fogalma kínálja: „minthogy az ízlések különbözőek, sokan kifogásolták a műveit. Igaz azonban az is, hogy igen sok művészet van benne [...]”¹⁸

Rembrandt halála után harminc évvel a francia művészetelméleti, Roger de Piles, *Feljegyzések a festők életéről* című 1699-es művében kiemeli azt a holland festőművészetről vallott általános véleményt, amely szerint Rembrandt művészetéből hiányzik az antik művészet hatása. Piles a holland művészettel szembeni kifejezett ellenérzését fogalmazza meg Rembrandt kapcsán, és bár elismeri a mester veleszületett tehetségét, egyértelműen művészi környezetét hibáztatja „közönségesnek” nevezett művei miatt:

„Ez a festő szép tehetséggel, komoly szellemmel született, adottsága gazdag volt, gondolatai finomak és különlegeseek, kompozíciói kifejezőek, gondolkodásmódja eleven. Minthogy azonban a tejjel együtt hazája ízlését is magába szívta, s a nehézkes természet állandó szemléletében növekedett fel, s túlságosan későn ismerte meg a sajátjánál helyesebb gyakorlatot, művei szokásainak megfelelően alakultak a szellemében meglévő csírák ellenére. Ezért nem találjuk meg Rembrandtnál (*sic!*) sem Raffael, sem az antik ízlését, sem költői gondolatokat, sem a rajz eleganciáját. Csak azt találjuk, amit hazájának természete képes alkotni eleven képzeletben megfogánva. Lángesze egy-egy sikeres mozzanattal néha feloldotta ezt a közönségeséget, minthogy

18 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 177-178. Az ízlés fogalmával kapcsolatban lásd: Radnóti Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények* (Budapest: Atlantisz, 2010)

azonban nem volt gyakorlata a szép arányokban, könnyen visszaesett abba a rossz ízlésbe, amelyhez hozzászokott.”¹⁹

Mindazonáltal Piles úttörő a 17. századi francia művészeti életben. Többször felszólal a szigorú akadémiai szabályok vak követése ellen, így fontos kiemelnünk, hogy összességében Rembrandt munkásságáról is kifejezetten haladó szellemben nyilatkozik:

„Ha körvonalai nem is hibátlanok, rajza telve van szellemmel, s jól látható, hogy az arcképeken minden vonás, s a festményeken minden ecsetvonás az arcnak sajátos elevenséget és élethűséget kölcsönöz, ami bámulatot kelt lángesze iránt.”²⁰

Ezt az 1699-es elismerő véleményét 1708-ban is megerősíti, amikor Rembrandt az egyetlen 17. századi holland festő, aki felkerül *Cours de Peinture par Principes* [Előadások a festészet elveiről] című munkájának végén található ötvenhét legismertebbnek ítélt művész listájára. A kompozíció, a rajz, a kolorit és a kifejezés kategóriáinak szubjektív számszerűsítésén alapuló pontrendszer által (1-től 20-ig osztott a kategóriákban pontokat) egy abszolút rangsort állít fel, amelynek élére Raffaello és Rubens kerül. Bár Rembrandt művészetében a rajzot kifejezetten alacsony pontszámmal minősítette – így a holland mester nem kerülhetett a tíz legkiválóbbra értékelt művész közé –, a kolorit vonatkozásában Piles Rubens és Rembrandt között nem tesz különbséget, azonban Raffaello színhasználatánál Rembrandt munkáit kifejezőbbnek ítéli.²¹ Az a gondolata, mely szerint a holland mester művészete a legnagyobb festőművészeket is túlszárnyalja, már korábbi munkájában is megtalálható: „Ezek [Rembrandt portréi] nemcsak hogy

megállják az összehasonlítást bármely festővel, de gyakran a legnagyobb mestereket is túlszárnyalják.”²² A tökéletes festmény kérdésével kapcsolatban természetesen felmerül a valóságosság, valamint ezen túlmutatóan a *trompe-l’œil*, azaz a szemet becsapó festészet kérdése, ami bizonyos tekintetben talán a legnagyobb művészetkritikai elismerésnek tekinthető. Piles 1708-as írásában tér ki a kérdésre Rembrandt kapcsán, amikor egy jól ismert anekdotát vet papírra: a holland mester egyik szolgálója portréját a céllal állította ki házának egyik ablakába, hogy megtévessze a járókelők szemét. „Sikerült neki” – írja –, „mert csak néhány nap múlva vették észre a megtévesztést.”²³

Szintén haladó gondolkodást tükröz a holland mester technikájával kapcsolatban a 18. századi festő és művészetelmélet-író, Jean-Baptiste Descamps 1754-es megfogalmazása: „Rembrandt festésmódja egyfajta varázslat”.²⁴ Bár a festőművészet varázslatos hatása egyfajta klisé a 18. században, ami számos festő kapcsán, több kritikus írásában is megjelenik, mégis jellemzőnek tekinthető. Descamps dicséri a festő zsenialitását, koloritját, valamint képei fény-árnyék hatását; akárcsak Piles, habozás nélkül kijelenti, hogy ezekben a kategóriákban a festészet legnagyobb mestereihez hasonlítható. Rembrandt rajztechnikájával kapcsolatban azonban erős kritikával él, azt „középszerűnek” (médiocre) és „alig elviselhetőnek” (guère supportable) minősíti. A mester művészi szabadságát technikai hiányosságként értelmezi: a pontos kontúrok hiánya és bizonyos képelemek árnyékba helyezése feltevése szerint azért történt, mivel Rembrandt „pontosan érezte, hogy nem képes kezét rajzolni, így ezt a lehető legjobban igyekezett elrejteni.”²⁵ Mindazonáltal Descamps is elismeri, hogy a mester néhány ecsetvonása „majdnem olyan hatást kelt, mintha nagy gonddal festett volna”.²⁶

19 • Roger de Piles, *Feljegyzések a festők életéről* [Abrégé de la Vie des Peintres, 1699] in Garas, *Kortársak a németalföldi festőművészetéről*, 187–188.

20 • Piles, *Feljegyzések a festők életéről*, 188.

21 • Rembrandt a 11. helyen szerepel 50 ponttal. Roger de Piles sorrendje a következő: Raffaello (65), Rubens (65), Carracci (58), Domenico (58), Le Brun (56), Van Dyck (55), Vanni (53) Correggio (53), Vanni (53), Poussin (53), Tiziano (51) Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708] (Paris: Gallimard, 1989) 239–241. Ezzel kapcsolatban lásd: Slive, *Rembrandt and his critics (1630–1730)*, 133, Megan Jane Lindembach, „The Reception of Rembrandt’s Art in France 1700–1780” (PhD diss., Queen’s University, Kingston – Ottawa, 2000), 17.

22 • Piles, *Feljegyzések a festők életéről*, 188.

23 • « Cela lui réussit, car on ne s’aperçut que quelques jours après de la tromperie. » Piles, *Cours de peinture par principes*, 11.

24 • « [I]a façon de faire de Rembrandt est une espèce de magie » Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2 (Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1754), 93.

25 • « il sentoit si bien son incapacité à dessiner les mains, qu’il les cachoit le plus qu’il pouvoit. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 94.

26 • « font presque’autant (sic!) d’effet que si le peintre y avait mis plus de soin. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 94. A gondolatmenettel kapcsolatban lásd: Gaëtane Maës, „Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754,” in Thomas-W. Gaehtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Christian Michel, *L’art et les normes sociales au XVIIIe siècle* (Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001), 301.

A felvilágosodás századában számos további – erősen szubjektívnek tekinthető – hozzászólás született Rembrandt munkamódszerével kapcsolatban. A korszak franciaországi Rembrandt-recepcióját jól tükrözi Antoine-Joseph Pernety 1757-ben kiadott szépművészeti kézikönyvére, valamint a Diderot és d’Alembert által szerkesztett *Enciklopédia*. A szépművészeti kézikönyvtár részletesen beszámol a mester páratlan festészeti technikájáról és leírja annak magával ragadó hatását:

„Rembrandt gyakran karcolt, és képalakjainak nem rajzolt sem kontúrokat, sem külső vonalakat a részek felületének meghatározásához, [festménye] csupán szaggatott, túlfutó, szabálytalan, karcolt és megkettőzött vonalak összessége, s az ezekből létrejövő fény-árnyék különleges és csodálatos hatást kelt.”²⁷

„Holland iskola” című *Enciklopédia*-cikkelyében Louis de Jaucourt szintén a mester festői tudását méltatja, technikájának egyediségét hangsúlyozza, s egyértelműen elismeréssel szól Rembrandt műveiről:

„[...] nem tudunk ráunni arra a csodálatos hatásra, amelyet festményei távolról nyújtanak, a fény-árnyék használat alkalmazására, színeinek harmóniájára, alakjainak térhatására, erőteljes arckifejezéseire, a testszínek frissességére, végül az arc részeinek ábrázolásakor azok életteli és valóság-hű jellegére: szabálytalanul elszórt és karcolt vonásokból álló metszetei igen érdekes hatást keltenek.”²⁸

Ahogy láthattuk, mindkét szöveghely szerzője méltatja a forradalmi technikát. Rembrandt festményeinek értelmezéséhez a nézőnek az addig megszokott műértelmezési

27 • « Rembrandt a beaucoup gravé, & sa manière n'étoit pas de faire à ses figures des contours ni des lignes extérieures pour déterminer la superficie des parties ; ce n'est qu'un assemblage de traits heurtés, extrapassés, irréguliers, égratignées & redoublés, dont le clair-obscur qui en résulte fait un effet piquant & merveilleux. » Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (Paris: Bauche, 1757), 244.

28 • « [...] on ne peut se lasser d'admirer l'effet merveilleux que ses tableaux font de loin, son intelligence du clair-obscur, l'harmonie de ses couleurs, le relief de ses figures, la force de ses expressions, la fraîcheur de ses carnations, enfin le caractère (sic!) de vie & de vérité qu'il donnoit aux parties du visage : ses gravûres (sic!) formées de coups écartés, irréguliers & égratignés, font un effet très piquant. » *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751-1780)*, szerk. Denis Diderot és Jean le Rond D'Alembert, Vol. V. [DO-ESY], 1755, 324a

29 • Érika Wicky, „La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola,” *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, no. 39 (1/2014): 76.

30 • « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. » Denis Diderot, „Salon de 1763,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Versini, 265.

módszerektől eltérő stratégiához kell fordulnia, amit a felvilágosult műélvező meg is tesz. Az *Enciklopédia* cikkelyében ehhez kapcsolódóan egy fontos kérdéskör rajzolódik ki, ami a 18. századi művészetteoretikusokat erősen foglalkoztatta: mi az a festmény megfigyeléséhez szükséges megfelelő távolság, amely lehetővé teszi nézője számára, hogy a kép egészét és a részleteket egyaránt megragadhassa?²⁹

„Közeledjen hozzá, s minden összemosódik, ellaposodik és eltűnik. Távolodjon el tőle, s minden újraalkotódik és újrateremtődik.”³⁰ – írja Diderot 1763-ban Chardin *A rája* című festménye kapcsán. Rembrandt-hoz hasonlóan Chardin technikája is szembeállítható korának festésmódjával. „Semmit sem értünk ebből a varázslatból.”³¹ – írja Diderot szintén az említett konyhai csendélettel kapcsolatban. Chardin 1728-as nagy méretű vásznát gyakran hasonlítják Rembrandt 1655-ös *Mészárszék* című alkotásához: mind a téma,³² mind az ecsetvonások valóban hasonlóak. Sem Rembrandt, sem Chardin nem törekszik az idealizálásra, a festői szép ábrázolására: az állat húsát, az izmokat, a zsírt, a vért mindketten azok nyers valóságában jelenítik meg. Festésmódjukra jellemzőek a merész, széles ecsetvonások és a vastagon felvitt festékrétegek használata, amelyek kiemelik a tetemek apró részleteit.³³ Mindkét téma – egy Diderot-tól kölcsönzött kifejezéssel élve – „visszatartható”.³⁴ Chardin festményével kapcsolatban – a valóság-hűség és a plasztikusság tekintetében – a művészetkritikus már nem is festékről, hanem a valós állatról ír: „ez valóban a hal húsa. A bőre. A vére.”³⁵ Az érzékszerveket tökéletesen becsapó festmények természetesen nem léteznek, a tökéletes képi illúzió csupán retorikai fogás, egyfajta irodalmi fikció.³⁶ A 18. századi kritikusok szerint Chardin csendéletei a művészi ábrázolással szemben támasztott legmagasabb követelményeknek is megfelelnek: hűen ábrázolják a természetet. A Szalon-kritikusok szemfényvesztő művészi illú-

31 • « On n'entend rien à cette magie. » Uo. Lásd ezzel kapcsolatban: Bartha-Kovács Katalin, „La valorisation de la nature morte dans les Salons de la Correspondance littéraire : La magie de Chardin et la critique d'art de Diderot”, in *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires*, szerk. Kølving, Ulla (Fernel-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2021), 65–77.

32 • Érdemes megjegyeznünk, hogy bár képein Chardin természetesen ábrázolja a dolgokat, csendéletei nem tekinthetők a szó szoros értelmében vett „leíró festészetnek”. Mivel a festőművész gondosan megválasztja az ábrázolt tárgyakat és műveit pontosan megkomponálja, egyes képei tulajdonképpen a történeti festmények kompozíciós elveit követik. Bartha-Kovács Katalin, *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII-XVIII. században* (Budapest: L'Harmattan, 2010), 67.

33 • Genaille, *La peinture hollandaise*, 62.

34 • « L'objet est dégoûtant [...] » Diderot, „Salon de 1763,” 265.

35 • « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang. » Diderot, „Salon de 1763,” 265.

36 • Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle* (Paris: Gallimard, 2003), 76.

zióként írják le alkotásait. A szemfényvesztés azonban nem csupán a szemet gyönyörködteti, de újfajta befogadás- és értelmezésmódra készíti a nézőt: az ábrázolt tárgyak és gyümölcsök arra csábítják, hogy közeledjen a képhez és érintse meg a vásznat.³⁷

37 • Lichtenstein, *La tache aveugle*, 76. A festmények megérintésének gondolata a 18. században gyakran megjelenő esztétikai kérdéskör. Ezzel kapcsolatban lásd: Marian Hobson, *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982)



4. Jean-Siméon Chardin, *A rāja*, 1728



5. Rembrandt van Rijn, *Mészárszék*, 1655.

Korának számos kritikus a Chardin festményeinek hatását azokhoz a benyomásokhoz hasonlítja, amelyeket Rembrandt pasztózus technikával megfestett remekművei nyújtanak. Jacques-Gabriel Huquier a következőket írja az 1753-ban a Louvre-ban megrendezett tárlatról szóló levelében: „[...] a hatás ugyanaz, mint Rembrandtnál; de a rajz pontossága és finomsága felülmúlja.”³⁸ Pierre Estève ugyanebben az évben megfogalmazott észrevétele is a holland mesterrel való összehasonlításon alapszik: Chardin egyik festményéhez fűzött megjegyzésében azt írja, hogy könnyűszerrel „Rembrandt művének tartanánk”.³⁹ A műkritikusok véleménye Chardin technikájával kapcsolatban összecseng, írásaik a művész sajátos ecsetvonásait hangsúlyozzák. Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador a következőképpen fogalmaz 1738-ban:

„Festői ízlése sajátos: ezek nem befejezett vonalak, nem lágy ecsetvonások, éppen ellenkezőleg, nyers, érdekes. Ecsetvonása határozottnak tűnik, képalakjai mégis meglepően igazak; ez a fajta egyediség pedig csak még több természetességet ad neki és még jobban áttelekíti.”⁴⁰

Érdemes továbbá megemlíteni azokat a *Mémoires secrets*-ben olvasható – Louis Petit de Bachaumont-nak tulajdonított⁴¹ – gondolatokat is, amelyek Chardinnel kapcsolatban az *impasto* technikát idézik:

„Festésmódja egyedülálló: színeit szinte keverés nélkül viszi fel [a vászonra] egyiket a másik után, oly módon, hogy munkája kicsit hasonlít az apró darabokból álló mozaikra.”⁴²

38 • « [...] pour l'effet il peut aller de pair avec Reimbrandt (sic !); mais l'exactitude & la finesse du dessein le mettent au-dessus » Jacques-Gabriel Huquier, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre* (h.n., 1753), 27.

39 • « qu'on prendrait pour un Rembrandt » Pierre Estève, *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753* (h.n., 1753), 5.

40 • « Son goût de peinture est à lui seul : ce ne sont pas des traits finis, ce n'est pas une touche fondue, c'est au contraire du brut, du raboteux. Il semble que ses coups de pinceaux soient appuyés et néanmoins ses figures sont d'une vérité frappante ; et la singularité de cette façon ne leur donne que plus de naturel et d'âme. » Jean-Florent-Joseph de Neufville de Brunaubois-Montador, *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.* (h.n., 1738), 149.

41 • Philippe Déan, „Deux sortes de peinture,” in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 22 (Avril 1997): 59.

42 • « Sa manière de peindre est singulière : il place ses couleurs l'une après l'autre sans presque les mêler, de sorte que son ouvrage ressemble un peu à la mosaïque de pièces de rapport » Friedrich Melchior Grimm, Denis Diderot, Guillaume-Thomas Raynal et autres, *Correspondance littéraire, philosophique et critique. t. I* (Paris: Garnier frères, 1877), 464.

Chardin festési stílusával kapcsolatban Jacques Lacombe, valamint 1763-as *Szalon*jában Diderot is megjegyzi, hogy festményeinek hatása olyan, mintha a művek felszínét pára borítaná. Lacombe szavaival: „[e]z az alkotás csak bizonyos távolságból nézve fejt ki teljes hatását, közlőrl úgy tűnik, mintha minden tárgyat pára borítana.”⁴³



6. Jean-Siméon Chardin,
Az olívás üveg, 1760.

Az újító festészeti technika tehát a nézők érzékelését is befolyásolja. Félibien Rembrandt munkáival kapcsolatban fogalmaz hasonlóképpen: „a távolsággal az erőteljes ecsetvonások s a festékréteg vastagsága [...] eltűnnek a szem elől, s egymásba olvadva a kívánt hatást érik el.”⁴⁴ A 17. századi művészetelméletíró kifejezetten hangsúlyozza a megfelelő távolság megtalálásának fontosságát Rembrandt műveivel kapcsolatban: „Ha nincs is meg bennük az ecset finomsága, viszont igen erőteljesek, s ha megfelelő távolságból nézi őket, az emberre igazán jó hatást tesznek, s igen kereken látszanak.”⁴⁵

43 • « C’est un travail qui ne produit tout son effet qu’à une certaine distance, de près le tableau n’offre qu’une sorte de vapeur qui semble envelopper tous les objets. » Jacques Lacombe, *Le Salon* (h.n., 1753), 24.

44 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

45 • Félibien, *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve*, 178.

A különböző képi technikákat illetően Diderot 1765-ben *Értekezés a festőművészetről* című művében definiálja a festés két típusát. Az első a részletgazdag festésmódról utal, ahol a kivitelezés pontossága lehetővé teszi, hogy közlőrl és távolról is értelmezni lehessen a festményt: „az egyik oly közel helyezi a szemet a képhez, amennyire csak lehetséges, anélkül, hogy megszűnjön világosan látni.”⁴⁶ A másik képtípust Diderot kifejezetten Rembrandt munkásságával szemlélteti: ez közlőrl nem értelmezhető, csak akkor áll össze képpé, ha egy adott, távolabbi pontból tekintünk a festményre. A festményekhez közeledve a szem a részletek pontosabb azonosítására törekszik, de csupán anyagot és formát képes elkülöníteni.⁴⁷

„[...] De van más festés, ami nem kevésbé gyökeredzik a természetben, de amely csak bizonyos távolságra utánozza tökéletesen; ez úgyszólván csak egy pontból utánzás; a festő csak azokat a részleteket ábrázolta elevenen és erősen, melyeket a választott pontból vett észre a tárgyokban. E ponton túl nem látni semmit, még kevesebbet e ponton innen. Képe nem kép; a vászontól az ő szempontjáig nem tudni, hogy micsoda. De azért nem kell gáncsolni az e fajta festésre, a híres Rembrandtét ilyen. E név egymaga eléggé dicséri.”⁴⁸

„[K]özlőrl nem tudjuk, mi az, és ahogy távolodunk, a tárgy létrejön, és végül maga a természet bontakozik ki [...]”⁴⁹ a néző szeme előtt – írja Diderot Chardin kiállított műveiről egyfajta összegzésképpen 1765-ös *Szalon*jában. Amikor a kritikus a francia festő kapcsán az ábrázolt téma teljes „szétesését” idézi fel – azt a pontot, amikor „már nem látunk semmit” –, akkor természetesen egyfajta szemfényvesztésről van csupán szó.⁵⁰ Erre utal Diderot kijelentése is, mely szerint

46 • Denis Diderot, „Értekezés a festőművészetről,” [Essais sur la peinture, 1765], in *Diderot válogatott filozófiai művei II*, ford. Alexander Bernát (Budapest: Franklin Társulat, 1915), 156.

47 • Déan, „Deux sortes de peinture,” 51.

48 • Diderot, „Értekezés a festőművészetről,” 156.

49 • « de près on ne sait ce que c’est, et qu’à mesure qu’on s’éloigne l’objet se crée et finit par être celui de la nature [...] » Denis Diderot, „Salon de 1765,” in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Versini, 349.

50 • Déan, „Deux sortes de peinture,” 51.

„már nem tudjuk, mi az”, és ahogy Philippe Déan rámutat, ez „az eltűnés megjelenésének játéka”.⁵¹ Amikor eltávolodunk a festménytől, a kép azt a benyomást kelti, mintha az ábrázolt tárgyak tulajdonképpen a szemünk előtt jönnének létre. Rembrandt és Chardin festményei távolról és közlől szemlélve eltérő hatást keltenek.⁵² Ahogy Érika Wicky megjegyzi, a festmény közeli megtekintése az ábrázolás anyagszerűségét tárja fel, az a felület formálódik a néző szeme előtt, amely a festő mozdulatainak nyomán került a vászonra.⁵³ Rembrandt és Chardin ecsetvonásai képesek az elmosódott tónusokból a valóság illúzióját létrehozni, de ezek kizárólag akkor öltenek formát, amikor a néző eltávolodik a műveiktől. Egy korabeli anekdota szerint – amelyről Descamps 1754-ben számol be – Rembrandt nem szerette, ha a nézők túlságosan közel léptek festményeihez. A legenda szerint a festő mindenkit megállított, aki megközelítette műveit, mondván: „A festmény nem azért készült, hogy megszagolják; lépjenek távolabb: a festék szaga nem egészséges.”⁵⁴

A legtöbb korabeli festőtől eltérően Chardin és Rembrandt nem törekedett a valóság tökéletesen hű reprodukálására; céljuk a természet átformálása volt, amelyet alkotásaikban még kifejezőbbé tettek. A korabeli kritikusok szerint Rembrandt és Chardin különleges technikája okán festményeiket csak egy bizonyos távolságból lehet értelmezni. Ez az ideális távolság természetesen több tényezőtől is függ, például a festmény méretétől, a kép formátumától, a festő stílusától, az ábrázolt témától, a művész szándékától és a néző ízlésétől.⁵⁵ Mindazonáltal az elsősorban Rembrandt nevéhez köthető festészeti újítás nyomán a 18. századi francia művészetelméleti gondolkodásban megjelent a megfelelő távolság kérdése. A durva, elnagyolt ecsetvonások mintegy megsemmisítik az ábrázolt tárgyat, közlől ellehetetlenítik a festmények értelmezését, a néző látását elbizonytalanítják, kezét a festmény megérintésé-

re csábítják. Rembrandt és Chardin újító festészeti stílusa a korabeli nézők érzékelésmódját is hivatott módosítani, és ezáltal felborította az addigi, bevett művészetbefogadási szokásokat.

A cikkre a Creative Commons 4.0 standard licensz alábbi típusa vonatkozik: [CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Képjegyzék

1. Rembrandt van Rijn, *Zsidó menyasszony* (olaj, 1665, 121,5 x 166,5 cm, Amsterdam: Rijksmuseum,) Forrás: <https://w.wiki/8KRR>
2. Rembrandt van Rijn, *Őnarckép kócos hajjal – részlet* (olaj, 1628, 22,6 x 18,7 cm, Amsterdam: Rijksmuseum,) Forrás: <https://w.wiki/8KRU>
3. Rembrandt van Rijn, *Őnarckép – részlet* (olaj, 1659, 84,5 x 66 cm, Washington DC: National Gallery of Art) Forrás: [NGA, Washington](https://www.nga.gov/)
4. Jean-Siméon Chardin, *A rája* (olaj, 1728, 114,5 x 146 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRL>
5. Rembrandt van Rijn, *Mészárszék* (olaj, 1655, 94 x 69 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRP>
6. Jean-Siméon Chardin, *Az olívás üveg* (olaj, 1760, 71 x 98 cm, Paris: Louvre) Forrás: <https://w.wiki/8KRJ>

Bibliográfia

[Névtelen szerző] *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Sallon du Louvre 1769* (h.n., 1769), 22.

Alpers, Svetlana. *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. Fordította Várady Szabolcs. Budapest: Corvina, 2000.

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

Bartha-Kovács Katalin, „La valorisation de la nature morte dans les Salons de la Correspondance littéraire: La magie de Chardin et la critique d'art de Diderot.” In *Entente culturelle. L'Europe des correspondances littéraires*, szerk. Kölving, Ulla, 65–77. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2021.

Bartha-Kovács Katalin. „Nature morte ou vivante? Lapins et lièvres morts dans la peinture de Chardin.” In *La Mort*, szerk. Jan Drengubiak, 105–121.

51 • « un jeu de l'apparition de la disparition » “Deux sortes de peinture,” 53.

52 • Ezzel kapcsolatban lásd: Bertrand Vieillard, *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010), 265–273.

53 • Wicky, “La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola,” 79.

54 • « Un tableau, n'est pas fait pour être flairé ; reculez-vous : l'odeur de la peinture n'est pas saine. » Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 92.

55 • Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996)

Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2022.

Bartha-Kovács Katalin. *A csend alakzatai a festészetben. Francia festészetelmélet a XVII–XVIII. században*. Budapest: L'Harmattan, 2010.

Déan, Philippe. "Deux sortes de peinture." In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, no. 22 (Avril 1997): 35–69. <https://doi.org/10.3406/rde.1997.1376>

Descamps, Jean-Baptiste. *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1754.

Diderot, Denis. "Salon de 1763." In *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis. "Salon de 1765." in *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis. "Salon de 1767." In *Œuvres*, t. IV. Esthétique – Théâtre, szerk. Laurent Versini, Paris: Robert Laffont, 1996.

Diderot, Denis: "Értekezés a festőművészetről." [Essais sur la peinture, 1765]. In *Diderot válogatott filozófiai művei II.* ford. Alexander Bernát. 135–191. Budapest: Franklin Társulat, 1915.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751–1780). szerk. Denis Diderot és Jean le Rond D'Alembert, Vol. V. [DO-ESY], 1755.

Estève, Pierre. *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 Août 1753*. h.n., 1753.

Félibien, André. *A legkiválóbb régi és modern festők élete és életműve* [Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus célèbres peintres anciens et modernes, 1666–1668]. In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Genaille, Robert. *La peinture hollandaise*. Paris: Éd. Pierre Tisné, 1956.

Grimm, Friedrich Melchior, Diderot, Denis, Raynal, Guillaume-Thomas et autres. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. t. I. Paris: Garnier frères, 1877.

Hobson, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Houbraken, Arnold. *A németalföldi festők életrajza* [De groote Schouburgh der nederlantsche Kontschilders en Schilderessen, 1718] In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Huquier, Jacques-Gabriel. *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre*. h.n., 1753.

Lacombe, Jacques. *Le Salon*. h.n., 1753.

Lichtenstein, Jacqueline. *La tache aveugle*. Paris: Gallimard, 2003.

Lindenbach, Megan Jane. "The Reception of Rembrandt's Art in France 1700–1780." PhD diss., Queen's University, Kingston – Ottawa, 2000.

Maës, Gaëtane. "Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754." In Thomas-W. Gaehtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder, Christian Michel. *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

Németh István. „Előszó a magyar kiadáshoz.” In Svetlana Alpers. *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. Fordította Várady Szabolcs. 7–10. Budapest: Corvina, 2000.

Neufville de Brunaubois-Montador, Jean-Florent-Joseph de. *Lettre à Madame la marquise de S. P. R.* h.n., 1738.

Pernety, Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris: Bauche, 1757.

Piles, Roger de. *Feljegyzések a festők életéről* [Abrégé de la Vie des Peintres, 1699] in Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Radnóti Sándor. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest: Atlantisz, 2010.

Sandrart, J. von, *az építészet, szobrászat és festészet német akadémiaja* [Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey Künste, 1675]. In Garas Klára. *Kortársak a németalföldi festőművészetről* (antológia). Fordította Garas Klára és Takácsy Elek. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Slive, Seymour. *Rembrandt and his critics (1630–1730)*. New York: Hacker Art Books, 1989.

Vieillard, Bertrand. *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Wicky, Érika. "La peinture à vue de nez ou la juste distance de critique d'art de Diderot à Zola." *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, no. 39 (1/2014): 76–89. <https://doi.org/10.7202/1026204ar>