

the time of the first world war. The elimination of those effects and subsequent reconstruction initiated during the interwar period were conducted with immense determination, and realised thanks to the outstanding financial support of the state. The interwar period made use of the great resources of invention featured by Polish society. This was a period of a lively activity of various environments not only in Poland but across a major part of Europe, a time for debates and controversies

concerning the philosophy and praxis of conservation. The author recalled numerous outstanding figures who made a relevant contribution to the law, doctrine and structures of conservation.

The part of the publication considering legal regulations is of particular merit from the viewpoint of current requirements. A large section of the book discusses systematically arranged problems relating to the protection of monuments of technology, sacral monuments, architecture and

folk art as well as the protection and revalorisation of historical towns and Old Town districts together with historical cemeteries and park and garden complexes.

Finally, the author delved into the post-war conservation theory and the reform and revalorisation of historical town complexes. He also shared his personal reflections and interesting observations about the future of the protection of historical monuments in Poland.

Ewa Karolina Bugalska

historyk sztuki

Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków

DISEGNO-RYSUNEK. U ŹRÓDEŁ SZTUKI NOWOŻYTNEJ
Materiały z sesji naukowej w Toruniu, 26-27 X 2000,
pod red. Tadeusza J. Żuchowskiego, Sebastiana Dudzika,
seria „Sztuka i Kultura”, II, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001,
s. 236, il. cz.-b. i barw.



Od 2001 r. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu wydaje serię „Sztuka i Kultura”,

pod redakcją prof. Tadeusza J. Żuchowskiego i Sebastiana Dudzika, która zawiera materiały z sesji naukowych poświęconych szeroko pojętym zagadnieniom sztuki nowożytnej i jej roli w kulturze europejskiej. Dotychczas ukazało się pięć tomów; poza omawianym były to: „Malarstwo weneckie 1500-1750” (2001), „Spór o genezę martwej natury” (2002), „Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej” (2003) oraz „Pejzaż. Narodziny gatunku 1400-1600” (2004). Zamieszczone w nich artykuły polskie zostały opatrzone streszczeniami w językach angielskim, francuskim, niemieckim i włoskim, artykuły obcojęzyczne natomiast mają streszczenia w języku polskim.

Recenzowany tu tom drugi serii został poświęcony refleksji nad rysunkiem i jego znaczeniem

w różnych okresach, a zwłaszcza w sztuce włoskiej XVI i XVII w. Wówczas to rysunek, okreśłany włoskim terminem *disegno*, uzyskał szczególną pozycję – zaczęto postrzegać go jako przejaw inwencji artysty i początek procesu twórczego. Giorgio Vasari, włoski artysta i historyk sztuki z XVI w., pisał: „rysunek nie jest niczym innym jak widocznym wyobrażeniem i objawieniem pomysłu stworzonego w umyśle, a także tego co inni wymyślili lub opracowali jako idee”. Federico Zuccari, inny XVI-wieczny teoretyk sztuki, interpretował termin *disegno* jako *Segno di Dio in noi* (znak Boga w nas). Stawiał w ten sposób znak równości między rysunkiem a pomysłem – ideą. Ten nowy stosunek do rysunku spowodował uznanie jego autonomicznego charakteru, a nawet jego pierwszeństwa

1. *Archanioł Michał ukazuje się Jozuemu pod murami Jerycha* (Ks. Joz. 5, 13-15), „Zwój Jozuego”, X w., Apostolska Biblioteka Watykańska.

1. *Archangel Michael Appearing to Joshua by the Walls of Jericho* (Book of Joshua 5, 13-15), „Joshua Scroll”, tenth century, Vatican Apostolic Library.



wobec architektury, malarstwa i rzeźby, jako *arti del disegno* – dziedziny sztuki związanej bezpośrednio z wyobraźnią, inwencją artysty.

Materiały z sesji otwiera artykuł prof. Tadeusza J. Żuchowskiego pod zmiennym tytułem „Rysunek. Czy wszyscy mówimy o tym samym?”, w którym autor bada etymologię słowa „rysunek” w trzech zasadniczych europejskich systemach językowych: romańskim, germańskim i słowiańskim. Rozważania swe rozpoczyna od terminologii greckiej, w której pisanie, malowanie i rysowanie pojmowano jako jedną czynność wykonywaną przy użyciu ostro zakończonych narzędzi – grafionu. Czynność tę nazywano *graphein*. Słowo *grapho* stało się źródłem rozbudowanej terminologii dotyczącej rysunku, w języku greckim bowiem odróżniano kontur, rysunek jedną barwą, rysunek skończony, rysunek stanowiący podkład pod obraz, rysunek perspektywiczny.

Terminologia łacińska początkowo przejęła tylko część pojęć greckich, z czasem nadając im inne rozbudowane znaczenia.

Pojęcie „rysunek” związane zostało z rezultatem czynności, a nie z rodzajem narzędzi, którymi go wykonywano.

W językach europejskich, formujących się w czasach średniowiecza i pozostających pod wpływem języka łacińskiego, zasób terminów artystycznych był stosunkowo skromny. Natomiast na terenach podlegających wpływowi bizantyńskiemu istniała i wciąż się powiększała bogata terminologia artystyczna.

Z czasem do terminologii określającej rysunek weszło słowo *disegno* o genezie łacińskiej, stosowane w obszarze języków romańskich. Termin *disegno* wywodzi się od słowa *disigno* – porządek (*dissignatio* – oznaczenie, opisanie, wyznaczenie); z kolei *dissigno* (wyznaczać) pochodzi od słowa *signo* – znak.

Termin ten zaczyna dominować w języku włoskim od końca średniowiecza. Zyskuje on w językach romańskich, a zwłaszcza w języku włoskim najwięcej różnorodnych znaczeń, z których większość dotyczy aktu twórczego, czyli koncepcji, planowania, rysowania. Wiek XV i XVI we

Włoszech to rozwój bogatej ideologii związanej z tym terminem.

Artykuł T.J. Żuchowskiego ilustrują tabele (w języku angielskim), w których autor przedstawił terminologię dotyczącą rysunku w językach: greckim i łacińskim dla starożytności i średniowiecza oraz w językach europejskich, a także ukazał ewolucję terminu „szkielet” od języka greckiego aż po nowożytny języki europejskie.

Prof. Anna Różycka Bryzek w krótkim wprowadzeniu do problematyki rysunku w sztuce bizantyńskiej stawia pytanie o rolę *invegnio* (w znaczeniu nowożytnym) w sztuce religijnej Bizancjum, której charakterystyczną cechą jest odniesienie do ponadziemskiego „archetypu”.

Zagadnienia związane ze znaczeniem i techniką rysunku w sztuce Bizancjum przedstawiają w swoich artykułach badacze z Zakładu Historii Sztuki Bizantyńskiej IHS UJ: dr Małgorzata Smorąg Różycka, która bada wpływy sztuki antycznej w miniaturach doby renesansu macedońskiego (IX-X w.), oraz dr Sławomir Skrzyński, zajmujący się miniaturami z okresu od XI do XV w.

Badania nad rysunkiem okresu macedońskiego utrudnia fakt, że nie zachowały się żadne bizantyńskie wzorniki rysunkowe, mimo że późniejsze przekazy potwierdzają ich stosowanie. Z tego okresu znanych jest tylko kilka rękopisów z miniaturami rysunkowymi. Małgorzata Smoraż Różycka analizuje od strony formalnej i ikonograficznej egzemplarz Homilii Jana Chryzostoma z Biblioteki Narodowej w Atenach, opatrzony 13 kompozycjami figuralnymi i antykizującymi motywami ornamentalnymi wykonanymi w technice podbarwionego rysunku. Według autorki już sam wybór techniki rysunku był przejawem naśladowania tradycji antycznej, a także stał się świadectwem erudycyjnej wiedzy o starożytności i wyrafinowanego smaku artystycznego.

Klasycyzująca sztuka renesansu macedońskiego wyrosła ze studiów nad literaturą późnoantyczną. Prowadzono je m.in. w założonym ok. poł. IX w. stołecznym uniwersytecie w Konstantynopolu, jak również w środowisku związanym z dworem cesarskim oraz z patriarchą Focjuszem. Był on inicjatorem wydawania, w powołanym w tym celu specjalistycznym skryptorium, tekstów starożytnych ze współczesnymi komentarzami. Bogaty zbiór starożytnych rękopisów i ich bizantyńskich kopii posiadał cesarz Konstantyn VII Porfirogeneta. Modne stało się kolekcjonowanie dzieł starożytnych, zaś w dekoracji współczesnych przedmiotów sięgano do scen mitologicznych. Antyczne motywy przenikały m.in. do ilustracji tekstów biblijnych; najbardziej znanym przykładem jest „Zwój Jozuego”, opowiadający dzieje wojennych zwycięstw biblijnego bohatera, ilustrowany rysunkami wykonanymi za pomocą pióra i pędzelka. Według M. Smoraż Różyckiej swobodna maniera artystyczna i liczne personifikacje miast, źródeł, ziemi, nocy wskazują, że malarz doskonale znał dzieła sztuki późnoantycznej (il. 1).

Technika rysunku jako wyraz postawy klasycznej przyjętej przez elitarne ośrodki w Konstantynopolu w IX-X w. uległa upowszechnieniu w wiekach późniejszych w różnych środowiskach – od synajsko-cypryjskiego po południowowłoskie, podlegając przemianom stylistycznym właściwym sztuce średnio- i późnobizantyńskiej. Przemiany te Sławomir Skrzyński analizuje na przykładzie miniatur z ewangelii z 1. poł. XI w. znajdującego się w Lincoln College, lekcjonarza z XII w. z Biblioteki Narodowej w Atenach oraz ilustracji wykonanych na przełomie XII i XIII w. na marginesach XI-wiecznego rękopisu Homilii Jana Chryzostoma, obecnie przechowywanego w Magdalen College w Oksfordzie. Autor artykułu wskazuje na dominację w tym okresie rysunku monochromatycznego, wykonywanego piórem, czasem podmalowywanego rozwodnionym atramentem tego samego koloru.

W okresie gotyku rozwija się rysunek architektoniczny. Staje się on podstawą jednojęzyka artystycznego architektury, rzeźby, malarstwa i rzemiosła. Ten typ rysunku omawia dr Jarosław Jarzewicz w artykule „Rysunek architektów średniowiecza (Villard de Honnecourt i inni)”.

Umiejętność posługiwania się rysunkiem projektowym, którego podstawą jest geometria, uważana w średniowieczu za jedną ze sztuk wyzwolonych, wpłynęła na nobilitację zawodu architekta, który z mistrza rzemiosła stał się twórcą projektu i nadzorcą jego realizacji. Pracę architekta tworzącego budoowlę przy użyciu rysunku projektowego, sporządzanego wg reguł geometrii, porównywano do działania Boga-Stwórcy w konstruowaniu świata. Autor artykułu zwraca uwagę, że zmiana skali rysunku projektowego umożliwiła przenoszenie pewnych wzorów i form z architektury do złotnictwa, metaloplastyki, witrażownictwa, malarstwa

ściennego i książkowego, rzeźby kamiennej i drewnianej. Jako przykłady takiego funkcjonowania rysunku wskazuje wzornik Villarda de Honnecourt z ok. 1235 r. Natomiast przykładem rysunków o charakterze wstępnego projektu architektonicznego przeznaczonego dla kamieniarzy wykonujących elementy poszczególnych detali budowli są wg J. Jarzewicza rysunki z rękopisu z Reims zwanego palimpsestem z Reims, pochodzącego prawdopodobnie z lat 1230-1260 (il. 2).

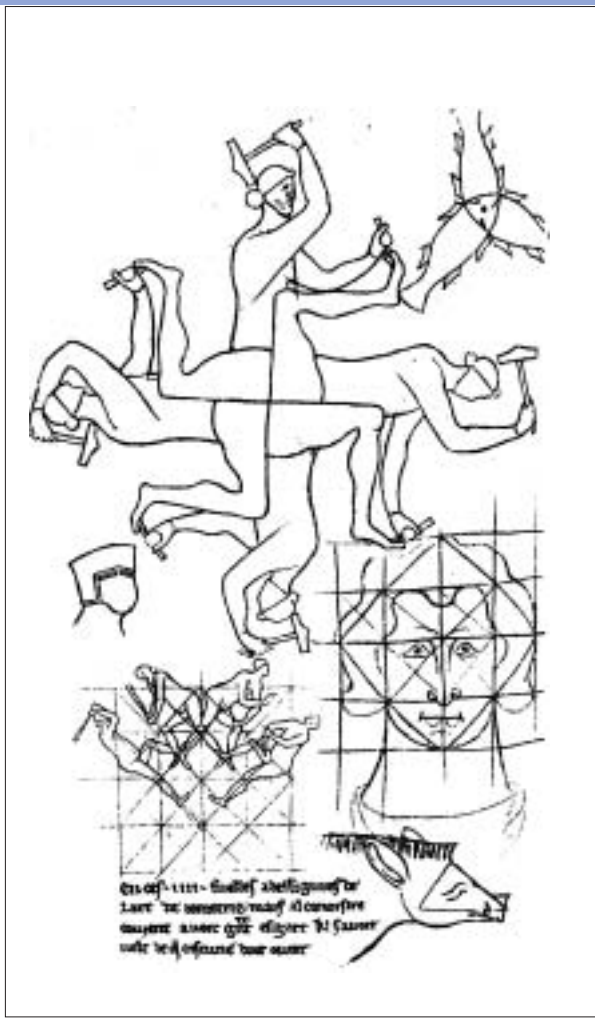
Renesans przyniósł wzrost roli i znaczenia *disegno* – rysunku i projektu opartego na studiach z natury. Nauka rysunku, który uważano za źródło i istotę wszelkich sztuk, stała się podstawą edukacji artystycznej. Zygmunt Ważbiński w artykule „*Disegno* w teorii artystycznej XVI w.: Italia” ukazuje znaczące miejsce, jakie uzyskuje rysunek w traktatach o sztuce Cennino Cenniniego, Leone Battisty Albertiego, Lorenzo Ghibertiego, Leonarda da Vinci, a także w pismach Giorgio Vasario. Szczególną uwagę zwraca na poglądy artystyczne zawarte w poezji i listach Michała Anioła, a także w pracach teoretycznych artystów tokańskich z kręgu jego oddziaływania: Baccio Bandinelliego, a zwłaszcza Benvenuto Celliniego, dla których źródłem *disegno*, uważanego za fundament sztuki, były intelekt i wyobraźnia. Uprzywilejowana pozycja *disegno* znalazła swój wyraz w utworzonej w 1563 r. we Florencji medycejskiej Akademii Rysunku: *Accademia del disegno*, a także w odnowieniu przez Federico Zuccariego w 1593 r. rzymskiej Akademii św. Łukasza, zwanej też *Accademia del disegno*. W szkołach tych prowadzono naukę rysunku wg mistrzów i studiów z natury, wzbogaconą o anatomie, proporcje postaci, perspektywę oraz refleksję teoretyczną. W ten sposób *disegno* stało się, wg Ważbińskiego, jądrem europejskiego akademizmu.

Na początku XVI w. wyodrębniają się różne formy rysunku – rozwija się rysunek autonomiczny, rysunek przygotowawczy związany z innym dziełem i szkic (*pensiero*, *schizmo*), studia (*studi*), wykończony rysunek kompozycyjny (*modello*). Dr Jolanta Talbierska z Gabinetu Rycin BUW w artykule „*Pensiero, studi, modello, disegno*”. Uwagi o niektórych formach i koncepcji rysunku oraz jego związkach z grafiką XVI-XVIII w.” wskazuje na coraz większą pojemność terminu i rolę *disegno* jako idei – przejawu twórczej inwencji (*invenzione*). Zastanawia się nad relacjami między technikami rysunkowymi a różnorodnymi technikami graficznymi.

Początki nowożytnego mecenatu i kolekcjonerstwa rysunku w 1. ćw. XVI w. w północnych Włoszech omawia prof. Marcin Fabiański z IHS UJ w artykule „Pozycja rysunku w sztuce Italii północnej w XVI w. Wstęp do problematyki”. Próbowano tworzenia kolekcji rysunku na dworach Ferrary i Mantui, w Padwie i Wenecji towarzyszyły rozważania teoretyków północnowłoskich Paolo Pino i Lodovico Dolce. W XVI w. rysunek przestał mieć charakter użytkowy; zaczęto go traktować jako samodzielne dzieło sztuki, mogące być przedmiotem zainteresowania kolekcjonerów. Upowszechnienie techniki sangwiny, stosowanej przez Correggia i Parmigianina, sprawiło, że rysunki stały się dla odbiorców bardziej atrakcyjne. Chętnie kolekcjonowano rysunek wenecki, który wyróżniał się oryginalnymi cechami – światłocieniem, miękkością i przestrzennością. Osiągnięto je przez stosowanie techniki miękkiego rysunku węglem, czasami wzbogaconego olejem. Autor artykułu wskazuje, że w północnych Włoszech najczęściej kolekcjonowano dzieła przedstawiające krajobraz, co zapewne było wynikiem kontaktów ze sztuką Europy alpejskiej.

2. Karta z wzornika Villarda de Honnecourta, ok. 1235 r., wg: H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches der Parisier Nationalbibliothek*, Wiedeń 1935.

2. Leaf from a pattern book by Villard de Honnecourt, ca. 1235, after: H. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches der Parisier Nationalbibliothek*, Vienna 1935.



Dr Anchise Tempestini w artykule „L'uso del disegno in Jacopo e Giovanni Bellini” wskazuje na ogromną rolę rysunku jako środka służącego do przenoszenia wzorów, a także ich twórczej recepcji, w okresie włoskiego *Quattrocenta* i początków *Cinquecenta*. Jako przykład podaje malarstwo Giovanni Belliniego, który w swojej twórczości wykorzystywał studia i projekty rysunkowe swego ojca Jacopo.

Rolę rysunku, zwłaszcza rysunku perspektywicznego i jego znaczenie w akademickim kształceniu architektów rozważa Mario Bencivenni w artykule „Il disegno e la formazione degli architetti fiorentini fra '500 e '600: il ruolo dell'Accademia delle Arti del Disegno”. Autor analizuje treść statutów akademickich z 1563 r. oraz wypowiedzi samych architektów zawarte w ich pismach i traktatach.

Dr Jerzy Wojciechowski z Gabinetu Rycin BUW w artykule „*Disegni di stampa* – szczególny aspekt związków między rysunkiem a ryciną we Włoszech w początkach XVI w.” zajmuje się genezą nowoczesnej grafiki i rozwojem relacji między artystami i rytownikami wykonującymi wg ich dzieł i projektów grafiki oraz występującym w tym kontekście terminem *disegno di stampa*. Określenie to pojawia się w „Żywotach” Giorgio Vasariego w odniesieniu do twórczości artysty Rossa Fiorentino z okresu jego współpracy z rzymskim rytownikiem Gian Giacomo Caragliem. *Disegni di stampa* to rysunki projektowe do rycin, które operowały środkami artystycznymi dostosowanymi do odmiennych właściwości technik rytowniczych.



3. M. Willmann, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny*, 1704 r., Staatliche Museen zu Berlin.

3. M. Willmann, *Assumption of the Holy Virgin Mary*, 1704, Staatliche Museen zu Berlin.

W 1510 r. w Rzymie Marcantonio Raimondi założył pracownię graficzną, w której terminował Caraglio. Autor artykułu, analizując rysunki przygotowawcze Rossa Fiorentino do cyklów miedziorytniczych wykonywanych razem z Caragliem, stwierdza, że stanowiły one dla niego jedynie etap procesu twórczego, którego celem było uzyskanie graficznych odbitek funkcjonujących jako w pełni samodzielne dzieła

sztuki. *Disegni di stampa* Fiorentino wykonywane sangwiną z zakreślonym czarną kredką konturem, artysta podporządkował całkowicie walorom, jakie mógł uzyskać w odbitkach graficznych. Opracowany w ten sposób rysunek, który uwzględniał specyficzne potrzeby grafiki, był gotowy do wiernego przeniesienia na płytę miedzianą.

O pozycji rysunku w sztuce Europy z drugiej strony Alp, na

przykładzie dzieł artystów śląskich XVII w. piszą: dr Piotr Oszczanowski, zajmujący się nowożytną grafiką i rysunkiem śląskim, oraz dr Andrzej Kozieł, badacz twórczości śląskiego malarza Michaela Willmanna. P. Oszczanowski w artykule „Davida Heidenreicha rysunkowy *modus faciendi*” przedstawia rysunkowe *oeuvre* wrocławskiego malarza związanego ok. 1600 r. z dworem Rudolfa II. Rysunki przypisywane temu artyście autor artykułu określa jako protorysunki, szkice do dzieła rysunkowego lub malarskiego. Były one wg niego kontaminacją erudycyjnie skojarzonych fragmentów i motywów skopiowanych z różnych wzorców graficznych i malarskich. Stanowiły zbiór przetworzonych i interpretowanych autorsko wzorów formalnych i ikonograficznych.

Dr Andrzej Kozieł w artykule „Po co artysta rysuje? Kilka uwag na temat funkcji rysunku w twórczości Michaela Willmanna” przypuszcza, że artysta wykorzystywał w swojej pracy wzory graficzne, z których komponował całość obrazu. Rysunek służył mu głównie jako szkic kompozycyjny wykonany farbą olejną w formie odrębnej lub węgłem bezpośrednio na zagruntowanym płótnie. Ten typ pracy artysty bliższy był wzorowi północnoeuropejskiemu, w odróżnieniu od włoskiego, w którym rysunek stanowił medium intelektualnej pracy artysty nad jego dziełem. Według autora artysta traktował rysunek przede wszystkim jako projekt dzieła, ofertę dla przyszłego zleceniodawcy prezentującą artystyczne umiejętności malarza. Cechą charakterystyczną rysunków Willmanna była redukcja linii na rzecz światłocieniowego, reliefowego, malarskiego modelunku. To właśnie pochlebny i jednocześnie prezentujący kunszt Willmanna rysunek „Apoteoza Joachima von Sandrarta”, przesłany Sandrartowi, niemieckiemu malarzowi i teoretykowi sztuki, autorowi wydanej wówczas w języku

niemieckim pracy „Teutsche Akademie...”, wraz z listem gratulacyjnym, pomógł uzyskać sławę artyście, którego biografia, pominięta w wydaniu niemieckim, została umieszczona w wydaniu łańskim tego dzieła (il. 3).

Omawianą publikację kończy krótki szkic Justyny Guze z Muzeum Narodowego w Warszawie „Kolor a rysunek w weneckiej krytyce artystycznej XVII w.: Marco Boschini”, w którym autorka wskazuje na dopełniającą rolę rysunku w malarstwie weneckim XVI i 1. poł. XVII w. Przywołuje przykład poetyckiego dzieła „Carta del naviger pittoresco” XVII-wiecznego krytyka sztuki Marco Boschini, który, podobnie jak malarz Marco Bassini, dostrzegał, że rysunek (*disegno*) i kolor (*colorito*)

w malarstwie weneckim nie stanowią opozycji, lecz są nierozłącznymi i wzajemnie dopełniającymi się elementami. Przykładami takiego funkcjonowania rysunku wg autorki jest twórczość Jacopo Bassano, Tycjana, Paolo Veronese, Tintoretta.

Gdy używamy dziś angielskiego terminu *design*, często nie pamiętamy o jego źródle i bogatej historii. Warto sięgnąć do prezentowanego powyżej tomu, aby przekonać się o długiej tradycji i wielu znaczeniach przypisywanych temu słowu w dziejach sztuki, a zwłaszcza szczególnej, elitarniej pozycji, jaką rysunek-*disegno* uzyskał w okresie włoskiego Odrodzenia. Przedstawione w tomie artykuły, jak konkluduje w podsumowaniu sesji Zygmunt

Ważbiński, nie wyczerpują zagadnień związanych z problematyką rysunku, określanego przez Ważbińskiego jako „siła napędowa sztuki europejskiej” i „wielka przygoda cywilizacji zachodnio-europejskiej”. Zabrakło, mimo odniesień, szerszego omówienia rysunku w Europie Północnej. Szkoda, że w opublikowanym tomie nie znalazł się referat prof. Witolda Dobrowolskiego oraz wypowiedzi dr. Michała Woźniaka, Jana Rutkowskiego i Andrzeja Raczek. Pomimo to zawarte w tomie artykuły, opatrzone bogatą bibliografią i interesującymi przypisami, stanowią cenny materiał do refleksji nad rysunkiem i jego rolą w historii sztuki europejskiej.

DISEGNO - DRAWING. AMONG THE SOURCES OF MODERN ART

Material from a Scientific Session, Toruń 26-27 October 2000,

ed. by Tadeusz J. Żuchowski, Sebastian Dudzik, series "Sztuka i Kultura", II,

Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001, 236 pp., black-and-white and colour ill.

In 2001 the Mikołaj Kopernik University in Toruń started publishing the "Sztuka i Kultura" (Art and Culture) series, edited by Prof. Tadeusz J. Żuchowski and Sebastian Dudzik, and containing material from scientific sessions about widely comprehended modern art and its role in European culture. Up to now, the series has included five volumes.

The reviewed volume presents reflections on drawing and its significance in assorted periods, especially in Italian art of the sixteenth and seventeenth century when drawing, given the Italian name of *disegno*, gained a special rank and was perceived as a symptom of the artist's invention and an inauguration of the creative process.

The authors discussed various problems connected with drawing, its etymology in various European

languages, meaning in Byzantine art, the mediaeval project and architectural draughtsmanship. The majority of the deliberations concerns the role played by drawing in modern European art, in which it gained a prominent place in the treatises and writings of the theoreticians of the Italian Renaissance who conceived it as the foundation of all the arts and the focus of the intellectual work of the artist. The Italian term *disegno*, with its Latin provenance, became a synonym of *invenzione*. The emergence of the anatomical drawing, as well as the preparatory and completed composition drawing became the reason why draughtsmanship no longer possessed merely a utilitarian character. It was now treated as an independent work of art, and became the object of developing patronage and the collection movement.

The reviewed book considers the connections between drawing and graphic art in Italian art from the sixteenth to the eighteenth century, seventeenth century art in Silesia, and the links between drawing and painting in Venetian art critique of the seventeenth century.

In a conclusion summing up the session Zygmunt Ważbiński asserted that the articles do not exhaust all the problems associated with drawing, described by him as the "motor force of European art" and "the greatest adventure in West European art". The articles, supplemented with an extensive bibliography and interesting footnotes, comprise valuable material for further reflections on drawing and its role in the history of European art.