

„Wewnętrzne światło”
Witraż we współczesnej
sztuce sakralnej Francji –
zarys problematyki

DOI: 10.15584/setde.2022.15.6

*Ce que l'église attend du vitrail [...] c'est du faire
que la lumière du jour ne vienne pas de troubler
notre «lumière intérieure», quelle vienne l'envelopper,
la protéger, l'enrichir –*

Marie-Alain Couturier¹

„Zgodnie z oczekiwaniem kościoła [...] witraż powinien sprawić, żeby płynące z zewnątrz światło dzienne nie zakłócało naszego «światła wewnętrznego», ale otaczało je, chroniło, wzbogacało”. To często przytoczane zdanie dominikanina ojca Marie-Alaina Couturiera wydaje się najlepszym wprowadzeniem do rozważań nad ewolucją witrażu i jego rolą we współczesnej sztuce francuskiej. Odrodzenie tej dziedziny twórczości, stanowiącej niewątpliwie jeden z ważniejszych elementów dziedzictwa kulturowego Francji, wiązało się bowiem z odejściem od iluzjonistycznego charakteru witrażownictwa XIX wieku i nawiązaniem do monumentalizmu oraz duchowej tradycji średniowiecza. To zaś łączyło się z koniecznością zakwestionowania dotychczasowej koncepcji witrażu zarówno w aspekcie ideologicznym, jak i technologicznym, a także potrzebą zdefiniowania na nowo pozycji jego twórcy, znalezienia odpowiedzi na pytanie, czy malarz może zastąpić witrażownika (*maître verrier*), a artystę zaangażowanego religijnie – ateista. Poszukiwania zaowocowały powstaniem „witraży artystów” (*vitraux d'artistes*), realizowanych od połowy XX wieku na oficjalne zlecenia państwowe, cechujących się niezwykle odkrywczością estetyczną i techniczną wychodzącą ponad zróżnicowanie stylistyczne, będących odbiciem stanu współczesnej sztuki.

Ruch odnowy sztuki sakralnej, której częścią był witraż, rozpoczął się we Francji już w latach dwudziestych XX wieku, skupiając się przede wszystkim wokół założycieli Warsztatów Sztuki Sakralnej (*Ateliers d'art sacré*, 1919), wśród których znaleźli się między innymi malarze Maurice Denis i Georges Desvallières oraz mistrzowie witrażownictwa: Paul Bony, Jean Hébert-

¹ M-A. Couturier, *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, nr 36, s. 344.

“Inner light”
Stained glass in contemporary
French sacred art – an overview

*Ce que l'église attend du vitrail [...] c'est du faire
que la lumière du jour ne vienne pas de troubler notre
«lumière intérieure», quelle vienne l'envelopper, la protéger,
l'enrichir –*

Marie-Alain Couturier¹

“What the church expects from stained glass [...] is that the light of day should not disturb our ‘inner light’, but that it should envelop it, protect it, enrich it.” This oft-quoted sentence by the Dominican Father Marie-Alain Couturier seems to be the best introduction to a discussion of the evolution of stained glass and its role in contemporary French art. The revival of this branch of art, which undoubtedly is one of the most important elements of French cultural heritage, was connected with a departure from the illusionist character of stained-glass art of the 19th century and a turn to monumentalism and the spiritual tradition of the Middle Ages. Furthermore, this revival was also associated with the need to question the hitherto prevailing concept of stained glass, both in its ideological and technological aspects, as well as the need to redefine the position of its creator, and to find an answer to the question of whether a painter can replace a stained-glass artist (*maître verrier*), and a religiously committed artist – an atheist. The search resulted in the creation of “artists’ stained glass” (*vitraux d'artistes*), created from the mid-20th century on official state commissions, characterised by an extraordinary aesthetic and technical inventiveness that goes beyond stylistic differentiation and is a reflection of the state of contemporary art.

The movement for the renewal of sacred art, of which stained glass was a part, began in France as early as the 1920s, and was centred primarily around the founders of the Workshop of Sacred Art (*Ateliers d'art sacré*, 1919), among whom were painters Maurice Denis and Georges Desvallières and masters of stained glass: Paul Bony, Jean Hébert-Stevens as well as the abovementioned Marie-Alain Couturier. The organ of

¹ M-A. Couturier, *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, no. 36, p. 344.



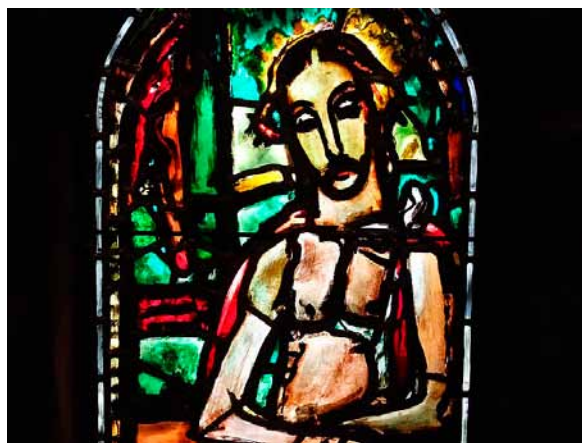
l. Maurice Novarina, kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce,
fot. <https://www.passy-mont-blanc.com/en/activities/heritage/ndtg/?notre-dame-de-toute-grace-church-s180970>

l. Maurice Novarina, church Notre-Dame-de-Toute-Grâce,
phot. <https://www.passy-mont-blanc.com/en/activities/heritage/ndtg/?notre-dame-de-toute-grace-church-s180970>



2. Jean Lurçat, gobelin w kościele Notre-Dame-de-toute-Grace na Plateau d'Assy, fot. <https://www.flickr.com/photos/martinesodaigui/37470255884>

2. Jean Lurçat, tapestry in the church Notre-Dame-de-toute-Grace on Plateau d'Assy, phot. <https://www.flickr.com/photos/martinesodaigui/37470255884>



3. Georges Rouault, Biczowanie, witraż w kościele Notre-Dame-de-Toute-Grace, fot. <https://travel.sygic.com/en/poi/eglise-notre-dame-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>

3. Georges Rouault, Flagellation, stained glass in the church Notre-Dame-de-Toute-Grace, phot. <https://travel.sygic.com/en/poi/eglise-notre-dame-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>

Stevens i wspomniany wyżej Marie-Alain Couturier. Trybuną ruchu było czasopismo *L'Art Sacré*, kierowane od 1937 roku przez dominikanów Marie-Alaina Couturiera i Pie-Raymonda Régameya². Jednak dopiero druga połowa lat czterdziestych XX wieku stała się prawdziwym punktem zwrotnym w historii francuskiego witrażownictwa.

Za pierwszy manifest nowoczesności w sztuce sakralnej można uznać kościół Notre-Dame-de-Toute-Grâce wzniesiony w latach 1937–1946 przez Maurice'a Novarinę na płaskowyżu Assy (Plateaux d'Assy), naprzeciwko masywu Mont Blanc (Saubaudia)³ [il. 1]. Jego prosta, masywna sylwetka nawiązywała stylistycznie do tradycyjnej architektury sabaudzkiej (*chalet savoyard*). Do dekoracji wnętrza zatrudniono natomiast plejadę najwybitniejszych współczesnych artystów, także tych niezaangażowanych religijnie, takich jak: Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Marc Chagall, Jean Lurçat czy Germaine Richier [il. 2].

Lepiej jest zwrócić się do ludzi genialnych pozbawionych wiary, niż do wierzących pozbawionych talentu (Il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent) – z odwagą podkreślał Couturier.

² *L'Art Sacré* – miesięcznik, a następnie kwartalnik założony w 1935 roku przez J. Picharda, G. Mollarda i L. Salavin, od 1937 roku do 1954 roku wydawany był pod redakcją ojców dominikanów: Pie-Raymonda Régameya i Marie-Alaina Couturiera przez Les Éditions du Cerf w Paryżu. Publikację wstrzymano w 1939 roku i wznowiono w 1947 roku. Por. F. Caussé, *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

³ J. Buchet, *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

the movement was the journal *L'Art Sacré*, run since 1937 by the Dominicans Marie-Alain Couturier and Pie-Raymond Régamey². However, it was not until the second half of the 1940s that a real turning point in the history of French stained-glass art was reached.

The first manifesto of modernity in sacred art can be considered to be the church Notre-Dame-de-Toute-Grâce constructed in 1937–1946 by Maurice Novarin on the plateau Assy (Plateaux d'Assy), opposite the Mont Blanc massif (Savoy)³ [fig. 1]. Its simple, massive silhouette was stylistically reminiscent of traditional Savoyard architecture (*chalet savoyard*). The work on the interior decoration involved an array of the most outstanding contemporary artists, including non-religious ones, such as: Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Marc Chagall, Jean Lurçat and Germaine Richier [fig. 2].

It is better to turn to men of genius without faith than to believers without talent (Il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent), as Couturier said boldly.

In addition to the stained-glass windows designed by Father Couturier, who was not only the founder of

² *L'Art Sacré* – a monthly, and later a quarterly founded in 1935 by J. Pichard, G. Mollard and L. Salavin, since 1937 until 1954 was edited by the Dominicans Pie-Raymond Régamey and Marie-Alain Couturier in Les Éditions du Cerf in Paris. The publication was suspended in 1939 and renewed in 1947. Cf.: F. Caussé, *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

³ J. Buchet, *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.



the movement for the renewal of sacred art, but also an academically trained painter, or Georges Rouault [fig. 3], a deeply religious artist whose dramatic visions were nevertheless opposed by the church hierarchy, there were also works designed by Jean Bazaine, Maurice Brianchon and Paula Berçot. The stained-glass windows were almost entirely made in the atelier of Paul Bony and Adeline Hébert-Stevens, who were also the authors of some of the designs⁴.

The second key site for a breakthrough in French stained glass was the 18th-century country church of Saint Michel in Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté). In 1948, for the first time in France, it housed non-figurative stained glass designed by Alfred Manessier [fig. 4]. To borrow a term from the past – *fabrique* (building) – Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy and the stained glass in the church Saint Michel in Les Bréseux were absolute novelties and started the so-called “dispute over sacred art” (*querelle de l’art sacré*) – a national discussion on the need and ways to open the Church to modern art⁵. With the

⁴ Among others: *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, exhibition catalogue eds. V. David, L. de Finance, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris 2015.

⁵ The polemic condemning the “demiurgic pride of artists” (*orgueil demiurgique des artistes*), which started after the consecration

4. Alfred Manessier, witraż w kościele Saint Michel w Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté), fot. https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise_Saint_Michel_des_Breseux-Les_Breseux_Doubs_Bourgogne_Franche_C.html

4. Alfred Manessier, stained glass in the church Saint Michel in Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté), phot. https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g10503944-d10447359-i213976462-Eglise_Saint_Michel_des_Breseux-Les_Breseux_Doubs_Bourgogne_Franche_C.html

Obok witraży zaprojektowanych przez ojca Couturiera, nie tylko inicjatora ruchu odnowy sztuki sakralnej, lecz także malarza z wykształceniem akademickim, czy Georges’a Rouaulta [il. 3], artystę głęboko religijnego, którego dramatyczne wizje budziły jednak sprzeciw hierarchii kościelnej, znalazły się tam także dzieła zaprojektowane przez Jeana Bazaine’a, Maurice’a Brianchona i Paula Berçota. Witraże niemal w całości powstały w atelier Paula Bony i Adeline Hébert-Stevens, którzy byli również autorami części projektów⁴.

Drugim ważnym miejscem, w którym dokonano przełomu we francuskim witrażownictwie, był osiemnastowieczny wiejski kościół Saint Michel w Les Bréseux (Bourgogne-Franche-Comté). W 1948 roku, po raz pierwszy we Francji, pojawiły się w nim niefiguratywne witraże zaprojektowane przez Alfreda Manessiera [il. 4]. Notre-Dame-de-Toute-Grâce w Assy i witraże w kościele Saint Michel w Les Bréseux były absolutną nowością i wywołały tak zwany „spór o sztukę sakralną” (*querelle de l’art sacré*) – narodową dyskusję na temat potrzeby i sposobów otwarcia

⁴ M.in.: *Chagall, Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, katalog wystawy, red. V. David, L. de Finance, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Kościół na sztukę nowoczesną⁵. W związku z odbudową po stratach wojennych i intensywną urbanizacją następne dziesięciolecie przyniosło Francji rekonstrukcję i budowę ponad dwóch tysięcy miejsc kultu, dostarczając szerokiego pola do poszukiwań plastycznych, także w dziedzinie witrażownictwa. Sztuka nowoczesna wkroczyła na dobre do kościołów, a witraż stał się domeną eksperymentów estetycznych i technologicznych. Poprzez abstrakcję, symbol i czysto dekoracyjną grę form witraże miały kreować w świątyniach atmosferę sprzyjającą medytacji i duchowemu skupieniu.

Wprowadzenie „witraży artystów” do budowni sakralnych nie byłoby możliwe bez współpracy instytucji kościelnych i państwowych. We Francji, w myśl prawa o rozdziale Kościołów od Państwa (1905 r.), zarządzanie miejscami kultu katolickiego stanowiącymi własność państwową pozostaje w gestii administracji centralnej lub lokalnej⁶. Znakomita większość zabytkowych kościołów, traktowanych jako pomniki dziedzictwa narodowego (*classé monument historique*), objęta jest ustawowo ochroną, której początki sięgają czasów rewolucji francuskiej. W 1830 roku powołano Biuro Zabytków Historycznych (*Service des Monuments historiques*) i utworzono stanowisko inspektora budowli historycznych (*Inspecteur des monuments historiques*), a w 1883 roku uchwalono prawo dotyczące ochrony i klasyfikacji zabytków, zastąpione w 1913 roku ustawą o zabytkach historycznych, tworzącą między innymi funkcję naczelników architektów zabytków historycznych (*Architectes en chefs des monuments historiques*), jedynych uprawnionych do prowadzenia prac w obiektach chronionych⁷.

Ze strony kościelnej główną rolę w prowadzeniu wszelkich inwestycji – budowy, wyposażenia, zmian i dekoracji miejsc kultu, od fazy projektu aż do ukończe-

⁵ Polemika potępiająca „twórczą pychę artystów” (*orgueil demiurgique des artistes*), która rozpoczęła się po konsekracji kościoła w Assy w 1950 roku i koncentrowała się wokół jego wystroju, a w szczególności *Christusa* Germaine Richier, objęła także projekty Matisse’a dla kaplicy dominikanek w Vence. Por. Caussé 2010, jak przyp. 2, s. 499–542; P.-R. Regamey, *La querelle de l’art sacré*, „Le Monde”, 12.01.1952.

⁶ *Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l’exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l’Etat, des départements et des communes.* Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Eglises et de l’Etat, Titre III: Des édifices des cultes, Articles 12; <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000508749/2021-01-17/>.

⁷ W 1914 roku powołano Kasę Zabytków Historycznych (*Caisse des monuments historiques*). W 1964 roku André Malraux, stojący od 1959 roku na czele nowo powstałego Ministerstwa Kultury, utworzył Biuro Centralnego Inwentarza Zabytków i Bogactw Artystycznych Francji (*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*).

reconstruction after war losses and intensive urbanisation, the next decade brought to France the reconstruction and construction of more than two thousand places of worship, providing a wide field for artistic exploration, including in the field of stained glass. Modern art entered the churches in earnest and stained glass became a domain for aesthetic and technological experimentation. Through abstraction, symbol and purely decorative play of forms, stained glass was intended to create an atmosphere in churches conducive to meditation and spiritual concentration.

The introduction of “artists’ stained glass” into sacred buildings would not have been possible without the cooperation of church and state institutions. In France, under the law on the separation of Churches and the State (1905), the management of state-owned Catholic places of worship is left to central or local administrations⁶. The vast majority of historic churches, treated as listed historic monuments (*classé monument historique*), are protected by law dating back to the French Revolution. In 1830 the Historic Monuments Bureau (*Service des Monuments historiques*) was founded and the post of the Inspector of Historic Monuments (*Inspecteur des monuments historiques*) was created. In 1883 a law was passed on the protection and classification of historic monuments, replaced in 1913 by the Historic Monuments Act, which created, among other things, the posts of the Chief Architects of Historical Monuments (*Architectes en chefs des monuments historiques*), who are exclusively authorised to conduct works in listed buildings⁷.

On the church side, the main role in managing all investments – the construction, furnishing, alteration and decoration of places of worship, from the design phase to the completion of the work – has been played by the Diocesan Commissions for Sacred

of the church in Assy in 1950 and concentrated on its decoration, especially *Christ* by Germaine Richier, included also Matisse’s designs for the chapel of the Dominican sisters in Vence. Cf.: Caussé 2010, as in footnote. 2, pp. 499–542; P.-R. Regamey, *La querelle de l’art sacré*, “Le Monde”, no. 12.01.1952, Paris 1952.

⁶ *Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l’exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l’Etat, des départements et des communes.* Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Eglises et de l’Etat, Titre III: Des édifices des cultes, Articles 12; <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000508749/2021-01-17/>.

⁷ In 1914 the Historic Monuments Fund (*Caisse des monuments historiques*) was founded. In 1964 André Malraux, head of the newly established Ministry of Culture since 1959, created the Office of the General Inventory of Monuments and Artistic Treasures of France (*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*).

Art (*Commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS), operating since the 1920s⁸. The Commission that was particularly open to modern art was the CDAS of Besançon, set up in 1945 by Bishop Maurice Dubourg⁹. Half of the commission was made up of lay artistic advisors, and on the part of the state administration its activities were supported by François Mathey, the future director of Musée des Arts Décoratifs in Paris¹⁰, in his role as an inspector of historic buildings (*Inspecteur des monuments historiques*). Thanks to the CDAS, three outstanding works were created in the diocese of Besançon: the abstract stained-glass windows by Manessier in Les Bréseux, the church Sacré-Coeur in Audincourt, built to a design of Novarina (1949–1951) with stained glass by Fernand Léger, Jean Bazaine and Jean Le Moal [fig. 5], and the chapel Notre Dame in Ronchamp by Le Corbusier (1951–1955).

In 1955, modern stained-glass painting was introduced for the first time to a world-class monument – the Gothic cathedral of Saint-Étienne in Metz (Lorraine), the largest ensemble of stained-glass windows in France with an area of six and a half thousand square metres, the oldest of which date back to the 14th century. In doing so, the previous procedure of selecting a contractor – *maîtres verrier* – through a competition was abandoned and artists were approached directly. The decision to entrust the completion of the decoration to contemporary painting masters was taken by Robert Renard, chief architect of *Monuments historiques de France*. The artists chosen to carry it out were: Jacques Villon, Roger Bissière and Marc Chagall.

The establishment in 1983 of the Delegation for the Visual Arts (*Délégation aux arts plastiques*) at the Ministry of Culture, and a significant increase in its budget, opened a new chapter in the history of state patronage and the introduction of modern art into historic buildings. The development of appropriate administrative regulations significantly increased the number of commissions for 'stained glass artists', with priority being given to artists who were not yet experienced in this field. A pioneering pro-

nia prac – odgrywały i odgrywają nadal diecezjalne komisje do spraw sztuki sakralnej (*Commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS), działające od lat dwudziestych XX wieku⁸. W otwarciu na sztukę nowoczesną szczególnie zasłużyła się CDAS z Besançon, powołana w 1945 roku przez biskupa Maurice'a Dubourga⁹. Połowę składu komisji stanowili laicy doradcy artystyczni, a ze strony administracji państwowej jej działania wspierał François Mathey pełniący funkcję inspektora budowl historycznych (*Inspecteur des monuments historiques*), przyszły dyrektor Musée des Arts Décoratifs w Paryżu¹⁰. Dzięki CDAS na terenie diecezji Besançon powstały trzy wybitne realizacje: abstrakcyjne witraże Manessiera w Les Bréseux, kościół Sacré-Coeur w Audincourt, wzniesiony według projektu Novariny (1949–1951) z witrażami Fernanda Légera, Jeana Bazaine'a i Jeana Le Moala [il. 5], oraz kaplica Notre Dame w Ronchamp – Le Corbusiera (1951–1955).

W 1955 roku po raz pierwszy wprowadzono nowoczesne malarstwo witrażowe do zabytku światowej rangi – gotyckiej katedry Saint-Étienne w Metz (Lotaryngia), największego we Francji zespołu witraży o powierzchni sześciu i pół tysiąca metrów kwadratowych, z których najstarsze pochodzą z XIV wieku. Zrezygnowano przy tym z dotychczasowej procedury wyłaniania wykonawcy – *maîtres verrier* – drogą konkursu, zwracając się bezpośrednio do artystów. Brzemioną w skutkach decyzję o powierzeniu uzupełnienia dekoracji mistrzom współczesnego malarstwa podjął Robert Renard, naczelny architekt *Monuments historiques de France*. Do jej wykonania wybrani zostali: Jacques Villon, Roger Bissière i Marc Chagall.

Utworzenie w 1983 roku Delegatury do spraw Sztuk Plastycznych (*Délégation aux arts plastiques*) przy Ministerstwie Kultury i znaczne zwiększenie jego budżetu otworzyło nowy rozdział w historii państwowego mecenatu i wprowadzaniu sztuki nowoczesnej do zabytkowych budowli historycznych. Stworzenie odpowiednich uregulowań administracyjnych znacząco wpłynęło na zwiększenie liczby zamówień na „witraże artystów”, przy czym pierwszeństwo przyznawano twórcom, którzy nie mieli jeszcze doświadczeń w tej dziedzinie. Pionierską realizacją, antycypującą

⁸ Diocesan Commissions for Sacred Art (*Les commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS) were already operating in the inter-war period, but their funding was not improved until the 1942 regulations. Current legal status and competences of CDAS: <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>.

⁹ F. Caussé, *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, in: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018, pp. 14–18; <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>.

¹⁰ B. Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu* (1953–1985), Paris 2015.

⁸ Diecezjalne komisje do spraw sztuki sakralnej (*Les commissions diocésaines d'art sacré* – CDAS) działały już w dwudziestoleciu międzywojennym, ale ich finansowanie usprawniły dopiero regulacje z 1942 roku. Obecny status prawny i uprawnienia CDAS: <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>.

⁹ F. Caussé, *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, w: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018, s. 14–18; <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>.

¹⁰ B. Gilardet, *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu* (1953–1985), Paris 2015.



5. Maurice Novarina, kościół Sacré-Coeur w Audincourt, fot. https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur_d%27Audincourt

5. Maurice Novarina, church Sacré-Coeur w Audincourt, phot. https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_du_Sacr%C3%A9-C%C5%93ur_d%27Audincourt

późniejsze rozwiązania, był zespół witraży dla opactwa cysterskiego w Noirlac (Region Centralny-Dolina Loary), zaprojektowany przez Jean-Pierre'a Raynauda w latach 1975–1977¹¹.

W latach 20. XX wieku podwaliny pod nową koncepcję malarstwa witrażowego, związaną także ze zmianami technologicznymi, położył Maurice Denis. W komentarzu autorskim do projektów dla kościoła Saint Paul w Genewie (1923) stwierdził, że nowoczesny witraż powinien stać się, jak w sztuce średniowiecznej, „mozaiką ze szkła, a nie reprodukcją obrazu”, symbolicznym miejscem walki „ciemności ze światłem, kolorowych ciemności z odbarwiającym światłem”¹². Ilustracją tego nowego podejścia, zarów-

ject, anticipating later developments, was the set of stained-glass windows for the Cistercian abbey at Noirlac (Centre-Val de Loire), designed by Jean-Pierre Raynaud between 1975 and 1977¹¹.

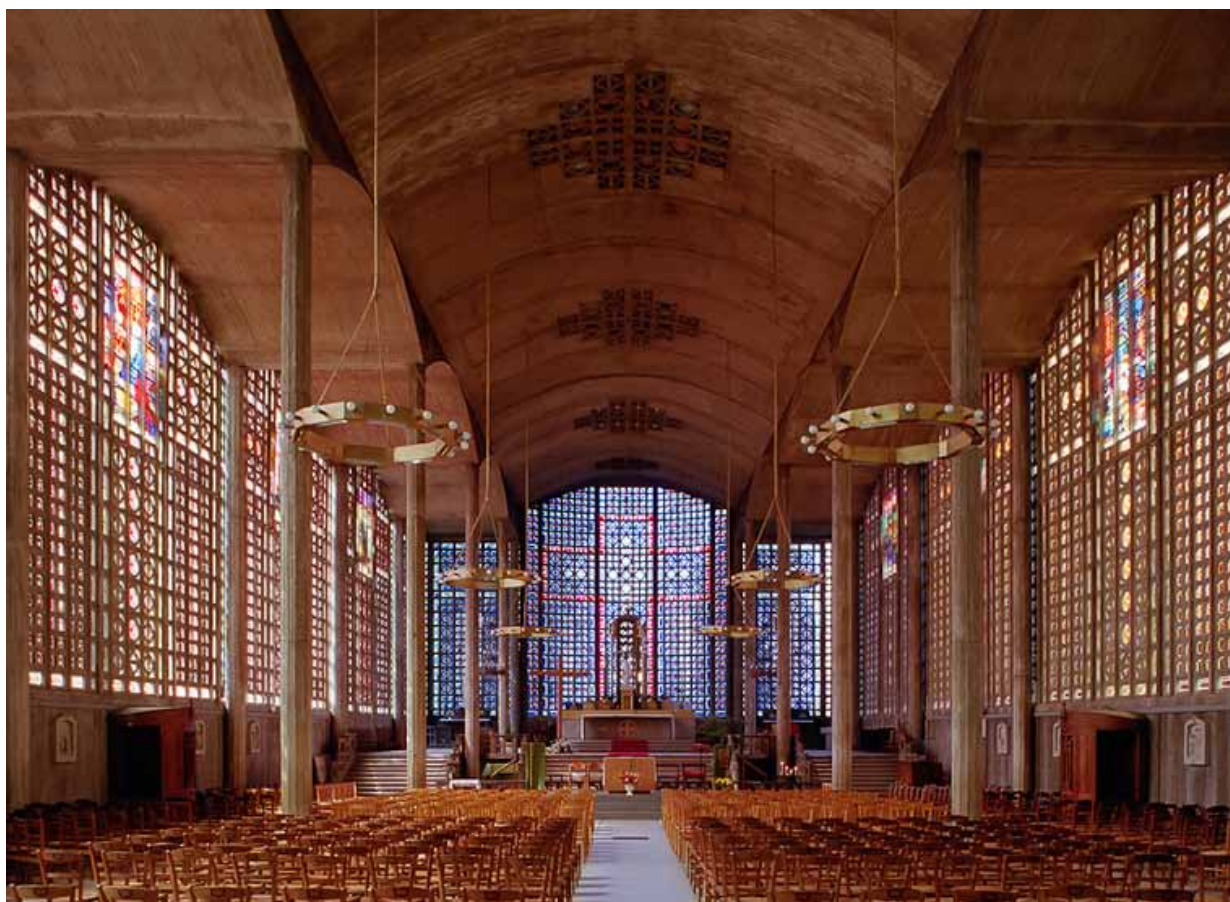
In the 1920s, the foundations for a new concept of stained glass painting, also linked to technological changes, were laid by Maurice Denis. In the author's commentary on the designs for Saint Paul's Church in Geneva (1923), he stated that modern stained glass should become, as in medieval art, “a glass mosaic, not a reproduction of a painting”, a symbolic place of struggle between “darkness and light, of coloured darkness against discoloured light”¹². An illus-

¹¹ <https://patrimoine.centre-valde Loire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-lichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>.

¹² [...] *mosaïque de verre et non la reproduction d'un tableau* [...]. [...] *la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante* [...]. M. Denis, *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, 7.10.1923, s. 6, cyt. za: V. Chaussé-

¹¹ <https://patrimoine.centre-valde Loire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-lichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>.

¹² [...] *mosaïque de verre et non la reproduction d'un tableau* [...]. [...] *la lutte des ténèbres et de la lumière, des ténèbres colorées contre la lumière décolorante* [...]. M. Denis, *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, 7.10.1923, p. 6, quoted after: V. Chaussé-Martin, *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe*



6. Maurice Denis (projekt), Marguerite Huré (wykonanie), witraże Notre Dame de la Consolation w Raincy, fot. <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/2429083734>

6. Maurice Denis (project), Marguerite Huré (realisation), stained-glass windows in Notre Dame de la Consolation w Raincy, phot. <https://www.flickr.com/photos/25831000@N08/2429083734>

tration of this new approach, both aesthetically and ideologically, became the “luminous walls” of Notre Dame de la Consolation in Raincy (Île-de-France) by Auguste and Gustave Perret, the first sacred realisation in reinforced concrete (1922–1923). The walls made up of criss-crossing reinforced concrete ribs were filled with stained-glass windows designed by Maurice Denis and made by Marguerite Huré, earning the building the name *Sainte-Chapelle du béton armé* [fig. 6]. In this way, glass gained aesthetic autonomy, which could be expressed through fragmentation, the interplay of colour contrasts and the difference in light saturation, ceasing to be merely the material ‘base’ of the work.

The introduction of “artists’ stained glass” fundamentally changed the image of this field of art, opening it up to almost all currents of the post-war avant-garde, from cubism and fauvism to the diverse currents of abstraction and new figuration. The particular context of the late 1940s and early 1950s produced works as

siècle, in: *Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Actes Sud, Arles 2002, p. 50.

no estetycznego, jak i ideologicznego, stały się „światł-
ne mury” Notre Dame de la Consolation w Raincy (Île-de-France) Auguste’a i Gustave’a Perretów –
pierwszej realizacji sakralnej z betonu zbrojonego (1922–1923). Ściany z krzyżujących się żelbetowych
żeber wypełnione witrażami zaprojektowanymi przez Maurice’a Denisa, wykonanymi przez Marguerite
Huré, przysporzyły budowli miana *Sainte-Chapelle
du béton armé* [il. 6]. W ten sposób szkło uzyskało
autonomię estetyczną, możliwą do wyrażenia dzie-
ki fragmentacji, grze kontrastów barwnych i różnicy
w nasyceniu światłem, przestało być jedynie mate-
riałową „podstawą” dzieła.

Wprowadzenie „witraży artystów” zasadniczo zmie-
niło obraz tej dziedziny sztuki, otwierając ją na nie-
mal wszystkie prądy powojennej awangardy, od ku-
bizmu i fowizmu po zróżnicowane nurty abstrakcji
i nowej figuracji. W szczególnym kontekście przełomu
lat 40. i 50. XX wieku powstały dzieła tak wyjątko-

Martin, *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*,
w: *Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Actes Sud,
Arles 2002, s. 50.



7. Henri Matisse, witraże i wystrój kaplicy dominikanek Notre Dame du Rosaire w Vence, fot. <https://vence-tourisme.com/chapelle-du-rosaie-dite-matisse/>

7. Henri Matisse, stained-glass windows and interior decoration of the chapel of the Dominican Sisters Notre Dame du Rosaire in Vence, phot. <https://vence-tourisme.com/chapelle-du-rosaie-dite-matisse/>

we jak kaplica dominikanek Notre Dame du Rosaire w Vence (Prowansja) Henriego Matisse'a, realizowana od 1940 roku, czy Notre Dame du Haut w Ronchamp (Burgundia) Le Corbusiera, z lat 1950–1955. Ta ostatnia realizacja, podlegająca diecezji w Besançon, była także związana z zakonem dominikanów – poprzez ojca Couturiera. Kaplica zaprojektowana przez Matisse'a jest dziełem totalnym, a wszystkie elementy dekoracji, w tym witraże, powtarzają motywy z jego obrazów [il. 7].

To będą formy w czystym kolorze, bardzo błyszczące. Żadnych figur, jedynie odbicie form. Proszę sobie wyobrazić słońce przenikające przez witraż; będzie rzuciło kolorowe refleksy na posadzkę i białe ściany, całą gamę kolorów – mówił artysta o swoim ostatnim dziele¹³.

Poszukując materiału, który umożliwiłby osiągnięcie takiego efektu, Matisse zdecydował się nie

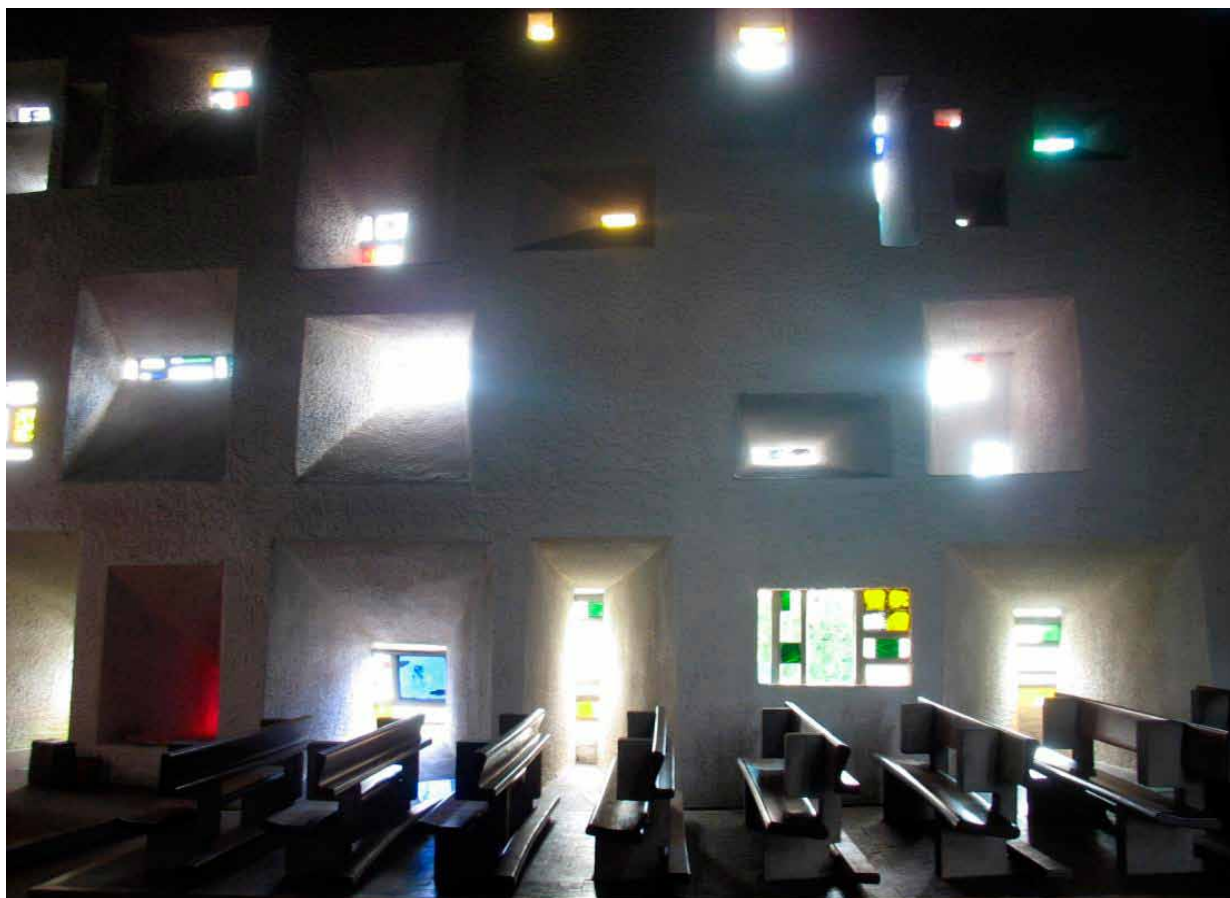
¹³ *Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail; il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs.* R. Bernier, *Matisse Designs. A New Church*, "Vogue", n. 131–132, 15.02.1949, cyt. za: H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris, 1972, s. 262–263.

exceptional as Henri Matisse's chapel of the Dominican sisters Notre Dame du Rosaire in Vence (Provence), realised from 1940, and Le Corbusier's Notre Dame du Haut in Ronchamp (Burgundy), from 1950 – 1955. The latter realisation, controlled by the diocese of Besançon, was also linked to the Dominican order – through Father Couturier. The chapel designed by Matisse is a complete work, and all the decorative elements, including the stained-glass windows, replicate motifs from his paintings [fig. 7].

These will be pure colour shapes, very bright. No figures, just the pattern of shapes. Imagine the sun pouring through the stained-glass window; it will throw coloured reflections on the floor and the white walls, a whole orchestra of colours – said the artist about his last work¹³.

In his search for a material that would make such an effect possible, Matisse opted not for the antique

¹³ *Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail; il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs.* R. Bernier, *Matisse Designs*.



8. Le Corbusier, Notre Dame de Ronchamp, fot. <http://www.archigaleria.pl/index.php?modul=archigaleria&cid=477&gallery=squizepage>

8. Le Corbusier, Notre Dame de Ronchamp, phot. <http://www.archigaleria.pl/index.php?modul=archigaleria&cid=477&gallery=squizepage>

glass popular at the time, but for one with a uniform texture and thickness similar to that used in the 19th century, best suited to reproducing simple shapes cut from gouache-painted paper¹⁴.

In Notre Dame de Ronchamp, constructed from raw concrete, Le Corbusier used a particular system of “filtering” the light penetrating the interior through windows filled with ordinary industrial glass of varying colours. Its use, as well as the uneven arrangement of the window openings, made it possible to introduce a kind of alternation of transparent and non-transparent surfaces, creating a “fluid” dialogue between the interior space and the surrounding world, subject to constant change [fig. 8].

In Saint Julien’s Church in Caen (Normandy, 1952–1958), Henry Bernard combined a concrete

A New Church, „Vogue”, nos. 131–132, 15.02.1949, quoted after: H. Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, ed. D. Fourcade, Paris, 1972, pp. 262–263.

¹⁴ Antique glass was developed in England in the mid-19th century using old formulas. It is characterised by an uneven surface, varying sheet thickness and the presence of air bubbles, which causes strong light refraction. Visually, it corresponds to old stained glass and is considered the best material available today for stained glass production.

na popularne w tym czasie szkło antyczne, ale na takie o jednolitej strukturze i grubości, zbliżone do używanego w XIX wieku, najlepiej nadające się do odwzorowania prostych kształtów, wyciętych z malowanego gwaszem papieru¹⁴.

W skonstruowanej z surowego betonu Notre Dame de Ronchamp Le Corbusier zastosował specyficzny system „filtrowania” światła przenikającego do wnętrza poprzez okna wypełnione zwykłym szkłem przemysłowym o zróżnicowanych barwach. Jego użycie, a także nierównomierne rozmieszczenie otworów okiennych, umożliwiło wprowadzenie swoistej alternacji powierzchni przezroczystych i nieprześwitujących, kreującej „płynny” dialog pomiędzy przestrzenią wewnętrzną a otaczającym światem, podlegający nieustannym zmianom [il. 8].

W kościele Saint Julien w Caen (Normandia, 1952–1958) Henry Bernard połączył betonową konstrukcję z czterema tysiącami szklanych „cegieł”

¹⁴ Szkło antyczne wyprodukowano w Anglii w połowie XIX wieku w oparciu o stare receptury. Charakteryzuje się nierówną powierzchnią, zróżnicowaną grubością tafli i obecnością pęcherzyków powietrza, co powoduje silne załamywanie światła. Wizualnie odpowiada dawnemu szkłu witrażowemu i uważane jest za najlepszy dostępny obecnie materiał do produkcji witraży.



9. Henry Bernard, kościół Saint Julien w Caen, witraże Jean Edelmann, fot. <https://oi-14.fr/2020/02/28/mars-2020-francois-dupont-eglise-saint-julien-caen/>

9. Henry Bernard, church Saint Julien in Caen, stained glass Jean Edelmann, phot. <https://oi-14.fr/2020/02/28/mars-2020-francois-dupont-eglise-saint-julien-caen/>

w jedną organiczną całość [il. 9]. W Saint-Rémy w Baccarat według projektu Nicolasa Kazisa (Grand Est, 1953–1957) wykorzystano natomiast dwadzieścia tysięcy płytek kryształu Baccarat do stworzenia witraży ilustrujących temat „Życie i światło”¹⁵ [il. 10]. Zastosowanie tego typu materiałów było jednak wyjątkowe. Najlepszym medium umacniającym obecność nowoczesnej sztuki, głównie abstrakcyjnej, we wnętrzach budowli sakralnych okazała się płyta szklana (*dalle de verre*), operująca uproszczonymi formami, doskonale dostosowanymi do architektury z betonu.

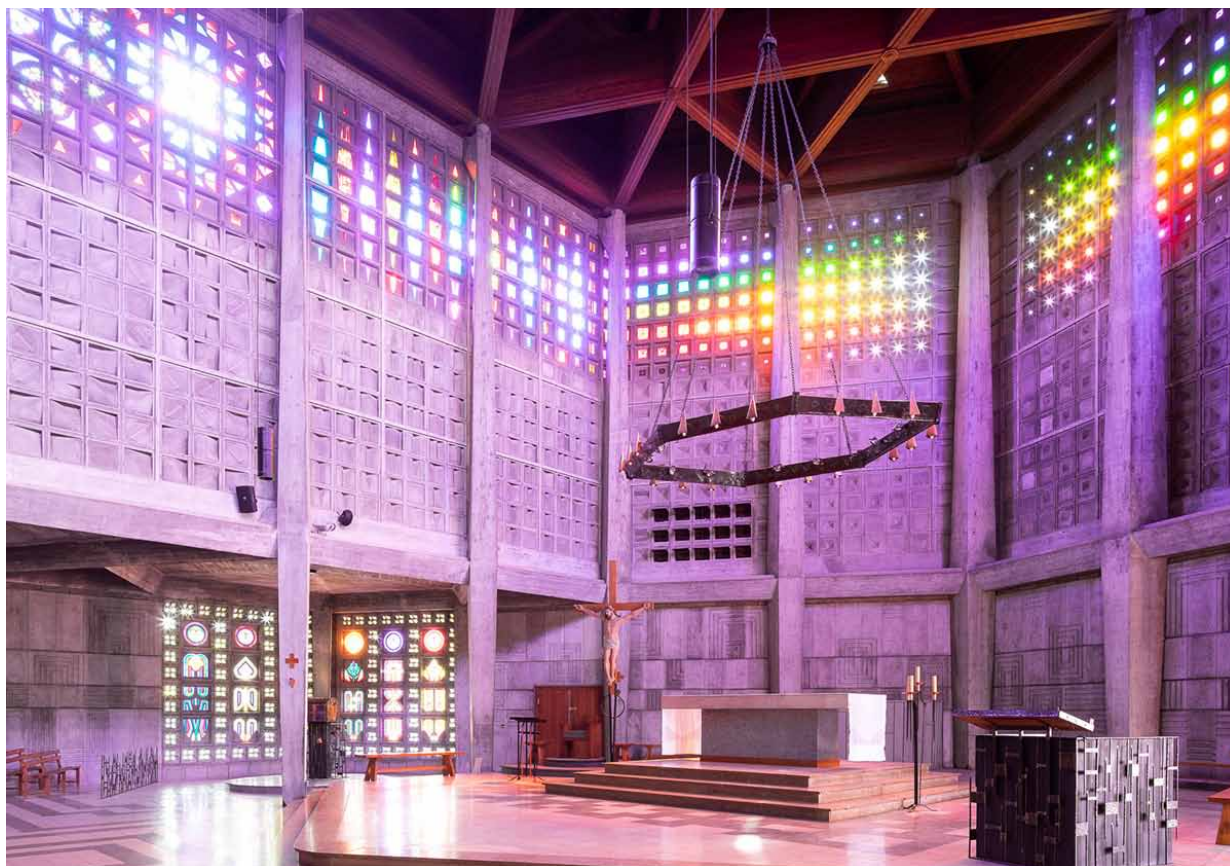
Technologiczny proces polegający na ręcznym odlewaniu płyt o grubości 2,5–3 cm ze szkła barwionego w masie, łączonych następnie z betonem w większe całości za pomocą metalowych prętów, opracował jeszcze w latach 20. XX wieku Jean Godin, *peintre-verrier*, czynny w Paryżu. *Dalle de verre* stosowana była przede wszystkim w kościołach odbudowywanych po zniszczeniach wywołanych przez pierwszą wojnę światową, między innymi w realizacjach specjalizującego się w tej

structure with four thousand glass “bricks” into one organic whole [fig. 9]. At Saint-Rémy in Baccarat, designed by Nicolas Kazis (Grand Est, 1953–1957), on the other hand, twenty thousand Baccarat crystal tiles were used to create stained-glass windows illustrating the theme of “Life and Light”¹⁵ [fig. 10]. However, the use of this type of material was exceptional. The best medium for strengthening the presence of modern art, mainly abstract, in the interiors of sacred buildings turned out to be the glass panel (*dalle de verre*), which uses simplified forms perfectly adapted to concrete architecture.

The technological process of manually casting 2.5–3 cm thick panels of coloured glass, which are then joined to the concrete in larger units by metal rods, was developed back in the 1920s by Jean Godin, a *peintre-verrier* active in Paris. *Dalle de verre* was used primarily in churches that were being rebuilt after the destruction caused by the First World War, including

¹⁵ V. David, *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, w: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016, s. 59–71 [63–65, 68].

¹⁵ V. David, *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, in: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016, pp. 59–71 [63–65, 68].



10. Nicolas Kazis, kościół Saint-Rémy w Baccarat, fot. <https://www.behance.net/gallery/95205169/Saint-Rmy-de-Baccarat>

10. Nicolas Kazis, church Saint-Rémy w Baccarat, phot. <https://www.behance.net/gallery/95205169/Saint-Rmy-de-Baccarat>

projects by the Chartres-based Atelier Loire, which specialised in this technique¹⁶. Glass-concrete stained glass or “transparent mosaic” (*mosaïque transparente*), as the technique was called by its creator, had its golden age between 1950 and 1970. A landmark work illustrating the range of aesthetic and technological possibilities of *dalle de verre* was a set of stained-glass windows in the Sacré Coeur church in Audincourt (Burgundy, 1951) designed by Fernand Léger, Jean Bazaine and Jean Le Moal, and made by the atelier of Jean Barillet¹⁷. The church’s austere interior is illuminated by Léger’s monumental frieze, “without [colour] modulation, corresponding to his [the painter’s] taste for constructed colour”¹⁸, evoking the symbols of the

¹⁶ N. Zins Loire, *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, in: (*Journée d’études*) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, ed. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016, pp. 45–57.

¹⁷ David 2016, as in footnote 15, pp. 60–63. Y. Bouvier, Ch. Cousin, *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, SCEREN-CRPD, Besançon 2007.

¹⁸ „[...] sans modulation, correspondant à son goût de la couleur construite”, M. Aubert, A. Chastel, J. Verrier, F. Mathey et al., *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958, p. 307, quoted after: Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, p. 62.

technique Atelier Loire z Chartres¹⁶. Witraż szklano-betonowy czy „przezroczysta mozaika” (*mosaïque transparente*), jak określał tę technikę jej twórca, swój złoty okres przeżywał w latach 1950–1970. Przełomową realizacją ilustrującą zakres możliwości estetycznych i technologicznych *dalle de verre* był zespół witraży w kościele Sacré Coeur w Audincourt (Burgundia, 1951) według projektów Fernanda Légera, Jeana Bazaine’a i Jeana Le Moala, wykonanych przez atelier Jeana Barilleta¹⁷. Skromne wnętrze świątyni rozświetla monumentalny fryz Légera, „bez modulacji [barw], odpowiadający upodobaniu [malarza] do koloru konstruowanego”¹⁸, ewokujący symbole Męki Pańskiej – dzieło wyjątkowe w twórczości artysty o poglądach

¹⁶ N. Zins Loire, *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, w: (*Journée d’études*) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, red. E. Louet, Musée du Verre, Conches 2016, s. 45–57.

¹⁷ David 2016, jak przyp. 15, s. 60–63. Y. Bouvier, Ch. Cousin, *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, SCEREN-CRPD, Besançon 2007.

¹⁸ „[...] sans modulation, correspondant à son goût de la couleur construite”, M. Aubert, A. Chastel, J. Verrier, F. Mathey i inni, *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958, s. 307, za: Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 62.



11. Fernand Léger, witraże w kościele Sacré-Coeur w Audincourt, fot. <https://www.estrepublicain.fr/societe/2021/01/12/renovation-du-sacre-coeur-d-audincourt-les-travaux-s-annoncent-colossaux>

11. Fernand Léger, stained-glass windows in the church Sacré-Coeur in Audincourt, phot. <https://www.estrepublicain.fr/societe/2021/01/12/renovation-du-sacre-coeur-d-audincourt-les-travaux-s-annoncent-colossaux>



12. Jean Bazaine, witraże w baptysterium kościoła Sacré-Coeur w Audincourt, fot. <https://www.cancoillotte.net/spip.php?article64>

12. Jean Bazaine, stained-glass windows in the baptistery of the church Sacré-Coeur in Audincourt, phot. <https://www.cancoillotte.net/spip.php?article64>

skrajnie lewicowych, zadeklarowanego ateisty, marzącego o połączeniu sztuki monumentalnej z kulturą popularną [il. 11]. W baptysterium kościoła „szklany mur” Bazaine’a rozprzestrzenia „słodkie, radosne i triumfalne światło, które opromienia nowego chrześcijanina”¹⁹ [il. 12], a tej niezwyklej „koronacji koloru” (*sacre de la couleur*) dopełniają witraże w krypcie, z dominantą barwy niebieskiej i zielonej, sygnowane przez Le Moala²⁰.

Eksperymenty z nowymi technikami nie przewały prób twórczego sięgania do dawnych metod warsztatowych, czego doskonałym przykładem była wspomniana wyżej konserwacja katedry Saint-Étienne w Metz, pierwszego obiektu światowej klasy, do którego wprowadzono nowoczesny witraż²¹. Dzieła Jacques’a Villona, o programie ikonograficznym na-

Passion of Christ – a unique work in the oeuvre of the artist with extreme left-wing views, a professed atheist who dreamt of combining monumental art with popular culture [fig. 11]. In the baptistery of the church, Bazaine’s “glass wall” diffuses the “soft, joyful and triumphal light that washes over the new Christian”¹⁹ [fig. 12], and this extraordinary “coronation of the colour” (*sacre de la couleur*) is complemented by the stained-glass windows in the crypt, dominated by blue and green, signed by Le Moal²⁰.

Experimentation with new techniques did not stop attempts to make creative use of old techniques, an excellent example of which was the aforementioned conservation of Saint-Étienne Cathedral in Metz, the first world-class building into which modern stained glass was introduced²¹. The works

¹⁹ „[...] lumière douce, joyeuse et triomphale qui baigne le nouveau chrétien”. A. Mariotte, *L’Eglise de Sacré-Coeur d’Audincourt*, s. 22; cyt. za: Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 62.

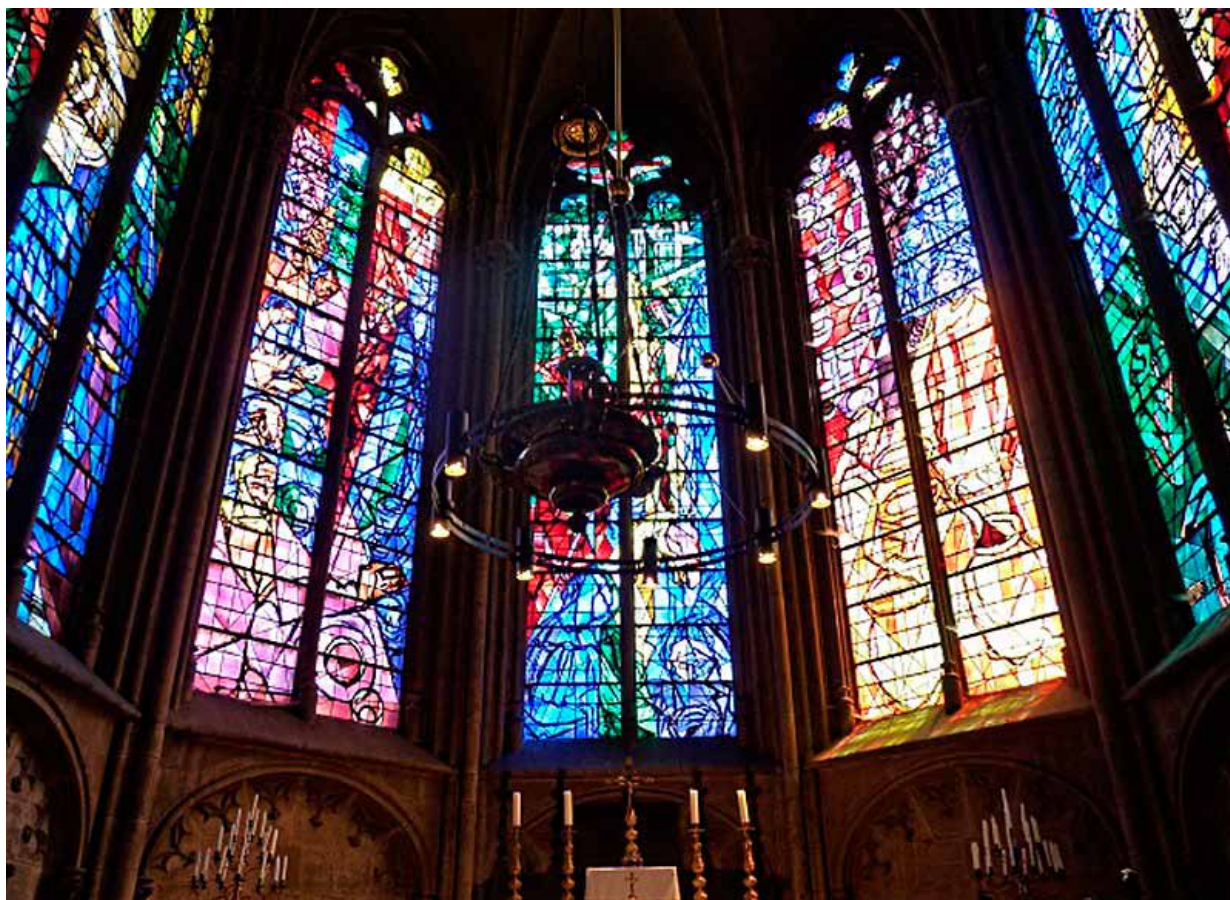
²⁰ Bouvier, Cousin 2007, jak przyp. 17.

²¹ Ch. Blanchett-Vaque, *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d’un monument classe. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, w: *Living with history 1914–1964*, red. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011, s. 164–173.

¹⁹ „[...] lumière douce, joyeuse et triomphale qui baigne le nouveau chrétien”. A. Mariotte, *L’Eglise de Sacré-Coeur d’Audincourt*, p. 22; quoted after: Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, p. 62.

²⁰ Bouvier, Cousin 2007, as in footnote 17.

²¹ Ch. Blanchett-Vaque, *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d’un monument classe. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, in: *Living with history 1914–1964*, eds. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011, pp. 164–173.



13. Jacques Villon, witraże w katedrze Saint-Étienne w Metz, fot. <https://www.shirleya.com/blog-1/2017/7/30/metz-cathedral-metz>

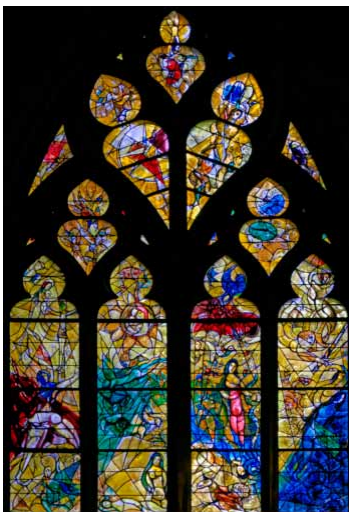
13. Jacques Villon, stained-glass windows in the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <https://www.shirleya.com/blog-1/2017/7/30/metz-cathedral-metz>

of Jacques Villon, with an iconographic programme alluding to the Eucharist and a triangular composition, regulate the rhythm of the space in the chapel of the Blessed Sacrament (1957) with large splashes of colour [fig. 13]. For the tympana beneath the towers, Roger Bissière (1964) designed a completely abstract composition, consisting of a multitude of colourful ‘drops’ juxtaposed in a geometric grid to convey the artist’s idea; the stained glass artists used pieces of glass of such small sizes that there were as many as 422 of them per square metre [fig. 15].

Marc Chagall (1964), by inserting himself into the scale of the monumental architecture of the transept and the chapels of the cathedral’s northern ambulatory and respecting the framework imposed by it, created a completely individual vision of the traditional biblical message, translating it into his own particular language of visual forms and colours – a range of blues, purples and yellows. The depth and richness of the colours was achieved through the use of techniques developed by the *peintre-verrier* Jacques Marq of the Simon-Marq atelier (operating in Reims since 1640), allowing for an increased number of

wiążącym do Eucharystii i kompozycji opartej na formie trójkąta, wielkimi plamami koloru rytmizują przestrzeń kaplicy Najświętszego Sakramentu (1957) [il. 13]. Roger Bissière (1964) zaprojektował dla tympanonów pod wieżami kompozycję całkowicie abstrakcyjną, złożoną z mnóstwa barwnych „kropli” zestawionych w geometryczną siatkę – dla oddania pomysłu artysty witrażownicy zastosowali kawałki szkła o tak niewielkich rozmiarach, że na metr kwadratowy przypadło ich aż 422 [il. 15].

Marc Chagall (1964), wpisując się w skalę monumentalnej architektury transeptu i kaplic północnego obejścia katedry oraz respektując narzucone przez nią ramy, stworzył całkowicie indywidualną wizję tradycyjnego przekazu biblijnego, „przetłumaczoną” na właściwy sobie język form plastycznych i kolorystykę – gamę błękitów, fioletów i żółci. Głębię i bogactwo kolorów uzyskano dzięki zastosowaniu technik opracowanych przez *peintre-verrier* Jacques’a Marq’a z atelier Simon-Marq (działającego od 1640 roku w Reims), pozwalających na zwiększanie ilości barw i eliminowanie ołowianych łączeń: szkła dwuwarstwowego i dwukolorowego, barwionego w masie, z dru-



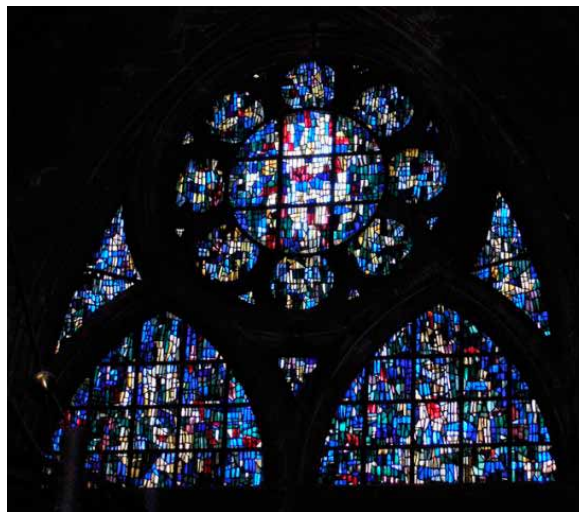
14. Marc Chagall, witraż w katedrze Saint-Étienne w Metz, fot. <http://www.mesvitrauxfavoris.fr/cathedrale%20metz%20%20chagall.htm>

14. Marc Chagall, the creation of man, the creation of animals, the creation of woman, and expulsion from Paradise, stained-glass window in the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <http://www.mesvitrauxfavoris.fr/cathedrale%20metz%20%20chagall.htm>

gim kolorem nałożonym dodatkowo na powierzchni, trawionym lub drapanym (*verre doublée gravée à l'acide*), oraz barwnika *jaune d'argent*, dającego na bezbarwnym szkłe kolor żółty, a na niebieskim – zielony²². W ten sposób udało się zachować wrażenie odrealnienia, charakteryzujące malarskie szkice artysty, a także świeżość i spontaniczność niezakłóconą obecnością sieci ołowianych linii [il. 14].

Niedługo potem powstały kolejne prace. Jean Cocteau, którego propozycję dla katedry odrzucono, zaprojektował witraże do kościoła Saint Maximin w Metz (1962); Vieira da Silva i Josef Šíma stworzyli je dla Saint-Jacques w Reims (1963, 1967); Gérard Lardeur do katedry w Cambrai (1969), a Jean Bazaine do paryskiego kościoła Saint-Séverin (1970). Wydarzeniem stały się jednak wspomniane już witraże projektu Jean-Pierre'a Raynauda, wykonane przez atelier Jeana Moreta, dla opactwa cysterskiego w Noirlac. Zgodnie z narzuconym programem ikonograficznym artysta mógł posłużyć się wyłącznie najprostszymi środkami: bezbarwnym szkłem ujętym w geometryczną siatkę ołowianych profili. Jedynym ustępstwem od tej reguły było wprowadzenie w obramowaniach okien

²² *Jaune d'argent* – barwnik przygotowany na bazie chlorku lub siarczku srebra, który przy wypalaniu wchodzi w masę szklaną, zmieniając jej kolor. Technika ta pojawiła się na Zachodzie w XIV wieku, rewolucjonizując malarstwo witrażowe, ponieważ pozwalała na położenie na fragmencie szkła koloru żółtego bez konieczności oddzielenia go ołowiem, <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).



15. Roger Bissière, witraż w tympanonie północnym pod wieżą katedry Saint-Étienne w Metz, fot. <http://espacetrevisse.e-monsite.com/pages/mes-travaux-personnels-notes-etudes/bissiere-a-la-cathedrale-de-metz.html>

15. Roger Bissière, stained-glass window in the northern tympanum under the tower of the cathedral Saint-Étienne in Metz, phot. <http://espacetrevisse.e-monsite.com/pages/mes-travaux-personnels-notes-etudes/bissiere-a-la-cathedrale-de-metz.html>

colours and the elimination of lead joints: two-layer and two-colour glass, coloured in the mass, with a second colour additionally applied on the surface, etched or scratched (*verre doublée gravée à l'acide*), and the dye *jaune d'argent*, producing yellow colour on clear glass and green colour on blue glass²². In this way, it was possible to preserve the dreamlike impression that characterises the artist's painted sketches, as well as a freshness and spontaneity undisturbed by the presence of a network of lead lines [fig. 14].

Other works soon followed. Jean Cocteau, whose proposal for the cathedral was rejected, designed stained glass for Saint Maximin's Church in Metz (1962); Vieira da Silva and Josef Šíma created them for Saint-Jacques in Reims (1963, 1967); Gérard Lardeur for the cathedral in Cambrai (1969), and Jean Bazaine for the Paris church of Saint-Séverin (1970). The highlight, however, were the aforementioned stained-glass windows designed by Jean-Pierre Raynaud, made by the atelier Jean Moret, for the Cistercian abbey in Noirlac. In accordance with the mandatory iconographic programme, the artist could only use the simplest means: colourless glass framed

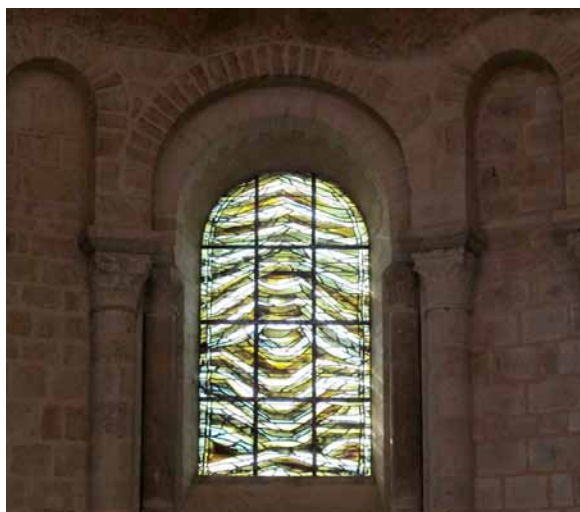
²² *Jaune d'argent* – a pigment prepared on the basis of silver chloride or sulphide which, during firing, penetrates the glass mass, changing its colour. This technique appeared in the West in the 14th century, revolutionising stained glass painting, as it allowed the yellow colour to be applied to a section of glass without having to separate it with lead, <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).

by a geometric grid of lead strips. The only departure from this rule was the introduction of white-tinted glass, such as is used in hospitals, into the window frames to visually “support” the entire structure, to differentiate the window opening from the wall, to “channel the light”, as Raynaud said. Using glass with varying degrees of transparency, the artist also brilliantly handled the issue of changing light intensity, gradually increasing from the entrance towards the centre, culminating in the chancel.

The system of public commissions existing in France allowed a whole generation of young painters to enter the scene. The monopoly of artists representing the so-called First and Second Parisian Schools in the decoration of sacred buildings was broken by the reconstruction of the cathedral of Saint-Cyr et Sainte-Julitte in Nevers (Bourgogne-Franche-Comté), destroyed during the war, and the commission for the design of four stained-glass windows for the church's Romanesque chancel, which was awarded to Raoul Ubac in 1973 (executed between 1978 and 1983). Later, by decision of François Mitterrand, thirty-four artists from France and abroad were asked to produce further designs. In 1986, proposals by Claude Viallat, Jean-Michel Alberola, Gottfried Honegger, François Rouan and Markus Lupertz (his project was not realised) were selected for realisation, leaving them free to choose the stained-glass atelier with which they wanted to work. The realisation of this unusual ensemble was finally completed in 2011²³.

With the exception of Alberola, all the artists involved in the project were associated with non-figurative tendencies that had been developing since the 1950s, linked by the belief that only abstract art was capable of ‘transcending’ the experience of war and expressing the human condition in the modern world. Each conveyed this in their own way: Ubac with the interplay of materials (*maître verrier* Charles Marq) [fig. 16]; Viallat (*maître verrier* Bernard Dhonneur) and Rouan (*maître verrier* Benoît Marq) with the richness of colour; Honegger with the rhythm imposed by the lead strips (*maître verrier* Jean Mauret). The youngest of this group, Alberola, working with the atelier of Dominique Duchemin, was instead given the extremely important role of expressing the biblical message – from Genesis to Revelation – in the language of contemporary figurative art [fig. 17].

The problems posed by the selection of a larger number of contractors meant that, after Nevers, the execution of the project was assigned by competition to a single artist, who selected their own stained-glass



16. Roul Ubac, witraż w Nevers Cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, fot. <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/11168059816>

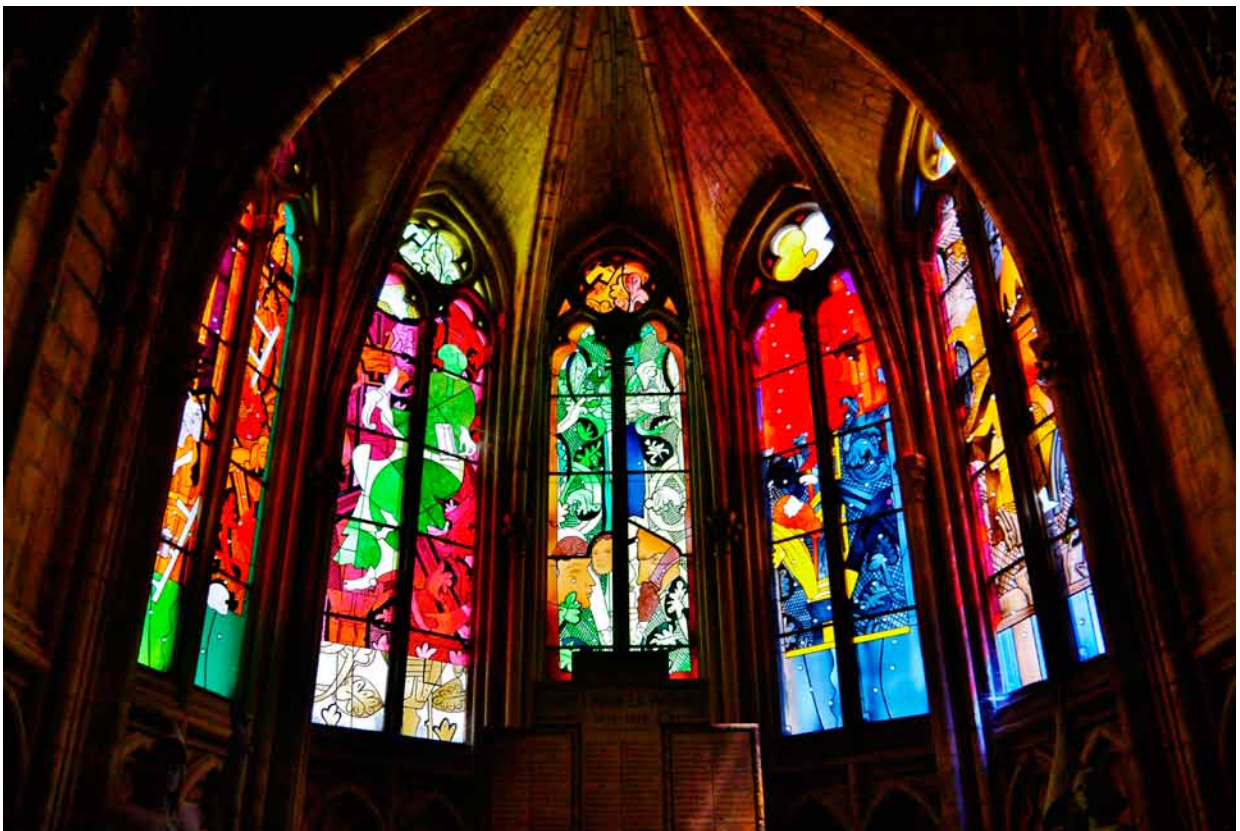
16. Roul Ubac, stained-glass window in Nevers Cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, phot. <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/11168059816>

zabarwionego na biało szkła, jakiego używa się w szpitalach, którego zadaniem było wizualne „podtrzymanie” całej struktury, odcięcie otworu okiennego od ściany, „skanalizowanie światła” – jak mówił Raynaud. Operując szkłem o różnym stopniu przezroczystości, artysta po mistrzowsku rozegrał także kwestię zmiany natężenia oświetlenia, stopniowo wzrastającego od wejścia ku centrum, z kulminacją w prezbiterium.

Obowiązujący we Francji system zamówień publicznych umożliwił wejście na scenę całej generacji młodych malarzy. Monopol twórców reprezentujących tak zwaną Pierwszą i Drugą Szkołę Paryską w dekoracji budowli sakralnych został przełamany przy okazji rekonstrukcji zniszczonej w czasie wojny katedry Saint-Cyr et Sainte-Julitte w Nevers (Burgundia-Franche-Comté) i zamówienia na projekt czterech witraży do romańskiego prezbiterium świątyni, które w 1973 roku otrzymał Raoul Ubac (wykonane w latach 1978–1983). Później, decyzją François Mitterranda, o wykonanie dalszych projektów poproszono trzydziestu czterech artystów z Francji i zagranicy. W 1986 roku do realizacji wybrano propozycję Claude’a Viallata, Jean-Michela Alberoli, Gottfrieda Honeggera, François Rouana i Markusa Lupertza (jego projekt nie został zrealizowany), pozostawiając im wolny wybór atelier witrażowego, z którym mieli pracować. Realizację tego niezwykłego zespołu zakończono ostatecznie w roku 2011²³.

²³ Ch. Blanchet-Vaque, «Les vitraux de la cathédrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours», in: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathédrales de France*, Centre International du Vitrail, Editions Gaud, Chartres 2002, pp. 82–96.

²³ Ch. Blanchet-Vaque, *Les vitraux de la cathédrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours*, w: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathédrales de France*, Centre International du Vitrail, Editions Gaud, Chartres 2002, s. 82–96.



17. Jean-Michel Alberola, witraże w katedrze Saint-Cyr i Sainte-Julitte, Nevers, Departament Nièvre, Region Burgundii (obecnie Bourgogne-Franche-Comté), Francja, fot. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers_Cath%C3%A9drale_St._Cyr_%26_Ste._Julitte_Innen_Buntglasfenster_1.jpg

17. Jean-Michel Alberola, stained-glass windows in the Cathedral of SS. Cyr & Juliette, Nevers, Departamnt Nièvre, Burgundy region (at present Burgundy-Franche-Comté), France, phot. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nevers_Cath%C3%A9drale_St._Cyr_%26_Ste._Julitte_Innen_Buntglasfenster_1.jpg

Z wyjątkiem Alberoli wszyscy zaangażowani w projekt artyści związani byli z rozwijającymi się od lat 50. XX wieku tendencjami niefiguratywnymi, połączone przekonaniem, że jedynie sztuka abstrakcyjna zdolna jest „przekroczyć” doświadczenia wojny i wyrazić kondycję człowieka w nowoczesnym świecie. Każdy przekazał to na swój sposób: grą materii – Ubac (*maître verrier* Charles Marq) [il. 16]; bogactwem koloru – Viallat (*maître verrier* Bernard Dhonneur) i Rouan (*maître verrier* Benoît Marq); rytmem narzuconym przez ołowiane listwy – Honegger (*maître verrier* Jean Mauret). Najmłodszemu w tym gronie Alberoli, współpracującemu z atelier Dominique’a Duchemina, przypadła natomiast niezwykle ważna rola wyrażenia przekazu biblijnego – od Księgi Rodzaju po Apokalipsę – językiem współczesnej figuracji [il. 17].

Problemy związane z wyborem większej liczby wykonawców spowodowały, że po Nevers realizację projektu zlecano w drodze konkursu jednemu artyście, który dobierał sobie witrażownika. W efekcie to ich współpraca decydowała o całości dzieła. Głównym polem eksperymentów, zarówno technologicznych, jak i estetycznych, było szkło.

artist. In effect, it was their collaboration that determined the overall work. The main field of experimentation, both technological and aesthetic, was glass.

In 1986, Pierre Soulages, one of France’s most eminent living artists, began work on stained-glass windows for the Romanesque abbey church of Sainte-Foy in Conques (Occitania), an important site on the pilgrimage route to Santiago de Compostela²⁴. Following the Cistercian rule, the artist rejected all illustrative art in order to detach the viewer from the earthly sphere by using minimal means and directing their attention and sensitivity into the realm of metaphysical experiences. He always claimed that black, the fundamental colour, was the colour of the beginning of painting.

*Before light, the world and things were in total darkness. With light came colours. Blackness is prior to them. It is also prior for each of us, before we were born, before we saw daylight*²⁵.

²⁴ Ch. Heck, P. Soulages, *Conques, les vitraux de Soulages*, Seuil, Paris 1994. The article was created in 2019. Pierre Soulages died on October 25, 2022.

²⁵ P. Soulages, «Préface», in: A. Mollard-Desfour, *Le noir – Le*

Thus, when designing the stained-glass windows, he used only white light and black. He chose glass with a delicate 'milky' colouring made by the Fleury atelier in Toulouse. He juxtaposed its two types: crystallised opaque and permeable. The slanting black lines, drawn into the planes of the windows, establish a rhythm, clearly calmer in the apse and accelerating in the naves. This rhythm, determined by the 'two-faced' stained-glass windows, as their creator called them, can be seen both inside and outside the church [fig. 18, 19, 20]. Similar to alabaster, the enriched type of glass diffuses light, emphasises the harmony of the building's proportions and the natural colour of the stone.

In a set of stained-glass windows for the Cistercian abbey of Acey (Jura – Bourgogne), realised between 1991 and 1994, Jean Ricardon used only the simplest means, in accordance with the wishes of the clients and his own artistic temperament²⁶. Each stained-glass window is constructed from a single sheet of white, partly opaque *float* glass, treated with enamel and grinding, made by the atelier Pierre-Alain Parot. They are all unique, although embedded in a coherent iconographic programme. The windows of the narthex are enlivened by dynamic, intricate patterns, while towards the interior of the sanctuary the decoration simplifies in order to achieve an effect that the artist calls 'nothing' above the altar: a simple white rectangle, at once visible and invisible, a symbol of the pursued serenity and completeness.

Soulages and Ricardon aimed to create a mood of inner harmony and concentration. When Aurélie Nemours designed the stained-glass windows for the former abbey church of Notre Dame de Salagon (now owned by the Conseil Général of the Alpes de Haute Provence department) in 1998, she wanted, in her own words, to convey "pure energy" in order to "reach the universal"²⁷. A leading representative of the *Art Concret* movement, she thus chose a grid of simple geometric divisions, rectangles and squares, different in each window, filled with monochrome glass of a distinctive red colour (Atelier Duchemin). A peculiar shade of red with added selenium, never before used in stained glass, it is used for railway signal lights because of its properties. By transmitting only one wavelength, it ensures colour constancy, regardless of external conditions [fig. 21]. The light filling the interior integrates the abstract visual forms of the windows with the Romanesque architecture, restoring its spiritual dimension – replacing the lost sacred with an "ecumenism of art"²⁸.

dictionnaire des mots et expression de couleur, CNRS Editions, Paris 2005.
<http://archives.pierre-soulages.com/pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>

²⁶ G. Viatte, M. Seuphor, *Ricardon les verrieres d'Acey*, 1999.

²⁷ Cyt za: A. Nakov, *Nemours au Prieuré de Salagon*, EREME, Paris 2004, s. 52.

²⁸ Quoted after: Nakov 2004, as in footnote 27, p. 53.

W 1986 roku Pierre Soulages, jeden z najwybitniejszych żyjących artystów francuskich, rozpoczął prace nad witrażami do romańskiego kościoła opackiego Sainte-Foy w Conques (Oksytania), stanowiącego ważne miejsce na drodze pielgrzymkowej do Santiago de Compostela²⁴. Nawiązując do reguły cysterskiej, artysta odrzucił wszelką ilustracyjność, aby przy użyciu minimalnych środków oderwać widza od strefy ziemskiej, kierując jego uwagę i wrażliwość w obszar przeżyć metafizycznych. Zawsze twierdził, że to czerń, barwa fundamentalna, jest kolorem początków malarstwa.

*Przed pojawieniem się światła świat i rzeczy pograżone były w całkowitej ciemności. Wraz ze światłem narodziły się kolory. Czerń jest od nich wcześniejsza. Poprzedza również każdego z nas, nasze narodziny, spojrzenie na światło dnia*²⁵.

Projektując witraże, posłużył się więc wyłącznie białym światłem i czernią. Wybrał szkło o delikatnym „mlecznym” zabarwieniu wykonane przez atelier Fleury z Tuluzy. Zestawił dwa jego rodzaje: skryształizowane nieprzezroczyste i przepuszczające. Skośne czarne linie wrysowane w płaszczyzny okien kreślą rytm, wyraźnie spokojniejszy w absydzie, a przyspieszający w nawach. On właśnie, wyznaczony przez witraże „o dwu twarzach”, jak określał je ich twórca, widoczny jest zarówno we wnętrzu, jak i na zewnątrz kościoła [il. 18, 19, 20]. Podobny do alabastru, wzbogacony gatunek szkła rozprasza światło, podkreśla harmonię proporcji budowli i naturalną barwę kamienia.

W zespole witraży dla cysterskiego opactwa w Acey (Jura – Burgundia), zrealizowanym w latach 1991–1994, Jean Ricardon posłużył się wyłącznie najprostszymi środkami, zgodnie z życzeniami zleceńodawców i własnym temperamentem artystycznym²⁶. Każdy witraż zbudowany jest z jednej tafli białego, partiami nieprzezroczystego szkła typu *float*, opracowanego przy pomocy emalii i szlifowania, wykonanego przez atelier Pierre-Alaina Parota. Wszystkie są niepowtarzalne, choć wpisane w spójny program ikonograficzny. Okna narteksu ożywione są dynamicznymi, skomplikowanymi wzorami, ku wnętrzu świątyni dekoracja upraszcza się, by nad ołtarzem osiągnąć efekt, który artysta nazywa „niczym”: prosty biały prostokąt, zarazem widzialny i niewidzialny, symbol poszukiwanego spokoju i pełni.

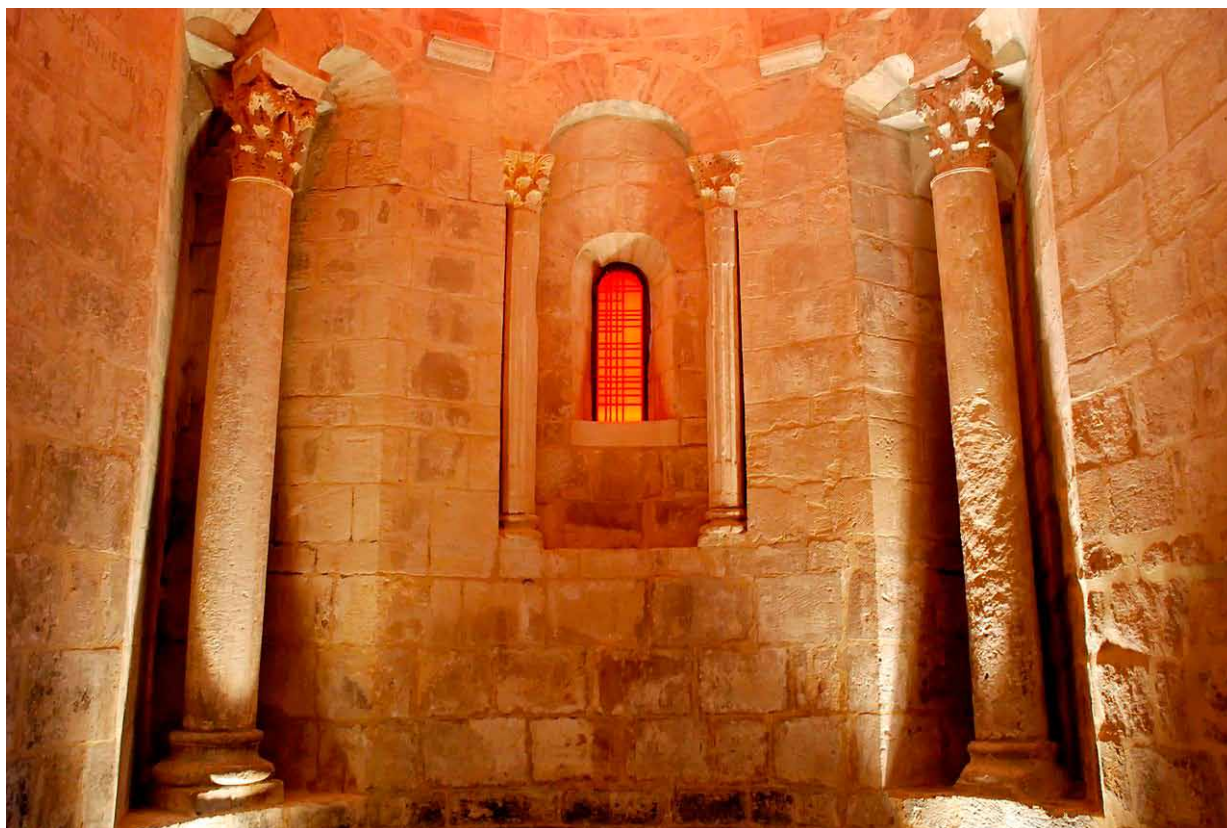
²⁴ Ch. Heck, P. Soulages, *Conques, les vitraux de Soulages*, Seuil, Paris 1994. Artykuł powstał w 2019 roku. Pierre Soulages zmarł 25 października 2022 roku.

²⁵ P. Soulages, *Préface*, w: A. Mollard-Desfour, *Le noir – Le dictionnaire des mots et expression de couleur*, CNRS Editions, Paris 2005, <http://archives.pierre-soulages.com/pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>

²⁶ G. Viatte, M. Seuphor, *Ricardon les verrieres d'Acey*, 1999.



18, 19, 20. Pierre Soulages, witraże w romańskim kościele opackim Sainte-Foy w Conques (Oksytania), fot. A. Kluczevska-Wójcik
 18, 19, 20. Pierre Soulages, stained-glass windows in the Romanesque Abbey Church Sainte-Foy in Conques (Occitane), phot. A. Kluczevska-Wójcik



21. Aurélie Nemours, witraż dla kościoła opackiego Notre Dame de Salagon, fot. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prior%C3%A9_Notre-Dame_de_Salagon_-_ch%C5%93ur.jpg

21. Aurélie Nemours, stained-glass window for the Abbey Church Notre Dame de Salagon, phot. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Prior%C3%A9_Notre-Dame_de_Salagon_-_ch%C5%93ur.jpg

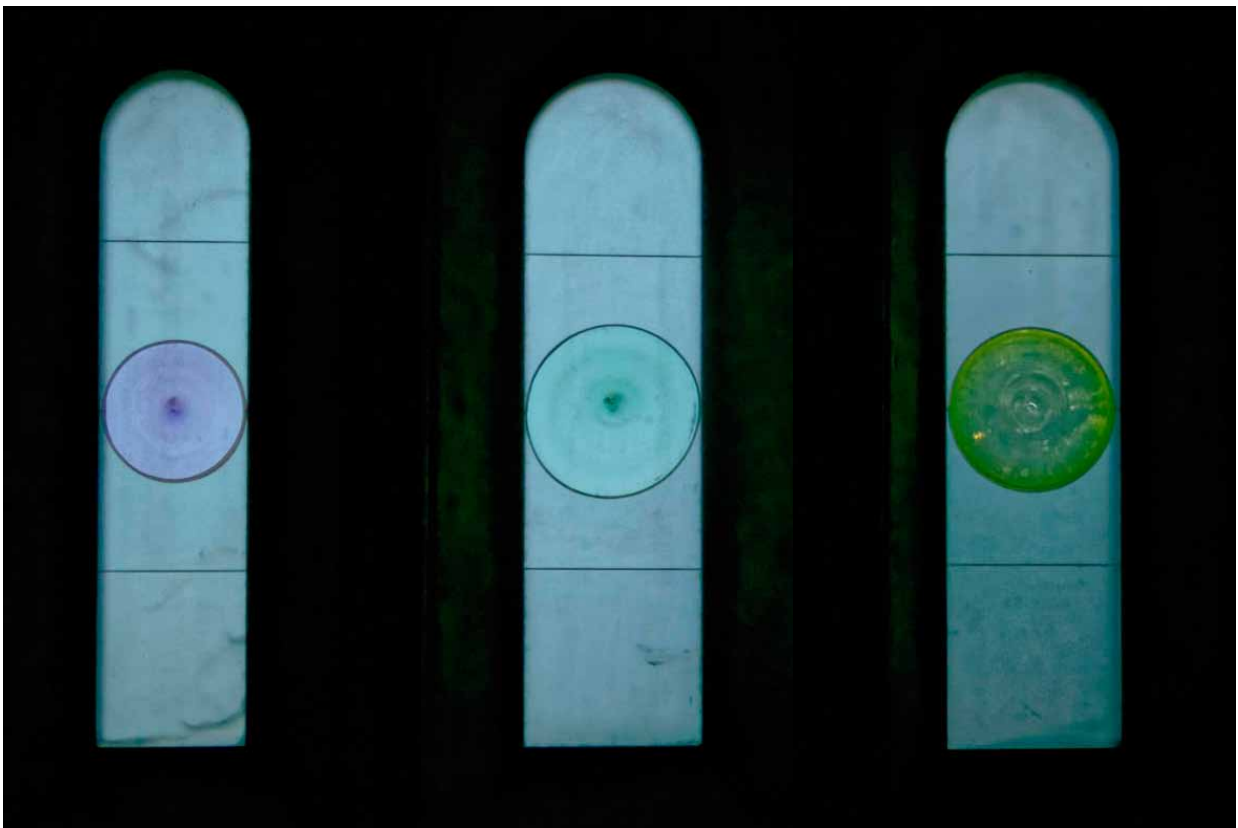
By its very shape, the material can carry an iconographic message, as in the case of David Rabinowitch's stained-glass windows in the Cathedral of Notre Dame du Bourg in Dignes-les-Bains (Provence), realised between 1995 and 1998. The sculptor, steeped in both Judaic and Christian traditions and fascinated by Romanism, designed all the elements that build the mood of the interior: from the window filling through the floor decoration to the liturgical furnishings. The new technique of fused stained glass enabled the *maîtres verriers* Dominique Duchemin and Gilles Rousvoal (Atelier Duchemin) to achieve the 'light cut' effect sought by the artist between the outer and inner layers – between colour, transparency and translucency. The disc-shaped modules of blown and hand-moulded glass, sandwiched between two panes of glass without any metal structure to support the construction, evoke perfection with their circular shape²⁹ [fig. 22]. Three discs are placed in the three windows of the chancel: in green, symbolising God the Father, creation, nature

²⁹ Gilles Rousvoal's technological experiments, combining tradition with modernity, brought Atelier Duchemin the *Grand Prix Patrimoine Artisanal* in 1995.

Soulages i Ricardon dążyli do stworzenia nastroju wewnętrznej harmonii i skupienia. Aurélie Nemours projektując w 1998 roku witraże dla byłego kościoła opackiego Notre Dame de Salagon (dziś własność Conseil Général departamentu Alpes de Haute Provence), chciała, jak sama mówi, przekazać „czystą energię”, aby w ten sposób „dotrzeć do tego co uniwersalne”²⁷. Czołowa reprezentantka ruchu *Art Concret* wybrała siatkę prostych podziałów geometrycznych, prostokątów i kwadratów, odmiennych w każdym oknie, wypełnioną monochromatycznym szkłem o wyrazistej czerwonej barwie (Atelier Duchemin). Specyficzna czerwień z dodatkiem selenu, nieużywana nigdy wcześniej w witrażownictwie, ze względu na swoje właściwości stosowana jest do produkcji światel sygnalizacyjnych dla kolei. Przepuszczając tylko jedną długość fal, zapewnia stałość koloru, niezależnie od warunków zewnętrznych [il. 21]. Wypełniające wnętrze światło integruje abstrakcyjne formy wizualne okien z romańską architekturą, przywracając jej wymiar duchowy – zastępuje utracone sacrum „ekumenizmem sztuki”²⁸.

²⁷ Cyt za: A. Nakov, *Nemours au Prieuré de Salagon*, EREME, Paris 2004, s. 52.

²⁸ Cyt za: Nakov 2004, jak przyp. 27, s. 53.



22. David Rabinowitch, maîtres verrier Dominique Duchemin i Gilles Rousvoal, witraże w katedrze Notre Dame du Bourg w Dignes-les-Bains (Prowansja), fot. http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/cathedrale_bourg-digne-les-bains.htm

22. David Rabinowitch, maîtres verrier Dominique Duchemin and Gilles Rousvoal, stained-glass windows in the Cathedral Notre Dame du Bourg in Dignes-les-Bains (Prowansja), phot. http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/cathedrale_bourg-digne-les-bains.htm

Przez samo ukształtowanie materiał może być nośnikiem przekazu ikonograficznego, jak w przypadku witraży Davida Rabinowitcha w katedrze Notre Dame du Bourg w Dignes-les-Bains (Prowansja), zrealizowanych w latach 1995–1998. Rzeźbiarz zakorzeniony zarówno w tradycji judaistycznej, jak i chrześcijańskiej, zafascynowany romanizmem, zaprojektował wszystkie elementy kształtujące wyraz wnętrza: od wypełnienia okien, przez dekorację posadzek, po sprzęty liturgiczne. Nowa technika witrażu klejonego umożliwiła *maîtres verriers* Dominikowi Ducheminowi i Gilles'owi Rousvoalowi (Atelier Duchemin) osiągnięcie poszukiwanego przez artystę efektu „ciąćcia światła” pomiędzy warstwą zewnętrzną i wewnętrzną – pomiędzy kolorem, przejrzystością i przezroczystością. Moduły w formie dysków ze szkła dmuchanego i formowanego ręcznie, wklejone pomiędzy dwie tafle szkła, bez żadnej struktury metalowej wspierającej konstrukcję, swoim kolistym kształtem ewokują doskonałość²⁹ [il. 22]. W trzech oknach prezbiterium umieszczone są trzy dyski: w kolorze zielonym, symbolizujący Boga Ojca,

²⁹ Eksperymenty technologiczne Gilles'a Rousvoala, łączące tradycję z nowoczesnością, przyniosły Atelier Duchemin *Grand Prix Patrimoine Artisanal* w 1995 roku.

and life; purple to express Christ and the work of men; and yellow evoking the Holy Spirit, light and the sun. Together they become the *par excellence* figure of divinity.

Equally minimalist, though quite different in expression, are the stained-glass windows by Robert Morris, made in collaboration with Atelier Duchemin. They were created in 2002 for Saint Pierre et Saint Paul in Villeneuve-lès-Maguelone, a church-fortress suspended like a great ship above the plane of the waters near Montpellier (Occitania). The sea and lagoons that surround the building are 'reflected' in the stained-glass windows, which evoke the ripples spreading over the surface of the water when a stone is thrown into it. To convey this effect, special thermoformed glass was used, forming a clear relief of the surface [fig. 23]. The blue tones and honey yellow of the stained glass refer to the colours of the South. The whole, although devoid of religious symbols, becomes, as it were, an act of communion with nature, a hymn in its honour.

The return to figuration pioneered by Alberola in Nevers found a continuation in Gérard Garouste's projects, most notably in a set of stained-glass win-



dows realised between 1996 and 1997 in the small early Gothic church of Notre-Dame de Talant on the outskirts of Dijon (Burgundy). The individual elements, in the form of disks of blown glass, were produced on site at the atelier of Pierre-Alain Parot³⁰. The resulting base material, of varying thickness and uneven surface, with concentrically radiating veins, fits perfectly into the primitive style of the windows, with their dynamically twisted figures and deformed perspective. The visual effect is further emphasised by the outer layer of glass, with its independent network of lead joints.

From the 1970s onwards, Garouste was one of the few artists to challenge the doxa of modernism that was prevalent in the art of his time. Rejecting minimalism and abstraction, he focused his explorations on questions of pictorial matter and new forms of figuration. The painter was assisted in developing an iconographic programme for Notre-Dame de Talant, which reflected the church's name, by Father Louis Ladey (a member of the Sacred Art Commission of the Diocese of Dijon)³¹. The windows in the north

³⁰ Chaussé-Martin 2002, as in footnote 12, pp. 58, 67.

³¹ L. Ladey, M. Ladey, *Une arche de lumière: Notre-Dame de*

23. Robert Morris, witraż dla kościoła Saint Pierre et Saint Paul w Villeneuve-lès-Maguelone, fot. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale_de_Maguelone-Vitrail.jpg

23. Robert Morris, stained-glass window for the church Saint Pierre et Saint Paul in Villeneuve-lès-Maguelone, phot. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cath%C3%A9drale_de_Maguelone-Vitrail.jpg

stworzenie, naturę i życie; fioletowym, który ma wyrazić Chrystusa i dzieło ludzi; oraz złotym, przywołującym na myśl Ducha Świętego, światło i słońce. Razem stają się *par excellence* figurą boskości.

Równie minimalistyczne, choć zupełnie inne w wyrazie, są witraże Roberta Morrisa wykonane we współpracy z Atelier Duchemin. Powstały w 2002 roku dla Saint Pierre et Saint Paul w Villeneuve-lès-Maguelone – kościoła-fortecy zawieszono jak wielki okręt nad płaszczyznę wód koło Montpellier (Oksytania). Otaczające budowlę morze i laguny „odbijają” się w witrażach ewokujących fale rozchodzące się po tafli wody po wrzuceniu do niej kamienia. Dla oddania tego efektu użyto specjalnego szkła formowanego termicznie, kształtującego wyraźny relief powierzchni [il. 23]. Tępy błękitu i miodowa żółć witraży nawiązują do kolorytu Południa. Całość, choć pozbawiona symboli religijnych, staje się niejako aktem komunii z naturą, hymnem na jej cześć.

Powrót do figuracji zainaugurowany przez Alberolę w Nevers znalazł kontynuację w projektach Gérarda Garouste'a, przede wszystkim w zespole witraży zrealizowanych w latach 1996–1997 w niewielkim wczesnogotyckim kościele Notre-Dame de Talant na przedmieściach Dijon (Burgundia). Poszczególne elementy w formie dysków z dmuchanego szkła wyprodukowane zostały na miejscu, w atelier Pierre-Alaina Parota³⁰. Otrzymany w ten sposób materiał wyjściowy, o różnej grubości i nierównej powierzchni, z rozchodzącymi się koncentrycznie żyłkami, doskonale wpisuje się w prymitywizujący styl witraży, ze skrzyżowanymi dynamicznie figurami i zdeformowaną perspektywą. Efekt plastyczny podkreśla jeszcze zewnętrzna warstwa szkła, z niezależną siecią ołowianych łączów.

Od lat 70. XX wieku Garouste jako jeden z niewielu twórców kwestionował obowiązującą we współczesnej mu sztuce dokę modernizmu. Odrzucając minimalizm i abstrakcję, koncentrował swoje poszukiwania na kwestiach materii malarskiej i nowych formach figuracji. W opracowaniu programu ikonograficznego Notre-Dame de Talant, korespondującego z wezwaniem kościoła, malarza wspierał ojciec Louis Ladey (członek Komisji Sztuki Sakralnej

³⁰ Chaussé-Martin 2002, jak przyp. 12, s. 58, 67.



24. Gérard Garouste, przedstawienie *Matki Boskiej Ziemi i Nieba*, kościół Notre-Dame de Talant, <http://www.atelier-parot.fr/album-photos/vitraux-de-gerard-garouste/eglise-de-talant-21/ok-1.html>

24. Gérard Garouste, depiction of *Mother of God in Earth and Heaven*, church Notre-Dame de Talant, <http://www.atelier-parot.fr/album-photos/vitraux-de-gerard-garouste/eglise-de-talant-21/ok-1.html>

Diecezji Dijon)³¹. Okna nawy północnej poświęcone zostały tematowi i postaciom ze Starego Testamentu, te w południowej – motywom nowotestamentowym. Kulminacją jest scena Wniebowzięcia – przedstawienie *Matki Boskiej Ziemi i Nieba*³² [il. 24]. „Ujęty” w figury przekaz biblijny, choć wyrażony nowymi środkami stylistycznymi, pozostaje zrozumiały dla widza, równocześnie – jak w ikonach – odsyła go do rzeczywistości przewyższającej jego własną.

W zupełnie inny sposób podeszła do przekładu tradycyjnego motywu ikonograficznego na język figuralny Carole Benzaken. W realizacji dla kościoła Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (Île-de-France) z lat 1997–2001³³ nawiązała do pochodzących z XIII wieku witraży z przedstawieniem Drzewa Jessego, przeniesionych z kościoła do Muzeum Cluny w Paryżu. Artystka zaproponowała nową wersję twórczego ukazania rodowodu Chrystusa, pozbawioną najmniejszych choćby aluzji do postaci ludzkiej. Kielichy tulipanów – od lat

aisle are dedicated to themes and figures from the Old Testament, those in the south aisle to New Testament motifs. The climax is the scene of the Assumption – a representation of the *Mother of God in Earth and Heaven*³² [fig. 24]. Captured in figurative form, the biblical message, although expressed through new stylistic means, remains comprehensible to the viewer, while at the same time – as in icons – referring him to a reality that surpasses their own.

Carole Benzaken’s approach to translating a traditional iconographic motif into the language of figuration was quite different. In a realisation for the Saint-Sulpice church in Varennes-Jarcy (Île-de-France) from 1997–2001³³ she alluded to the 13th-century stained-glass window depicting the Tree of Jesse, transferred from the church to the Cluny Museum in Paris. The artist proposed a new version of the creative depiction of Christ’s lineage, devoid of even the slightest allusion to the human figure. Tulip flowers – Benzaken’s signature motif since the 1990s –

³¹ L. Ladey, M. Ladey, *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, w: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant, 1997.

³² H. Lyon, *Garouste à Talant*, Paris 2006.

³³ Ch. Langrené, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

Talant, in: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant, 1997.

³² H. Lyon, *Garouste à Talant*, Paris 2006.

³³ Ch. Langrené, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

25. Carole Benzaken, *Drzewo Jessego*, witraż dla kościoła Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (Île-de-France), fot. http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp_F/saint-sulpice_varennes-jarcy.htm

25. Carole Benzaken, *Jesse's Tree*, stained-glass window for the church Saint-Sulpice in Varennes-Jarcy (Île-de-France), phot. http://www.mesvitrauxfavoris.eu/Supp_F/saint-sulpice_varennes-jarcy.htm



in red, purple, pink, blue and yellow, interspersed with thick green and yellow stems, spread majestically across the slender, arched windows. It is colour that carries the iconographic message here [fig. 25].

*The three stained-glass windows in the choir are conceived as a triptych; in the central representation [...] only fragments of stems and a few flowers' cups, red and violet. The tulip corresponds to the Tree of Jesse. It is the axis around which the other two representations develop [...] to the left, black tulips (violet, blue and purple), to the right, the Tree of Life, blood-red and white tulips*³⁴.

As explained by Gilles Rousvoal of Atelier Duchemin, the glass was acid-etched and, in some parts, *jaune d'argent* was additionally used for the desired intensity of colour applied in flat patches without lead contouring³⁵.

Colour and figuration come together in Martial Raysse's stained-glass windows for Notre-Dame de l'Arche d'Alliance in Paris, built between 1986 and 1998³⁶. The original architectural programme of the church did not include stained-glass windows, but the Diocesan Commission of Sacred Art under the direction of Cardinal Lustiger decided to introduce them, responding to parishioners' requests. The project was entrusted to Raysse, an artist associated with

90. XX wieku motyw-fetysz Benzaken – czerwone, fioletowe, różowe, niebieskie i żółte, poprzecinane grubymi zielonymi i żółtymi łodygami, majestatycznie rozpościerają się w wysmukłych, zwieńczonych łukiem oknach. To właśnie kolor jest tu nośnikiem przekazu ikonograficznego [il. 25].

*Trzy witraże w chórze pomyślane są jako tryptyk; w przedstawieniu centralnym [...] tylko fragmenty łodyg i kilka kielichów, czerwonych i fioletkowych. Tulipan odpowiada Drzewu Jessego. To oś, wokół której rozwijają się dwa pozostałe przedstawienia [...] na lewo, tulipany czarne (fioletowe, błękitne i purpurowe), na prawo, Drzewo Życia, tulipany krwistoczerwone i białe*³⁴.

Jak wyjaśniał Gilles Rousvoal z Atelier Duchemin, szkło zostało wytrawione kwasem, a w niektórych partiach dodatkowo użyto *jaune d'argent* dla uzyskania odpowiedniej intensywności koloru „kładzonego” płaskimi plamami bez ołowianego konturu³⁵.

Kolor i figuration łączą się w całość w witrażach Martiala Raysse'a dla Notre-Dame de l'Arche d'Alliance w Paryżu wzniesionej w latach 1986–1998³⁶. Pierwotny program architektoniczny kościoła nie przewidywał witraży, jednak odpowiadając na prośbę parafian, Diecezjalna Komisja Sztuki Sakralnej pod kierownictwem kardynała Lustigera zdecydowała o ich wprowadzeniu. Projekt powierzono

³⁴ Carole Benzaken et les ateliers Duchemin – Vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy Essone (*Chronique d'une commende publique en Île-de-France*), 2002, n.p.; quoted after: *Lumières contemporaines: Vitraux du XXIe siècle*, red. J.-F. Lagier, Centre International du Vitral, Editions Gaud, Chartres 2005, p. 54.

³⁵ Ibidem, p. 54.

³⁶ N. Frachon-Gielarek, «Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance, Paris», *Monumental*, 2004–1, pp. 80–85.

³⁴ Carole Benzaken et les ateliers Duchemin – Vitraux de l'église Saint-Sulpice de Varennes-Jarcy Essone (*Chronique d'une commende publique en Île-de-France*), 2002, snlb.; cyt. za: *Lumières contemporaines: Vitraux du XXIe siècle*, red. J.-F. Lagier, Centre International du Vitral, Editions Gaud, Chartres 2005, s. 54.

³⁵ Ibidem, s. 54.

³⁶ N. Frachon-Gielarek, *Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance, Paris*, „Monumental”, 2004–1, s. 80–85.



Raysse'owi, artyście związanemu z ruchem *Nouveau Réalisme*, odważnie adaptującemu formy z ikonosfery reklamy i komiksu. Witraże wykonał *maître verrier* Jean-Dominique Fleury. Raysse zrobił jedynie makiety. Jego rysunki zostały powiększone i spikselizowane komputerowo, a powstałe w ten sposób szablony przeniesiono na szkło metodami graficznymi. Tematami dwu witraży o charakterze „narracyjnym”, zgodnie z życzeniem zlecniodawców, są: taniec Dawida przed Arką Przymierza i odwiedzi-ny Marii u św. Elżbiety. Ujęcie ikonograficzne jest w nich tradycyjne, jednak całość zbliża się bardziej do estetyki neonu niż do klasycznego malarstwa witrażowego. Sylwetki o uproszczonych kształtach wyraźnie odcinają się od ostrego błękitu tła; żółte, półnagie ciało Dawida jaśnieje, jakby promieniowało światłem jego boskiej misji [il. 26].

Interesującym i nieoczywistym nawiązaniem do fotografii oraz właściwej tej sztuce „migawkowości” są witraże Gérarda Collin-Thiébauda w katedrze Saint Gatien w Tours (Region Centralny-Dolina Loary) z lat 2010–2013, ewokujące sylwetki „spacerowiczów” i „patrzących”, jakby przeniesione na okna wprost z placu przed katedrą [il. 27]. Malowane na szkłe sceny, nawiązujące do ikonografii obchodów uroczystości świętego Marcina, patrona Tours, płócien El Greca, anonimowych twarzy przechodniów, ożywiają nawy kościoła feerią kolorów³⁷. Przygotowując ponad 200 metrów kwadratowych przeszkleń i mając do dyspozycji wyłącznie obraz komputerowy, *maître verrier* Pierre-Alain Parot i jego zespół sięgnęli po całkowicie nową technologię opracowaną przez producenta szkła Saint-Gobain. Polega ona na tym, że sterowana komputerowo drukarka nakłada sproszkowane farby wprost na białe szkło,

³⁷ «*Marcheurs*» et «*regardeurs*»: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, red. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.

26. Martial Raysse, *maître verrier* Jean-Dominique Fleury, *Taniec króla Dawida*, witraż dla kościoła Notre-Dame de l'Arche d'Alliance w Paryżu, fot. http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/eglise-notre-dame-arche-alliance_paris.htm

26. Martial Raysse, *maître verrier* Jean-Dominique Fleury, *King David's Dance*, stained-glass window for the church Notre-Dame de l'Arche d'Alliance in Paryżu, phot. http://www.mesvitrauxfavoris.fr/Supp_b/eglise-notre-dame-arche-alliance_paris.htm

the *Nouveau Réalisme* movement, boldly adapting forms from the iconosphere of advertising and the comic strip. The stained-glass windows were made by *maître verrier* Jean-Dominique Fleury. Raysse made only the mock-ups. His drawings were enlarged and pixelated by computer, and the resulting stencils were transferred onto glass using graphic methods. The subjects of the two 'narrative' stained-glass windows, as requested by the commissioners, are David's dance before the Ark of the Covenant and Mary's visitation of St Elizabeth. The iconographic approach in these works is traditional, but the whole is closer to a neon aesthetic than to classical stained glass painting. The simplified silhouettes stand out clearly from the stark blue of the background; David's yellow, half-naked body shines brightly, as if radiating the light of his divine mission [fig. 26].

An interesting – and not obvious – reference to photography and the 'snapshot' nature of this art are Gérard Collin-Thiébaud's stained-glass windows in the Cathedral of Saint Gatien in Tours (Central Region-Loire Valley) from 2010–2013, evoking silhouettes of 'walkers' and 'onlookers', as if transferred to the windows directly from the square in front of the cathedral [fig. 27]. Painted on glass, the scenes, alluding to the iconography of the feast of Saint Martin, the patron saint of Tours, the canvases of El Greco, and the anonymous faces of passers-by, enliven the naves of the church with a frenzy of colours³⁷. In preparing more than 200 square metres of glazing and with only a computer image at their disposal, *maître verrier* Pierre-Alain Parot and his team turned to a completely new technology developed by the glass manufacturer Saint-Gobain. It involves a computer-

³⁷ «*Marcheurs*» et «*regardeurs*»: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre, ed. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.



27. Gérard Collin-Thiébaud, witraże w katedrze Saint Gatien w Tours, <https://www.paroisse-cathedrale-tours.fr/cathedral/new-stained-windows/openwork>

27. Gérard Collin-Thiébaud, stained glass windows in Saint Gatien Cathedral in Tours, <https://www.paroisse-cathedrale-tours.fr/cathedral/new-stained-windows/openwork>

controlled printer applying powdered paints directly to white glass, which is then fired and developed. This specific method, a kind of serigraphy on glass, gives the artist's vision an unusual, seemingly inner glow.

Between 2013 and 2017, stained-glass windows designed by Jean-Dominique Fleury, Jean Mauret and Gilles Rousvoal were installed in the transept of Lyon's Saint-Jean Cathedral. Fleury used the *à la grisaille* technique, which, by darkening the glass, simultaneously 'sharpens' the light. Rousvoal chose lead and greys to simplify the forms. Mauret worked directly in the material – structural glass, glued, etched and its surface divided with the pattern made up of fragments of lead. This was the largest realisation of its kind in the second decade of the 21st century, paving the way for further technological and aesthetic explorations.

"Artists' stained glass" introduced into sacred buildings from the mid-1950s onwards became a permanent feature of the French artistic landscape. This was fostered by the cooperation of the ecclesiastical institutions and the state authorities, which acquired a firm legal and financial basis in the 1980s. Artists took up the challenge of crossing the thresh-



które następnie jest wypalane i opracowywane. Ta specyficzna metoda, rodzaj serigrafii na szkło, nadaje wizji artysty niezwykłego, jakby wewnętrznego blasku.

W latach 2013–2017 w transepcie katedry Saint-Jean w Lyonie zainstalowano witraże według projektów Jean-Dominique'a Fleury, Jeana Maureta i Gilles'a Rousvoala. Fleury posłużył się techniką *à la grisaille*, która przyciemniając szkło, równocześnie „wyostrza” światło. Rousvoal dla uproszczenia form sięgał po ołów i szarości. Mauret pracował bezpośrednio w materiale – szkłe strukturalnym, klejonym, trawionym i rytymizowanym fragmentami ołowiu. Była to największa realizacja tego typu w drugiej dekadzie XXI wieku, otwierająca drogę do dalszych technologicznych i estetycznych poszukiwań.

„Witraże artystów” wprowadzane do budowli sakralnych od połowy lat 50. XX wieku na trwałe wpisały się we francuski pejzaż artystyczny. Sprzyjała temu współpraca instancji kościelnych i władz państwowych, która w latach 80. XX wieku zyskała ściśle podstawy prawne i finansowe. Artyści podjęli wyzwanie przekroczenia progu Kościoła i zaakceptowali narzucone ramy programowe, nie rezygnując



28. Pierre Soulages, witraże w romańskim kościele opackim Sainte-Foy w Conques (Oksytania), fot. A. Kluczevska-Wójcik

28. Pierre Soulages, stained-glass windows in the Romanesque Abbey Church Sainte-Foy in Conques (Occitane), phot. A. Kluczevska-Wójcik

przy tym z wolności wyboru środków wyrazu i konwencji estetycznych. Dzięki temu medium witrażu stało się źródłem nowych poszukiwań w sztuce współczesnej, zarówno w jej nurcie abstrakcyjnym, jak i figuratywnym.

Pierre Soulages projektując witraże dla Sainte-Foy, posłużył się wyłącznie białym światłem i czernią. Odrzucając geometryzację i ekspresję, fundamenty nowoczesnej abstrakcji, nawiązał twórczo do skrajnej prostoty i wyrafinowania średniowiecznej sztuki cysterskiej [il. 28]. Gérard Collin-Thiébaud w reakcji na, jak to określał, zbyt łatwą dekoracyjność witrażu abstrakcyjnego, zaprojektował kompozycję odwołującą się do tradycyjnego, figuratywnego malarstwa witrażowego, osadzając jednak biblijny przekaz w codzienności [il. 29].

Te dwie postawy można odczytać jako kontynuację debaty teologiczno-estetycznej, zainicjowanej jeszcze w XII wieku, dotyczącej koncepcji witrażu czy – szerzej – sztuki sakralnej; debaty przeciwstawiającej tradycję cysterską, znajdującą niejako przedłużenie w minimalistycznej i konceptualistycznej sztuce Raynauda i Soulages'a, pedagogicznej misji malarstwa witrażowego, zdefiniowanej przez opata Sugera,

old of the Church and accepted the prescribed programmatic framework without giving up their freedom of choice in means of expression and aesthetic conventions. As a result, the medium of stained glass became a source of new explorations in contemporary art, both in its abstract and figurative strands.

When designing the stained-glass windows for Sainte-Foy, Pierre Soulages used only white light and black. Rejecting geometrisation and expression, the foundations of modern abstraction, he alluded creatively to the extreme simplicity and sophistication of medieval Cistercian art [fig. 28]. Gérard Collin-Thiébaud, in reaction to what he termed the often over-easy decorativeness of abstract stained glass, designed a composition that referred to traditional figurative stained glass painting, but embedded the biblical message in the quotidian everyday [fig. 29].

These two attitudes can be read as a continuation of the theological-aesthetic debate, initiated as far back as the 12th century, concerning the concept of stained glass or, more broadly, of sacred art; a debate pitting the Cistercian tradition, finding, as it were, an extension in the minimalist and conceptualist art of Raynaud and Soulages, against the didactic mission of stained glass painting, as defined by Abbot Suger, which includes the dynamic and colourful realisations of Alberola and Collin-Thiébaud.

The means, and at the same time the most visible evidence of this artistic revolution, became the stained glass technique itself, which had not been subject to significant modifications before. Thanks to the research and creativity of the artists – the introduction of innovative technological processes or a new interpretation of traditional materials and craft methods – but also the courage of the ecclesiastical and, above all, state commissioners, French stained glass has fully integrated itself into the evolution of contemporary visual expression. It was and still is a living art, a source of aesthetic and spiritual experience.

Abstract

In the 1920s, a movement of revival of sacred art began in France, which also included stained glass. Its revival was associated with a departure from the illusionistic character of stained glass of the 19th century and a reference to monumentalism and the spiritual tradition of the Middle Ages. The search for a new concept of stained glass, both in its ideological and technological aspects, resulted in the creation of “artists’ stained glass” (*vitraux d’artistes*), realised from the middle of the 20th century on official commissions, thanks to the cooperation of ecclesiastical institutions and state authorities, which acquired a firm legal and financial basis in the 1980s.



29. Gérard Collin-Thiébaud, witraż w katedrze Saint Gatien w Tours (2010–2013), fot. A. Kluczevska-Wójcik

29. Gérard Collin-Thiébaud, stained glass windows in Saint Gatien Cathedral in Tours (2010–2013), phot. A. Kluczevska-Wójcik

The stages of this evolution were marked by stained glass ensembles designed by the masters of the post-war avant-garde: G. Rouault and J. Bazaine in Notre Dame de Toute Grâce on the plateau Assy (1937–1946); H. Matisse for Notre Dame du Rosaire in Vence (1940); A. Manessier in Saint Michel in Les Bréseux with the first abstract stained-glass windows (1948); F. Léger, J. Bazaine and J. Le Moal in the interior of Sacré-Coeur in Audincourt, (1949–1951); Le Corbusier in Notre Dame in Ronchamp (1951–1955) and the modern stained glass of J. Villon, R. Bissière and M. Chagall, which was introduced for the first time to a world-class monument of architecture, the Cathedral of Saint-Étienne in Metz (1955).

The restoration of the Cathedral of Saint-Cyr et Sainte-Julitte in Nevers provided an opportunity for representatives of the younger generation: R. Ubac, C. Viallat, J.M. Alberola, G. Honegger and F. Rouan (1973–2011), to showcase their vision of stained glass painting. With the exception of Alberola, all were associated with the non-figurative trends that had been developing since the 1950s. The same trend referring to the Cistercian tradition included the outstanding realisations of J.P. Raynaud in Noirlac (1975–1977), P. Soulages in Conques (1986), J. Ricardon in Acey

w którą wpisują się dynamiczne i pełne barw realizacje Alberoli czy Collin-Thiébauda.

Środkiem, a zarazem najbardziej widowym dowodem tej artystycznej rewolucji, stała się sama technika witrażu, nieulegająca wcześniej znaczącym modyfikacjom. Dzięki poszukiwaniom i kreatywności artystów – wprowadzaniu innowacyjnych procesów technologicznych czy nowemu odczytaniu tradycyjnych materiałów i metod warsztatowych – ale także odwadze zlecniodawców kościelnych, a przede wszystkim państwowych francuski witraż w pełni włączył się w ewolucję współczesnej ekspresji plastycznej. Był i nadal pozostaje sztuką żywą, źródłem przeżyć estetycznych i duchowych.

Streszczenie

W latach 20. XX wieku rozpoczął się we Francji ruch odnowy sztuki sakralnej, obejmujący także witraż. Jego odrodzenie wiązało się z odejściem od iluzjonistycznego charakteru witrażownictwa XIX wieku i nawiązaniem do monumentalizmu oraz duchowej tradycji średniowiecza. Poszukiwania nowej koncepcji witrażu zarówno w aspekcie ideologicznym, jak i technologicznym zaowocowały powstaniem „witraży arty-

stów” (*vitraux d’artistes*), realizowanych od połowy XX wieku na oficjalne zlecenia, dzięki współpracy instytucji kościelnych i władz państwowych, która w latach 80. XX wieku zyskała ściśle podstawy prawne i finansowe.

Etapy tej ewolucji wyznaczały zespoły witraży projektowane przez mistrzów powojennej awangardy: G. Rouaulta i J. Bazaine’a w Notre Dame de Toute Grâce na płaskowyżu Assy (1937–1946); H. Matisse’a dla Notre Dame du Rosaire w Vence (1940); A. Manessiera w Saint Michel w Les Bréseux z pierwszymi witrażami abstrakcyjnymi (1948); F. Légera, J. Bazaine’a i J. Le Moala we wnętrzach Sacré-Coeur w Audincourt, (1949–1951); Le Corbusiera w Notre Dame w Ronchamp (1951–1955) oraz nowoczesne witraże J. Villona, R. Bissière’a i M. Chagalla, które wprowadzono po raz pierwszy do światowej klasy zabytku architektury, katedry Saint-Étienne w Metz (1955).

Rekonstrukcja katedry Saint-Cyr et Sainte-Julitte w Nevers dała okazję do zaprezentowania swojej wizji malarstwa witrażowego przedstawicielom młodszej generacji: R. Ubacowi, C. Viallatowi, J.M. Alberoli, G. Honeggerowi i F. Rouanowi (1973–2011). Z wyjątkiem Alberoli wszyscy związani byli z rozwijającymi się od lat 50. XX wieku tendencjami niefiguratywnymi. W ten sam nurt wpisywały się odwołujące się do tradycji cysterskich wybitne realizacje J.P. Raynauda w Noirlac (1975–1977), P. Soulages’a w Conques (1986), J. Ricardona w Acey (1991–1994) czy A. Nemours, przedstawicielki ruchu *Art Concret*, w Salagon (1998).

Powrót do figuracji znalazł kontynuację w projektach G. Garouste’a dla Notre Dame de Talant (1996–1997), C. Benzaken dla Saint-Sulpice w Varennes-Jarcy (1991–2007), M. Raysse’a, związanego z ruchem *Nouveau Réalisme*, dla Notre-Dame de l’Arche d’Alliance w Paryżu (1986–1998) i G. Collin-Thiébauda dla Saint Gatien w Tours (2010–2013).

Twórcy *vitraux d’artistes* zaakceptowali narzucone ramy programowe, nie rezygnując przy tym z wolności wyboru środków wyrazu i konwencji estetycznych. Dzięki ich poszukiwaniom i kreatywności, wprowadzaniu innowacyjnych procesów technologicznych czy nowemu odczytaniu tradycyjnych materiałów i metod warsztatowych, a także odwadze zleciendawców kościelnych i państwowych francuski witraż w pełni włączył się w ewolucję współczesnej ekspresji plastycznej.

Słowa kluczowe: witraże, sztuka francuska XX i XXI w., art sacré, vitraux d’artistes, maître verrier

dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
00-040 Warszawa, ul. Warecka 4/6/10
a.kluczevska@world-art.pl

(1991–1994) and A. Nemours, a representative of the Art Concret movement, at Salagon (1998).

The return to figuration found a continuation in the projects of G. Garouste for Notre Dame de Talant (1996–1997), C. Benzaken for Saint-Sulpice in Varennes-Jarcy (1991–2007), M. Raysse, associated with the Nouveau Réalisme movement, for Notre-Dame de l’Arche d’Alliance in Paris (1986–1998) and G. Collin-Thiébaud for Saint Gatien in Tours (2010–2013).

The creators of *vitraux d’artistes* accepted the prescribed programmatic framework without giving up their freedom of choice in means of expression and aesthetic conventions. Thanks to the research and creativity of the artists – the introduction of innovative technological processes or a new interpretation of traditional materials and craft methods – but also the courage of the ecclesiastical and, above all, state commissioners, French stained glass has fully integrated itself into the evolution of contemporary visual expression.

Keywords: stained glass, 20th- and 21st-century French art, art sacré, vitraux d’artistes, maître verrier

dr Agnieszka Kluczevska-Wójcik
Polish Institute of World Art Studies
00–040 Warszawa, ul. Warecka 4/6/10
a.kluczevska@world-art.pl

Translated by Monika Mazurek

Bibliography

- Architectures de lumière. Vitraux d’artistes 1975–2000*, eds., A.-M. Charbonneaux, N. Hillaire, Paris 2000.
- Aubert M., Chastel A., Verrier J., Mathey F. et al., *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musee des Arts Decoratifs de Paris*, Paris 1958.
- Bernier R., *Matisse Designs. A New Church*, “Vogue”, nos. 131–132, 15.02.1949.
- Blanchet-Vacquet Ch., *De l’Eglise à l’État, la commande des Vitraux religieux en France: de 1945 à 2000* (doctoral dissertation), University Aix-Marseille, 2004.
- Blanchett-Vaque Ch., *Les enjeux de la creation contemporaine dans la restauration d’un monument classe. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, in: *Living with history 1914–1964*, eds. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011.
- Blanchet-Vaque Ch., *Les vitraux de la cathedrale de Nevers, récit d’une longue histoire de 1960 à nos jours*, in: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathedrales de France*, Chartres 2002.

Bouvier Y., Cousin Ch., *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, Besançon 2007.

Buchet J., *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

Caussé F., *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, in: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018.

Caussé F., *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

Chagall, *Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, exhibition catalogue, eds. V. David, L. de Finance, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Chaussé-Martin V., *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*, in: *Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.

Couturier M-A., *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne”, 1938, no. 36, p. 344.

David V., *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, in: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016.

Denis M., *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, supplément, 7.10.1923.

Frachon-Gielarek N., «Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Aliance, Paris», *Monumental*, 2004–1, pp. 80–85.

Frémaux C., *Architecture religieuse au XXe siècle: Quel patrimoine?*, Paris 2007.

Gilardet B., *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Paris 2015.

Heck Ch., Soulages P., *Conques, les vitraux de Soulages*, Paris 1994.

Ladey L., Ladey M., *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, in: *[Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier*, Talant 1997.

Langrené Ch., *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.

L'art actuel dans l'église de 1980 à nos jours, eds. F. Drugeon, I. Saint-Martin, Paris 2012.

Le défis du vitrail contemporain. The Challenges of Contemporary Stained Glass, eds. V. David, N. Dohrmann, Troyes 2018.

Lumières contemporaines. Vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée, ed. J.-F. Lagier, Chartres 2005.

Lyon H., *Garouste à Talant*, Paris 2006.

“Marcheurs” et “regardeurs”: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre; ed. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.

Bibliografia

Architectures de lumière. Vitraux d'artistes 1975–2000, red. A.-M. Charbonneaux, N. Hillaire, Paris 2000.

Aubert M., Chastel A., Verrier J., Mathey F. i inni, *Le Vitrail français. Sous La Haute Direction du Musée des Arts Décoratifs de Paris*, Paris 1958.

Bernier R., *Matisse Designs. A New Church*, „Vogue”, n. 131–132, 15.02.1949.

Blanchet-Vacquet Ch., *De l'Eglise à l'État, la commande des Vitraux religieux en France: de 1945 à 2000* (praca doktorska), Uniwersytet Aix-Marseille, 2004.

Blanchet-Vaque Ch., *Les enjeux de la création contemporaine dans la restauration d'un monument classé. Les vitraux des peintres à la cathédrale de Metz 1952–1965*, w: *Living with history 1914–1964*, red. N. Bullock, L. Verpoest, Leven University Press, 2011.

Blanchet-Vaque Ch., *Les vitraux de la cathédrale de Nevers, récit d'une longue histoire de 1960 à nos jours*, w: *Les couleurs du ciel. Vitraux de création au XXe siècle dans les cathédrales de France*, Chartres 2002.

Bouvier Y., Cousin Ch., *Audincourt, le sacre de la couleur. Fernand Léger, Jean Bazaine, Maurice Novarina, Jean Le Moal au Sacré-Coeur*, Besançon 2007.

Buchet J., *Notre-Dame-de-Toute-Grâce, église du plateau d'Assy*, Annency 2012.

Caussé F., *Eglise et art contemporain: la Commission d'Art sacré de Besançon, 1945–1955*, w: *L'Eglise et l'art contemporain, un dialogue fécond*, Dossier du Département art sacré du Service national de pastoral liturgique, avril 2018.

Caussé F., *La Revue «L'Art Sacré». Le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris 2010.

Chagall, *Soulages, Benzaken... Le vitrail contemporain. Contemporary Stained Glass*, katalog wystawy, red. V. David, L. de Finance, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris 2015.

Chaussé-Martin V., *Les métamorphoses de la technique du vitrail au XXe siècle*, w: *Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.

Couturier M-A., *Ce que l'église attend du vitrail*, „L'Art Sacré Moderne” 1938, nr 36, s. 344.

David V., *La «verrière du béton» ou la révolution de l'art du vitrail (1945–1965)*, w: *Vitraux en pâte de verre, vitraux en dalle de verre* [actes de la journée d'études, musée du Verre, Conches, 15 novembre 2014], Conches, Musée du Verre, 2016.

Denis M., *Les nouvelles oeuvres de Maurice Denis à l'église St. Paul, quelques mots de l'artiste sur son oeuvre*, „Courrier du Genève”, supplément, 7.10.1923.

Frachon-Gielarek N., *Le vitraux de Martial Raysse à Notre-Dame-de-l'Arche-d'Aliance, Paris*, „Monumental”, 2004–1, s. 80–85.

Frémaux C., *Architecture religieuse au XXe siècle: Quel patrimoine?*, Paris 2007.

- Gilardet B., *Réinventer le musée – François Mathey, un précurseur méconnu (1953–1985)*, Paris 2015.
- Heck Ch., Soulagés P., *Conques, les vitraux de Soulagés*, Paris 1994.
- Ladey L., Ladey M., *Une arche de lumière: Notre-Dame de Talant*, w: [Les] vitraux de Gérard Garouste et de Pierre Alain Parot, maître verrier, Talant 1997.
- Langrené Ch., *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris 2005.
- L'art actuel dans l'église de 1980 à nos jours*, red. F. Drugeon, I. Saint-Martin, Paris 2012.
- Le défis du vitrail contemporain. The Challenges of Contemporary Stained Glass*, red. V. David, N. Dohrmann, Troyes 2018.
- Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*, red. J.-F. Lagier, Chartres 2005.
- Lyon H., *Garouste à Talant*, Paris 2006.
- „Marcheurs” et „regardeurs”: une création de vitraux à la cathédrale de Tours/réalisé par la Direction régionale des affaires culturelles du Centre; red. S. Le Clech/Orléans: Direction régionale des affaires culturelles du Centre, 2013.
- Mariotte A., *L'église du Sacré-Cœur, Audincourt*, Combien imprimeur [s.d.].
- Matisse H., *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris 1972.
- Mollard-Desfour A., *Le Noir. Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, Paris 2005.
- Nakov A., *Nemours au prieuré de Salagon*, Paris 2004.
- Regards sur le vitrail*, red. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.
- Regamey P.-R., *La querelle de l'art sacré*, „Le Monde”, nr 12.01.1952.
- Saint-Martin I., *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, Rennes 2014.
- Viatte G., M. Seuphor, *Ricardon les verrières d'Acéy*, 1999.
- Zins Loire N., *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, w: (Journée d'études) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, red. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016.
- <http://archives.pierre-soulages.com//pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>
- <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>
- <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>
- <https://patrimoine.centre-valdeloire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-allichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>
- <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).
- <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000508749/2021-01-17/-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>
- Mariotte A., *L'église du Sacré-Cœur, Audincourt*, Combien imprimeur, [n.d.]
- Matisse H., *Écrits et propos sur l'art*, red. D. Fourcade, Paris 1972.
- Mollard-Desfour A., *Le Noir. Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, Paris 2005.
- Nakov A., *Nemours au prieuré de Salagon*, Paris 2004.
- Regards sur le vitrail*, eds. Ch. Jablonski, D. Mens, Arles 2002.
- Regamey P.-R., *La querelle de l'art sacré*, „Le Monde”, no. 12.01.1952.
- Saint-Martin I., *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*, Rennes 2014.
- Viatte G., M. Seuphor, *Ricardon les verrières d'Acéy*, 1999.
- Zins Loire N., *Le vitrail en dalle de verre en France des origines à 1940*, in: (Journée d'études) *Vitraux en pâte de verre – Vitraux en dalle de verre*, ed. E. Louet, Musée du Verre Conches 2016.
- <http://archives.pierre-soulages.com//pages/psecrits/dictionnaireexpressions.html>
- <https://liturgie.catholique.fr/accueil/bibliotheque/ressources/483-commissions-diocesaines-art-sacre/>
- <https://liturgie.catholique.fr/wp-content/uploads/sites/11/2018/04/LEglise-et-lart-contemporain-un-dialogue-fecond.pdf>
- <https://patrimoine.centre-valdeloire.fr/gertrude-diffusion/dossier/bruere-allichamps-cher-abbaye-cistercienne-de-noirlac-34-verrieres-de-jean-pierre-raynaud-et-jean-mauret/c32040e0-3065-41ea-8290-d3b275f04bd6>
- <http://www.infovitrail.com/index.php/fr/glossaire-vitrail/38-lettre-j/179-definition-du-jaune-d-argent> (25.11.2019).
- <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000508749/2021-01-17/-de-toute-grace-du-plateau-d-assy-poi:4965027>