



Wyznania wstępne

Stulecie, które dzieli dwa sławne obrazy przedstawiające artystę w pracowni malującego pejzaż, dzieła wybitnych francuskich malarzy (niezajmujących się w pierwszym rzędzie malowaniem pejzaży) – François Bouchera (*Malarz w pracowni*, ok. 1730[?], Luwr, Paryż) i Gustave’a Courbета (*Pracownia malarza. Alegoria rzeczywista siedmiu lat mojego życia artystycznego i moralnego*, 1855, Musée d’Orsay, Paryż) – jest bez wątpienia złotym wiekiem pejzażu w sztukach przedstawiających. W tym czasie znacząco wzrosła liczba obrazów o takiej tematyce, a ranga gatunku została podniesiona. To także wiek definiowania pejzażu i gruntownych zmian w podejściu i metodach pracy malarzy. Choć wymienieni artyści malowali pejzaże w pracowni, nie oznacza to, że w okresie dzielącym daty powstania obu obrazów tylko w taki sposób powstawały obrazy pejzażowe. Upowszechnił się bowiem wówczas pleneryzm – postawa, którą można widzieć jako rewolucyjną, konkurencyjną wobec „pracownianej” albo tylko jako ją wzbogacającą.

* * *

Książka ta zaczęła powstawać przeszło 20 lat temu, z potrzeby zarysowania syntezy wielkiej rewolucji artystycznej i kulturowej w kulturze zachodniej w odniesieniu do krajobrazu, która nastąpiła ok. 1800 r. Zapewne także pod wpływem ówczesnej mody badawczej, nobilitującej studia plenerowe z tego okresu. W toku pracy, porzucanej i podejmowanej z różnym natężeniem przez następne lata, pojawiały się wątpliwości, także co do możliwości napisania jakiegokolwiek syntezy. Książka rodziła się więc bez planu, z góry założonego celu czy tezy – jako rozpoznawanie szerokiego pola kultury oświecenia i romantyzmu. Ostatecznie powstały szkice do kilku różnych książek na temat sztuki pejzażowej u progu jej dojrzałości (o ile zgodzimy się,

że w tym okresie osiągała ona dojrzałość). Prezentowane tu fragmenty łączy pojęcie pleneryzmu, choć traktują one o wielu przejawach kultury, głównie w XVIII i na początku XIX w., a niektóre zapewne zbyt daleko wybiegają poza granice pola semantycznego tego terminu. Sądzę wszakże, że takie wędrowanie w pewnej odległości od tematu również może być owocne dla jego zrozumienia.

Chaotyczne dociekania nieskładające się w żadną zaplanowaną całość publikowałem w postaci artykułów dotyczących m.in. holandyzmu XVIII-wiecznego, ikonografii „wulkanicznej”, koncepcji fragmentu w malarstwie pejzażowym, twórczości Jeana-Étienne’a Liotarda, Phillipe’a Jacques’a de Louthourbourg’a, Claude’a-Josepha Verneta, Zygmunta Vogla, Williama Turnera, szwajcarskiej wczesnej produkcji pamiątek turystycznych, oświeceniowej dokumentacji wizualnej podróży odkrywczych czy poszukiwań pejzażu rodzimego względnie narodowego. Obecnie je zestawiam i rewiduję, także w następstwie konfrontacji z ogromnym materiałem z zakresu XVIII-wiecznej pejzażowej sztuki i kultury wizualnej. Ponawiam pytania, które stawiałem przed laty w książce *Tracona moc obrazu...*¹, a które sformułował Werner Busch we wstępie swojego zarysu *Das sentimentalische Bild...*: jak zmieniało się w XVIII w. to, czym jest obraz? Ta niedoceniana książka, wraz z *Entfernung der Natur* Oskara Bätschmanna², dostarczyła mi zapewne najwięcej inspiracji, a z pewnością najwięcej pytań i wątpliwości. W jakiejś mierze całe to przedsięwzięcie można traktować jako notatki na marginesach dzieł obu wielkich uczonych. Notatki skoncentrowane na drugiej połowie XVIII w., staram się bowiem nie wkraczać (poza kilkanaście krótkimi wycieczkami) w „złoty wiek” romantycznego malarstwa krajobrazowego i nie rozpatrywać twórczości Johna Constable’a, Williama Turnera, Caspara Davida Friedricha, Philippa Otto Rungego czy Camille’a Corota.

Przyglądamy się zatem okresowi kryzysu, ale bez sięgania do tego, co po nim, bez progresywistycznego nastawienia na zjawiska, które „zapowiadały” te wielkie dokonania i „dojrzałą” sztukę pejzażową. Mam przy tym w pamięci propozycje badaczy dotyczące myślenia o tej epoce, m.in. Michela Delona (pojęcie deregulacji)³,

¹ Andrzej Pieńkos, *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012.

² Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, s. 9–13; Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989.

³ Dialektyczna koncepcja Michela Delona dotycząca literatury francuskiej końca XVIII w. mogłaby zapewne być pomocną w rozumieniu napięć w sztukach wizualnych drugiej połowy stulecia. Zob. idem, *Le roman en 1800. Entre dérégulation et normalisation*, [w:] *La recherche dix-huitièmiste en France et en Pologne. Bilan et perspectives*, red. Izabela Zatorska, Varsovie 2012, s. 30–39.

René D  morisa (*le temps du vertige*)⁴ i Michaela Frieda (skupienie raczej na poszukiwaniach i intencjach ni  realizacjach)⁵.

W ostatnich kilku dekadach otworzy  się przed nami nieznany dotąd świat: przywrócono pamięci dziesiątki „małych mistrzów” sztuki pejzażowej XVIII w., setki zapomnianych „wizualnych obiektów”, a wraz z nimi ukaza  się naszym oczom ogrom pracy ludzi, którzy w zasadniczy sposób zmieniali sposoby patrzenia na przyrod , rozumienia historii, zwiedzania świata. Trzeba było szybko rozszerza  po cie sztuki pejzażowej. Malarstwo i grafika XVIII w. mają nadal t  szczególną cech  (zalet ?) dla badacza (podobnie jak kiedyś np. akademizm XIX-wieczny), że obejmują ow  do niedawna nieodkrytą (lub częściowo nieznaną) tw rczo  wielu artystów, a wręcz całe kategorie twórczości. To materiał nieoswojony przez historyków sztuki, nieobecny w syntezach, nieprzepuszczony przez różne „magle” metodologiczne: dzieła Caspara Wolfa, Williama Hodgesa, Abrahama-Louisa Ducrosa, Adriana Zingga itd. Dodajmy do tego rozliczne albumy podr  nicze, znane z tytułów, ale nadal nieprzejrane pod kątem istoty przekazu. Mamy tam też wiele pojedynczych dzie , których dotąd nie udało się w  o y  do porządkujących szuflad: pejzaże Liotarda i Jacques’a-Louisa Davida (malarzy, którzy nie byli pejza ystami), Johanna Heinricha Wuesta itd.

Odkrywanie to (kontynuowane) wynikało z kilku przyczyn: porzucenia frankocentrycznego modelu historii sztuki nowoczesnej (w którym między Vernetem a Corotem nie mogło być ważnych zjawisk w sztuce pejzażowej), rozkwitu zainteresowa  historii nauk zjawiskami wizualizacji tychże, rozwoju badań nad dziejami „nowych mediów” (grafiki ilustracyjnej, form parateatralnych i prefotograficznych). Nawet jeśli modernistycznie nastawiona historia malarstwa (głównie anglosaska), z entuzjazmem przywracająca pamięci setki studiów i szkiców plenerowych „około 1800”, użyła ich do zbudowania fałszywego obrazu burzenia tradycji i hierarchii sztuki nowożytnej, wyrządzając tym nieco krzywd – to bez wątpienia przywróciła tej pamięci wiele zapomnianych zjawisk artystycznych.

Refleksja nad tymi odkrywanyimi rozmaitymi nurtami twórczości prowadzi do kolejnej, bynajmniej nie odkrywczej refleksji nad znaczeniem marginaliów, epizodów, zbiegów okoliczności. Inicjatywa kanclerza Wenzela Antona

⁴ Tak René D  moris określa specyfik  początków oświecenia i dodaje, że należy „zda  sprawozdanie z wrzenia idei i form”; idem, *Le Roman   la premiére personne*, Gen ve 2002 (I wyd. 1975), s. 7.

⁵ Michael Fried wy   y  pomysł badania *structure d'intention* w przedmowie do wydania francuskiego swojej książki *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980); zob. idem, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, tłum. Eric Vigne, Paris 1990, s. 17.

von Kaunitza założenia prywatnej szkoły studiowania krajobrazu miała podłoże personalne; Hodges przypadkiem znalazł się na pokładzie wyprawy kapitana Jamesa Cooka; Thomas Jones nie namalowałby swoich studiów z okna w Neapolu, czekając na ważniejsze zlecenia, gdyby je otrzymał; Ducros został wygnany przez wojnę na Maltę; Turner wyruszył w Alpy, ponieważ nastąpiła przerwa w działaniach wojennych. Ich dokonania nie składają się na żadną spójną historię rewolucji pejzażowej. A omawiam w tekście także kilka przykładów twórczości lub pojedynczych dzieł, które pozostały bez jakiegokolwiek kontynuacji.

Pisząc „pleneryzm”, jedynie prowizorycznie konceptualizuję zbiór historycznych postaw, przeświadczeń, teoretycznych sformułowań, znany nam z różnych form przekazu wizualnego i tekstowego. Interesuje mnie on także z powodu pewnych ciekawych zachowań jednostek, pomysłów edukacyjnych, społecznych (spacery, wędrowki), a nie tylko z powodu obrazów, które zrodził. Te są różnej jakości i różnego charakteru, pochodzą z różnych porządków: grafika komercyjna, ilustracja książek oświatowych, pełnoformatowe obrazy poważnych akademików, obrazy i rysunki amatorów, dokumentacje naukowe. To, co dla współczesnego badacza jest pejzażem, niekoniecznie było nim dla twórcy, co stale musimy mieć na uwadze.

Tytuł książki jest cokolwiek pompatyczny, podtytuł wydaje się nieco kokieteryjny. Słowo „rewolucja” może być mylące – zwykle uważamy, że po niej następuje nowy porządek. A tego nie chciałbym sugerować – raczej wyrazić przeświadczenie o swoistości opisywanych zjawisk, co w wielu wypadkach wygląda jak próba zerwania z dotychczasowym porządkiem.

Pozostaję tu wierny chwytowi „gry w klasy”, zastosowanemu w książce *Tracona moc obrazu...*, dla której obecna stanowi rodzaj prequelu. Kolejność rozdziałów nie ma znaczenia, nie tworzą one rozwijającej się struktury, a inna sekwencja mogłaby zapewne spowodować inne oświetlenie się opisywanych zdarzeń. Ponieważ nie analizuję zjawiska zamkniętego i całościowego, lecz miriadę faktów, które jedynie z dzisiejszej perspektywy układają się w ciągi, rozkładanie i układanie owej struktury na różne sposoby za każdym razem może dać nieco inny efekt całościowy. Relacja zawsze zależy od opowiadającego, ale nawet on może zdawać inną relację z tego samego wydarzenia. Mam nadzieję, że na tych relacjach nie poprzestanę.

Żeby poddać refleksji fakty i zjawiska, powinniśmy je sobie ułożyć przed oczami. Każdy z rozdziałów traktuję jako relację niezależną, można je czytać osobno. Podobne intencje wyłożył Pierre Wat we wstępie do swojej książki *Turner menteur magnifique*⁶, jednak nie były one inspiracją dla przyjętej tu

⁶ Pierre Wat, *Turner menteur magnifique*, Paris 2010, s. 7–9.

struktury – książka o Turnerze jako poświęcona jednemu artyście rządzi się w istocie innymi prawami. W każdym rozdziale opisuję inną „rewolucję”. Niekoniecznie składają się one na obraz jednej wielkiej rewolucji⁷.

⁷ W pracy nad książką nie zdążyłem wykorzystać niedawnej wystawy i jej katalogu, poświęconych początkom pleneryzmu: *True to Nature. Open-air Painting in Europe, 1780–1870*, kat. wyst. w National Gallery of Art w Waszyngtonie, Fondation Custodia w Paryżu i Fitzwilliam Museum w Cambridge, red. Ger Luijten, London 2020.