

## Najdłuższa rewolucja sztuki nowoczesnej

**Rec.: Andrzej Pieńkos, *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021.**

Mogłoby się wydawać, że pleneryzm jest zjawiskiem nieskomplikowanym: malarz maluje krajobraz w studio albo w plenerze. Nic bardziej mylnego. Oprócz tych najbardziej oczywistych możliwości istnieją jeszcze te mniej oczywiste, jak np. szkicowanie ołówkiem w plenerze i malowanie olejem w studio albo szybkie szkicowanie olejem w plenerze i malowanie wykończonej wersji w studio, albo malowanie z okna pracowni. Można też malować w pracowni i być plenerystą albo malować w plenerze i nie stworzyć dzieła sztuki. Te i wiele innych możliwości to zaledwie początek rozważań nad XVIII-wiecznym malarstwem pejzażowym, w którego zawłości wprowadza książka Andrzeja Pieńkosa *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, gruntownie zmieniająca nasze wyobrażenie o malarstwie plenerowym i o tym, czym była, a czym nie była sztuka w wieku oświecenia.

*Rewolucja plenerowa...* jest zbiorem tekstów, które ukazywały się drukiem przez ponad 20 lat i były efektem długofalowego, konsekwentnie realizowanego programu badawczego. Autor nadał tym tekstom nowe tytuły, uzupełnił je, dodał wstęp i zakończenie, tak by zbiór stanowił – na tyle na ile to możliwe – jednolitą całość. To dobrze, że ważne teksty Pieńkosa rozsiane po czasopismach i zbiorowych publikacjach zostały na nowo wydane i można je przeczytać naraz, bo wzajemnie się uzupełniają, zazębiają i budują jeden historyczny obraz – obraz bogaty i różnorodny.

Najkrócej mówiąc, książka Pieńkosa to studium kultury wizualnej drugiej połowy XVIII w., rozległa panorama zjawisk artystycznych i pozaartystycznych kreślona bez wyznaczania barier między różnymi jej przejawami: sztuką, nauką, podróżowaniem czy edukacją artystyczną. Jak pisze autor, jej celem było „rozpoznawanie szerokiego pola kultury oświecenia i romantyzmu” (s. 13). Pieńkos rozumie pleneryzm bardzo szeroko jako „potężny nurt kulturowy, niezmiernie zróżnicowany”, w którym „malowanie obrazów na powietrzu było tylko jedną z jego składowych” (s. 12), jako „zbiór historycznych postaw, przeświadczeń, teoretycznych sformułowań, znany nam z różnych form przekazu wizualnego i tekstowego”, takich jak

„grafika komercyjna, ilustracja książek oświatowych, pełnoformatowe obrazy poważnych akademików, obrazy i rysunki amatorów, dokumentacje naukowe” (s. 16). Zatarcie granicy między artystycznym i nieartystycznym sposobem obrazowania jest argumentem na rzecz pełnej otwartości kategorii pleneryzmu, wyrastającego na jedno z centralnych zjawisk XVIII-wiecznej kultury, wokół którego ogniskowały się istotne zmiany w pojmowaniu sztuki: sposobów przedstawiania świata, powinności artysty i oczekiwań publiczności. Ten balans na granicy sztuki i niesztuki, zasad rządzących obrazowaniem i surową, nieprzetworzoną artystycznie rzeczywistością, rodzaj sondowania świata realnego z poziomu malarstwa, widoczny w obrazach od Jean-Etienne’a Liotarda, przez Thomasa Jonesa i Jacques-Louisa Davida, po Adolfa von Menzla, jest jednym z ciekawszych wątków sztuki XVIII i XIX w., eksplorowanym przez Pieńkosa również w innych książkach, zwłaszcza w *Traconej mocy obrazu...*<sup>1</sup>.

W historii pleneryzmu nie ma ani kluczowych momentów, ani decydujących zwrotów, które ułatwiłyby pracę interpretatorowi. Jest za to ogrom materiału. Pieńkos świadomie i stanowczo odmawia uporządkowania go w jeden schemat historyczny. To nie jest książka, która opowiada historię; to książka, która bada postawy i zjawiska i próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak doszło do tego, że malowanie pejzażu w plenerze stało się najpierw możliwe, potem potrzebne i w końcu niezbędne.

Pieńkos zaczyna od dyskredytacji ewolucyjnej teorii historii sztuki, zgodnie z którą XVIII-wieczne malarstwo krajobrazowe ma znaczenie tylko jako „prekursor” prawdziwego, XIX-wiecznego pleneryzmu, albo „okres pomiędzy” Lorrainem i Turnerem. Próbuje znaleźć formułę, w której malarstwo oświecenia tłumaczyłoby się samo przez się. Po śmierci ewolucjonizmu w humanistyce nie dysponujemy żadnym schematem historycznym, który łączyłby w jedną całość sztukę trzech stuleci. Pieńkos niedwuznacznie sugeruje, że niesystematyczny charakter jego książki odzwierciedla niemożność prostego uporządkowania różnorodności zjawisk, które nie układają się w żadną spójną historię. Jak przyznaje, „książka rodziła się bez planu, z góry założonego celu czy tezy”, co wynikało z „wątpliwości [...] co do możliwości napisania jakiegokolwiek syntezy” (s. 13). To podążanie za materiałem historycznym i niewtłaczanie go w żaden schemat uważam za ogromną zaletę tej publikacji. Pieńkos zbyt dobrze i szczegółowo zna historię malarstwa XVIII w., żeby ulec pokusie łatwego porządkowania przeszłości.

O ile ta historyczna powściągliwość sprawdza się na poziomie analizy indywidualnych artystów i obrazów, o tyle każda próba ogólniejszego spojrzenia na malarstwo drugiej połowy XVIII w. – np. znalezienie tytułu

---

<sup>1</sup> A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012.

książki – dowodzi, jak trudno oderwać się od interpretowania przeszłości z perspektywy przyszłości. Dwa tytułowe pojęcia – narodzin i nowoczesności – nieuchronnie ciągną w stronę XIX-wiecznej przyszłości. Nowoczesność jako odrębny problem nie pojawia się jednak w treści książki, lecz stanowi jej ramę interpretacyjną. Zdaniem autora nowoczesny pejzaż rodzi się z czystej lub oczyszczonej, bezpośredniej obserwacji, której sprzyjają nowe sposoby doświadczania natury – nauka, podróże i ciekawość świata w ogóle – za to w kontrze do utartych, klasycznych, idealizujących schematów i konwencji obrazowych. Píše np. o Salomonie Gessnerze: „Historia naturalna nie była [...] przez niego sprowadzana jedynie do schematów czerpanych z antycznych poetów – rozumiał ją jako stałą aktywność, czujność wobec form świata widzialnego” (s. 56).

„Nowoczesny” znaczy więc zobaczony na nowo, bez bagażu tradycji retorycznej i poetyckiej sięgającej Wergiliusza i Longinosa. Dlatego np. – autor cytuje Pierre’a Wata – „Dla Turnera podróż jest w mniejszym stopniu miejscem odkrywania, raczej momentem zapominania [...], ponieważ wyuczona sztukę zastępuje inne doświadczenie, którego moc dekonstrukcji wiedzy i umiejętności akademickich jest ogromna: doświadczenie przeżywane przez podmiot podróżujący”<sup>2</sup> (s. 110). Obrazy tworzone podczas podróży oraz wypraw geologicznych i etnograficznych umożliwiają takie nowe otwarcie się na naturę, skoncentrowane na niezakłóconej i, na ile to możliwe, naukowo obiektywnej obserwacji. W związku z tym naukowym impulsem do malowania bezpośrednio zobaczonych zjawisk, jak píše autor, „w drugiej połowie XVIII w. trwały poszukiwania rozwiązań malarskich adekwatnych do specyfiki obrazowanych zjawisk, czemu towarzyszyły wahania między eksperymentem formalnym, koniecznością wiernego odwzorowania a konwencjami, które zna publiczność” (s. 87).

Ten nowy, nowoczesny sposób doświadczania świata dostarcza też Pieńkosowi najlepszej okazji do nakreślenia szerokiej koncepcji malarstwa plenerowego. Jego zdaniem

pleneryzm jako postawa nie ogranicza się do malowania względnie rysowania w plenerze. Polega na istotnej zmianie w patrzeniu, kierowaniu spojrzenia z określonych punktów widzenia, ale szerzej także: na patrzeniu z nowych perspektyw – z podróży, z ruchu (np. z okna powozu, potem pociągu); z dachów i wysokich gór; na patrzeniu „przez”, z ograniczonym kadrem, widzeniu fragmentarycznym; na patrzeniu na określony cel, motyw; wreszcie – na doświadczeniu bezpośrednim i uczestniczącym, w warunkach zastanych, często niesprzyjających pracy artystycznej (s. 46).

Czasem obrazów w ogóle nie trzeba było malować w plenerze. Na przykład wybuchów wulkanów nie malowano „z natury” z powodów tech-

<sup>2</sup> P. Wat, *Turner menteur magnifique*, Paris 2010, s. 11.

nicznych, ale odczuwano „plenerową” potrzebę „bycia blisko obrazowego zjawiska” (s. 100). Ostatecznie o pleneryzmie przesądza więc nie miejsce i sposób wykonania, lecz intencja: „Niezależnie od tego, gdzie i kiedy wykonane, [obrazy] miały przecież stanowić notację autentycznie doznanych wrażeń, zapis realnego miejsca widzianego przez artystę w takich, a nie innych okolicznościach” (s. 109).

Z bezpośredniością widzenia wiąże się drugi rys nowoczesności: indywidualizm. Bezpośrednio widzi tylko jednostka; tylko jednostka jest w stanie wyłamać się z obowiązujących wzorców; i widzi zawsze po swojemu. Pieńkos interpretuje np. próby uzupełnienia akademickiego programu nauczania o studia w plenerze jako trend modernizacyjny ze względu na „świadomie podjęty wysiłek na rzecz wyzwolenia indywidualności twórczej w toku grupowego nauczania” (s. 47) w obliczu natury, a nie kopiowania wzorów dawnych mistrzów. Modernizacja oznacza tu połączenie XVIII-wiecznego pojęcia geniuszu z naukową ideą bezpośredniej obserwacji.

Podobnie jest w przypadku opisywanych w rozdziale piątym widoków przez okno. Widok to nie jest nowy koncept – istniał w estetyce natury i teorii ogrodów i oznaczał perspektywicznie uporządkowane spojrzenie w głąb, inaczej prospekt – ale tu nabiera nowego, znów nowoczesnego znaczenia jako zobaczony fragment rzeczywistości. Zobaczony przez artystę, którego podmiotowa rola jako patrzącego nabiera znaczenia i wpływa na sposób obrazowania. Zmiana w samorozumieniu artysty to kolejny, jak się należy domyślać, rys nowoczesności.

To centralne przekonanie Pieńkosa – z którym zresztą trudno się nie zgodzić – że bezpośredni, niezapośredniczony ogłąd rzeczywistości stanowił motor napędowy pleneryzmu i że „rewolucja plenerowa” dokonała się w kontrze do retorycznych, poetyckich i estetycznych konwencji doświadczania świata, sprawia, że podchodzi on sceptycznie do szukania bezpośrednich, przyczynowych związków między praktyką malowania w plenerze i teorią malarstwa czy estetyką natury – wątpi, czy takie były, a jeśli były, to czy można ich dowieść i jakie właściwie miały znaczenie. Deklaruje np.: „Dla wymienionych wyżej dzieł łatwo byłoby wskazać analogie w tekstach literackich i filozoficznych XVIII w., m.in. w pismach teoretyków malowniczości i wzniosłości. Do takich poszukiwań podchodzę jednak wstrzemięźliwie, z przekonaniem o niekoniecznym przepływie między teorią a praktyką” (s. 99). I pyta: „Czy wymieniani w tym rozdziale artyści z różnych krajów i środowisk znali te teksty [Burke’a i Kanta] lub źródła ich idei? Czy Burke i Kant znali wymienione tu obrazy, nie będą dociekać” (s. 100).

Z jednej strony książka Pieńkosa przypomina, że na trudne pytania nie ma łatwych odpowiedzi. Stąd znak zapytania w tytule i niepewność

towarzysząca zarówno badaczowi, jak i czytelnikowi – niepewność rzeczywista, zastępująca złudne poczucie pewności wynikające z mocnych tez interpretacyjnych – Pieńkos celowo pozostawia niektóre pytania bez odpowiedzi. Z drugiej strony chciałoby się usłyszeć mniej pytań i uzyskać więcej odpowiedzi, zwłaszcza na temat pozaobrazowych uwarunkowań malarstwa.

Wszystkie wątpliwości, których czytelnik nabiera w trakcie lektury, Pieńkos jednak uprzedza. Jest w pełni świadomy ograniczeń własnych badań, ale ograniczenia te mają charakter programowy, są następstwem pragmatycznej powściągliwości, a nie zaniedbania. Nad tym programem metodologicznym warto się na chwilę zatrzymać. Dotykamy tu bowiem fundamentalnego problemu nieprzystawalności myśli i obrazów, z którym borykają się wszyscy próbujący zrozumieć malarstwo, a także problemu procedur naukowych, dzięki którym dochodzimy do zadowalającego rozumienia przeszłości.

Przede wszystkim Pieńkos wierzy w siłę faktów i pojedynczych przykładów, i w siłę obrazu, który współtworzą. Pytanie, jak przechodzi się od gromadzenia faktów do rozumienia zjawisk takich jak pleneryzm? Pieńkos odrzuca (Popperowską) metodę koroboracji i falsyfikacji, zgodnie z którą teza interpretacyjna wyprzedza fakty, a fakty dobiera się, by ją potwierdzić, dopóki nie napotka się takich, które jej przeczą – wówczas modyfikuje się tezę. Pieńkos tego nie pisze, ale jak się domyślam, jest w stanie znajomością faktów sfalsyfikować każdą tezę dotyczącą XVIII-wiecznego malarstwa. Odrzuca też metodę indukcyjną polegającą na uogólnianiu faktów. Raz po raz deklaruje ostrożność w generalizowaniu, zaznaczając, że wciąż wiemy zbyt mało, że w stosunkowo świeżych badaniach nad malarstwem plenerowym pozostaje zbyt wiele nierozpoznanych obszarów i białych plam. Ale tak naprawdę Pieńkos nie wierzy w generalizacje. Jak deklaruje na koniec, „nie o obraz syntetyczny i stabilny [mu] chodzi” (s. 144).

Dlatego kluczowe dla podejścia autora okazuje się z pozoru najmniej znaczące słowo tytułu: „relacje”; to ono najlepiej charakteryzuje jego postawę historyka. Pieńkos jest empirystą, a jego metoda polega nie na uogólnianiu faktów, lecz łączeniu ich w ciągi i sieci zależności, z których powstaje rodzaj pajęczyny utkanej z nazwisk, obrazów, miejsc, zdarzeń i tekstów. Nazwisk nowo odkrywanych „małych mistrzów sztuki pejzażowej”, faktów dotyczących „marginaliów, epizodów, zbiegów okoliczności”. W ten sposób Pieńkos próbuje trzymać się faktów, a zarazem stworzyć z nich spójny obraz – kunsztowny, falujący, mieniący się różnorodnością fascynujących zdarzeń i zjawisk.

Ma przy tym świadomość, że obraz ten jeszcze długo pozostanie niepełny. Jak podkreśla w ostatniej części książki, *Zamiast zakończenia*, czyli

o czym nie było mowy, to dopiero początek badań nad XVIII-wiecznym pleneryzmem. Wiele pozostało do zrobienia, zarówno udzielenie odpowiedzi na setki szczegółowych pytań o fakty i całe nierozpoznane zjawiska, jak również zbadanie związków praktyki pejzażowej z teorią malarstwa i „zmianami w praktyce widzenia”, czyli estetyką natury, z teorią i praktyką ogrodnictwa, z publikacjami i magazynami ilustrowanymi popularyzującymi i utrwalającymi nowe wizualne doświadczenia, wreszcie z doświadczeniami słuchowymi i węchowymi, będącymi nieodłączną częścią bycia w pejzażu – wszystkie one złożą się na kompleksowy obraz malarstwa plenerowego. Ale związki te należy udowodnić, pokazać, że malarz znał jakąś ideę estetyczną, bo miał na półce książkę albo dowiedział się o niej z listu lub wspomnianej przez kogoś trzeciego rozmowy; nigdy nie można poprzestać na stwierdzeniu ogólnego podobieństwa. A to jest metoda odpowiedzialna i solidna, ale też żmudna i czasochłonna.

Wygląda więc na to, że w dziedzinie badań nad pleneryzmem Pieńkos nie powiedział ostatniego słowa, że *Rewolucja plenerowa...* podsumowuje dotychczasowe badania i oczyszcza przedpole pod kolejne i że po tej ważnej i potrzebnej książce zjawia się następna. Czekamy.

**Jacek Jaźwierski**

(Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)