

W

IBL



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

16

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Efekty krajobrazu

autor:

Charles Harrison

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 16

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/16-cyfrowe-mroki/efekty-krajobrazu>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

Efekty krajobrazu

Prolog

Na czym polegałby związek „krajobrazu” z „władzą”, jeśli uznalibyśmy pejzaż za gatunek m a l a r s t w a? Czy możemy mówić o władzy lub władzach właściwych malarstwu krajobrazowemu – o władzy charakterystycznej dla malarstwa (w odróżnieniu od innych formuł znaczeniowych) i dla krajobrazu (w odróżnieniu od innych gatunków malarstwa)? Zapewne nie, przynajmniej nie w odniesieniu do malarstwa czasów nowoczesności, którym zajmę się w tym tekście.

Jednak krajobraz ma – lub miał – pewną rolę do odegrania: pozwolił mianowicie dokonać rozróżnienia między władzą przedstawiania a przedstawianiem władzy, będącego jednym z ważnych zagadnień krytyki modernistycznej (która, zwłaszcza w swojej emocjonalnej formie, sama była zresztą narzędziem sprawowania władzy). Aby zrozumieć istotę tej roli, należy, jak sądzę, zbadać pojęcie e f e k t u.

[...]

Efekty i efektywność I

Badanie krajobrazu jako nowoczesnego gatunku stawia nas od razu przed trudnością, którą należy wyraźnie sformułować. Z jednej strony powstanie krajobrazu można łączyć z oczywistym rozpoznaniem, że malarstwo straciło swego rodzaju efektywność związaną z przedstawianiem figur, reprezentacją pewnych form hierarchii społecznej itd., a tym samym z rozumieniem obrazów jako rzeczy, których można używać w celach innych niż poznawcze (to znaczy celach, które są nieistotne z punktu widzenia jakościowej oceny malarstwa jako „Sztuki”). Z drugiej strony rozwój gatunku malarstwa krajobrazowego odegrał decydującą rolę w rozwoju wysokiej jakości modernizmu

w malarstwie jako takim. Z pewnością pod koniec XIX i na początku XX wieku dyskusja na temat efektów malarstwa często odwoływała się do przemian, którym podlegał krajobraz jako gatunek. Powstaje zatem pytanie, jak, bez popadania w idealizm, można pojęciowo ująć i wyjaśnić rolę oraz centralne znaczenie malarstwa krajobrazowego dla rozwoju malarstwa modernistycznego? Jak zrobić to tak, by nie oddzielać kwestii efektów i efektywności malarstwa od prób ilościowego ujmowania widzów, dla których efekty są efektami – prób, które z konieczności dotyczą form życia społecznego oraz ich przygodności?

Zwyczajowe reguły krytyki modernistycznej podsuwają nam formę rozwiązania tej oczywistej trudności. Efektywność uznawana jest za własność związaną przede wszystkim z tym, co jest przedstawiane (czyli, z grubsza rzecz ujmując, z wizualną treścią obrazu), nie zaś z tym, jak zostało namalowane (czyli, z grubsza rzecz ujmując, z powierzchnią obrazu). Jednocześnie dojrzała sztuka nowoczesna utożsamiana jest z nieustanną krytyką efektywności. Poznawcze lub estetyczne cele przedstawienia zyskują w ten sposób wysoką wartość i zostają strategicznie oddzielone od innych funkcji obrazu malarckiego. A jednak takie pozorne rozwiązanie prowadzi jedynie do dwóch kolejnych problemów. Pierwszy z nich jest konsekwencją modernistycznej tendencji do autonomizowania rozwoju sztuki jako autokrytyki. O ile dopuszcza się związek między zmianą w sztuce a wszelkimi innymi formami ludzkiego działania, o tyle zmianę tę przypisuje się raczej nieokreślonym transcendentalnym wymogom stawianym obrazom malarskim, nie zaś (na przykład) antypopulistycznym gustom wyrażanym w języku efektów estetycznych. Drugi problem wynika z uznania krajobrazu za medium, w powiązaniu z którym dokonano krytycznej dewaluacji tradycyjnych form malarstwa przedstawiającego. Jeśli takie rozumienie krajobrazu jako gatunku miało służyć wprowadzeniu do malarstwa swoistej

modernistycznej „czystości”, to jak można wytłumaczyć to, że w XX wieku – w czasach, w których modernizm był dominującym reżimem krytycznym – krajobraz utracił swój dawny status?

Być może warto zająć się tymi problemami, przyglądając się wzajemnym relacjom między efektami a efektywnością. Ich zbadanie może się okazać pomocne nie tylko w opisanu dziewiętnastowiecznego rozwoju krajobrazu jako samodzielnego gatunku malarstwa nowoczesnego, lecz także w określeniu celów, którym rozwój ten miał służyć. Pozwoli ono również połączyć wyraźny upadek gatunku krajobrazu w XX wieku ze szczególną formą sprzeciwu wobec tych celów.

Antycypacja. W społecznej historii sztuki powszechny jest dziś pogląd, że historyczne powstanie krajobrazu jako środka wyrazu poważnej sztuki oznaczało zgodność pomiędzy przekonaniem o autonomii efektów malarskich a uznaniem bezinteresowności spojrzenia. Wzajemne powiązanie tych dwóch założeń wytwarza, jak się zdaje, pewną formę władzy – władzę kulturową przejmuje tu mianowicie wykształcony gentleman-empirysta, Wollheimowski „odpowiednio wrażliwy, dobrze zorientowany widz”¹. Można twierdzić, że panujący przez długi czas reżim modernistycznej teorii i krytyki reprezentował właśnie jego interesy.

Co więcej, można też dowodzić, że krytyka modernizmu – prowadzona bądź w imię postmodernizmu, bądź pod jakimś innym sztandarem – z konieczności zasadza się na dążeniu do pozbawienia osoby patrzącej pozycji arbitra, decydującego o kształcie pierwotnych konwencji sztuki. Obecnie już tak nie myślimy. Dla gatunku krajobrazu oznacza to przede wszystkim, że jego nowoczesny rozwój staje się coraz bardziej problematyczny. Co by było, gdybyśmy byli w stanie odsłonić radykalną nieciągłość między doświadczeniem obrazów postrzeganych jako krajobrazy a „bezinteresownym” spojrzeniem na jakiś fragment przestrzeni, które stanowi rzekomo podstawę

tych obrazów? Albo gdyby można było wykazać, że w samym (nikczemnym) sercu modernizmu skrywa się pewne interesowne działanie? Jeśli krajobraz jest gatunkiem kojarzonym przede wszystkim z uzasadnieniem kulturowego (nie zaś poznawczego) prymatu widzenia, to nie ma chyba lepszego terenu, na którym można by podważyć to uzasadnienie. Czy najlepszym sposobem nie jest w tym przypadku obnażenie błędnego lub zafałszowanego charakteru pretensji do bezinteresowności, na których opiera się to uzasadnienie? Już same warunki, w których można dokonać takiego podważenia, zakładają jednak krytyczny opór w stosunku do efektów malarstwa i głęboki sceptycyzm skierowany pod adresem ich rzekomego ugruntowania w rozpoznawalnych cechach krajobrazu.

Wydaje się, że zbadanie zmiennych losów pojęć efektu i efektywności może pomóc nie tylko w wyjaśnieniu rozwoju krajobrazu jako gatunku, lecz także w zrozumieniu źródeł istotnych problemów oraz możliwości towarzyszących pewnym obrazom nowoczesnym, nawet jeśli współcześnie nie umieszcza się nowych obrazów przedstawiających jakiś wycinek przestrzeni wśród form sztuki inspirowanych przez te problemy i możliwości.

Efekty i efektywność II

Zmienne losy pojęcia efektu pozwolą prześledzić historię malarstwa krajobrazowego w czasach, w których znajdowało się ono pod panowaniem modernizmu. Aby wydobyć istotne tu zagadnienia, wskażę trzy momenty tej historii. Pierwszy przypada na lata 70. XIX wieku, gdy określenie *effect de...* zaczęło często pojawiać się w tytułach obrazów Camille'a Pissarra i Claude'a Moneta – np. *effet de neige* („efekt śniegu”), *effet de brouillard* („efekt mgły”), *effet de soleil* („efekt słońca”). W oczach tych malarzy udany obraz był harmonijną kompozycją, która wytwarzała lub odtwarzała w widzu efekty oddziaływania natury na zmysły. Termin „efekt” używany był zatem na określenie dwojakiego zamiaru: chodziło o uchwycenie atmosfery natury

i stworzenie obrazu, który będzie konsystentny pod względem technicznym – a zatem o stworzenie spójnego i gęstego odtworzenia atmosfery albo odtworzenie atmosfery w konsystentnym, czyli spójnym i gęstym obrazie. Sednem „efektu” była niejasność, który cel miał wysuwać się na pierwszy plan. Innymi słowy, nie było jasne, czy należy przyznać pierwszeństwo warunkom odpowiedniości (obrazu wobec świata), czy też spójności (właściwej samemu obrazowi malarskiemu). Czy to zdolność przedstawienia naturalistycznych efektów świata zapewniała obrazom szczególną formę władzy, czy może ważniejszy był „efekt” związany z oddziaływaniem samego obrazu malarskiego na reagującego widza i niezależny od naturalistycznego łańcucha przyczyn?

W malarstwie francuskim lat 70. XIX wieku opatrywanie obrazów etykietą „efektu” nie było zabiegiem bezprecedensowym. Nienowa była również dialektyka między mimetycznym naturalizmem a technicznie wytworzoną konsystencją, wcześniej nieznaną w głównym nurcie malarstwa krajobrazowego. Nowością było natomiast autorefleksyjne wyważenie konceptualne, które w praktyce odpowiadało temu zakwestionowaniu priorytetów. Możemy zyskać pewne wyobrażenie o istocie tej praktyki, zauważając, że wspomniane „efekty” nigdy nie należały do porządku *effet d'orange* czy *effet de tempête*. Wprost przeciwnie, były to efekty emocjonalne, stosunkowo ograniczone i nieteatralne. W tym sensie wskazywały one zarówno na poczucie pewnego celu kulturowego, jak i na właściwości techniczne, o których mówiliśmy wcześniej. Oznacza to, że wachlarz tych efektów służyć może zarówno scharakteryzowaniu tendencji właściwej pewnemu typowi publiczności mieszczańskiej, jak i opisaniu technik, za pomocą których wskazani malarze starali się tę publiczność zainteresować.

Drugi moment miał miejsce jakieś dziewięćdziesiąt lat później, a przynajmniej jego *terminus ante quem* przypadł na rok 1960,

kiedy Clement Greenberg – w słynnym obecnie fragmencie *Malarstwa modernistycznego* – stwierdził, że nie można już poważnie wątpić we względną autonomię efektów malarskich. Według Greenberga, dynamika rządząca modernizmem polegała na tym, że „zadaniem samokrytyki stało się wyeliminowanie z każdej ze sztuk tych efektów, które mogły być uważane za zapożyczone od innych sztuk i od innych mediów”². Innymi słowy, zadaniem stało się odkrycie efektów swoistych dla malarstwa, a zarazem niezależnych od właściwych mu ambicji naturalistycznych. W świetle dotychczasowych rozważań należy zauważyć, że w określaniu tego zadania zupełnie pomijano pytanie, które można by uznać za podstawowe, a mianowicie: „Na kogo te efekty miały działać?”.

W tym reżimie krytycznym krajobraz nie miał się najlepiej. Okazało się bowiem, że „płaskość była jedynym warunkiem, którego malarstwo nie dzieliło z żadną inną ze sztuk i dlatego malarstwo modernistyczne zorientowało się przede wszystkim na płaskość”³. Chociaż orientacja ta nie zakładała rezygnacji z „przedstawiania rozpoznawalnych obiektów”, to jednak zakładała odrzucenie „przedstawienia pewnego rodzaju przestrzeni, wypełnionej przez rozpoznawalne przedmioty”⁴. Można jednak zapytać, czym innym jest przestrzeń krajobrazu? Jak stwierdził Greenberg w innym ważnym, opublikowanym dwie dekady wcześniej eseju, paradygmatyczną postacią malarstwa modernistycznego połowy XX wieku jest malarstwo abstrakcyjne⁵. Wydawałoby się, że krajobraz musiał znów zostać zepchnięty do roli drugorzędного gatunku lub nawet uznany za kwintesencję kiczu.

Według tego modernistycznego krytyka, francuski krajobraz z końca XIX wieku (zwłaszcza dzieła Cézanne’a) odegrał jednak istotną rolę w rozwoju malarstwa. W tekstach z końca lat 40. i 50. Greenberg często i na różne sposoby podkreśla moment przejścia od krajobrazu do malarstwa abstrakcyjnego. „Oto paradoks ewolucji malarstwa francuskiego od Courbeta do

Cézanne'a: próbując coraz wierniej oddać doświadczenie wzrokowe, stało się w końcu skrajnie abstrakcyjne"⁶.

Wibracja, nieskończona w swoim trwaniu, wytworzyła się między samą powierzchnią farby na obrazie a skrywającą się za nią „treścią” – wibracja, w której należy upatrywać istoty Cézanne'owskiej „rewolucji” [...] Droga, za której pioniera uważał się Cézanne – i którą zamierzał podążać, mając nadzieję, że ocali w ten sposób przywiązanie tradycji zachodniej do trójwymiarowości zarówno przed impresjonistycznym zamgleniem, jak i przed Gauguinowską dekoracyjnością – miała w ciągu zaledwie pięciu lub sześciu lat od śmierci malarza doprowadzić do wykształcenia się nowego rodzaju malarstwa [tzn. analitycznego kubizmu – Ch. Harrison], charakteryzującego się taką płaskością, jakiej nie widziano na Zachodzie od czasów średniowiecza⁷.

Trzeci moment to czas, w którym znaczna grupa krytyków uznała, że modernistyczny projekt samokrytyki – przynajmniej w wersji przedstawionej przez Greenberga – zmierzał do ograniczenia zdolności obrazu do przedstawienia świata dla (oraz w imieniu) szerokiej publiczności. Zamiast rozważać warunki recepcji sztuki, skupiono się na jej autonomii. Projekt ten zakładał odrzucenie wymogu efektywności lub, co gorsza, zamaskowanie zakresu rzeczywistej skuteczności malarstwa nowoczesnego pod szyldem wąskiej mniejszości. Wizja ta znalazła swój wyraz w dość prostackich wypowiedziach o potrzebie istotności, Realizmu oraz celu. Zdarzało się jednak, że formułowano je w rozsądniejszym tonie. Przykładem może być tutaj pytanie, które T.J. Clark zadał w 1980 roku w związku z pierwotną recepcją *Olimpii Maneta*

Pytanie, czy przedmiot naszych badań jest przykładem subwersywnego odrzucenia przyjętych kodów, czy raczej zwykłej nieefektywności, pozostaje otwarte. Jest ono bardzo ważne, zważywszy na to, że *Olimpia* w historii sztuki

awangardowej zyskała (zasłużony) status dzieła kanonicznego⁸

Według mnie pytanie, które Clark kieruje wobec modernistycznego aparatu krytycznego, dotyczy tego, czy autonomizacja efektów jest formą alibi; innymi słowy, czy dążenie do płaskości opisywane w teorii Greenberga istotnie należy rozumieć jako dążenie do osiągnięcia pewnej cnoty krytycznej, czy też tak naprawdę to, co afirmowane jest w imię estetyki, oznacza w istocie pewną zamierzona nieefektywność wobec świata.

Przechodząc do omówienia *Argenteuil* (1875) Moneta, Clark zauważa oczywiście, że „upór”, z jakim malarz ten tworzył krajobrazy, opiera się na schemacie wykluczenia, w którym uwodzicielska siła efektów malarskich służy zamaskowaniu braku umocowania malarstwa w rzeczywistości. Innymi słowy, maskuje ona odrzucenie możliwości malarstwa, które byłoby efektywne w nowoczesnym świecie.



Claude Monet, *Argenteuil*, 1875

Jeśli malarzowi udało się osiągnąć mistrzostwo, gra farby wchłaniała w siebie fabryki i wakacyjne wille. Gładka powierzchnia zastępowała substancję. Farba zaczynała o d t w a r z a ć konsystencję krajobrazu; jeśli malarz oddał się pozorom i odsunął na bok kwestię znaczenia bądź użytku, nie istnieje nic, co nie mogłoby stać się częścią obrazu malarskiego i przynależać do jego kruchej jedności⁹.

Jeśli chcielibyśmy ustalić relacje chronologiczne między omówionymi tu „momentami”, należałoby stwierdzić, że trzeci moment był bezpośrednią konsekwencją pierwszego. W gruncie rzeczy miały one miejsce równocześnie. Oznacza to, że uznanie „efektu” za środek służący dekoracyjnej plastyczności podszytej

technicznym uprzestrzennieniem i przekonanie, że „efekt(ywność)” jest środkiem działania podszytego jakąś formą zakotwiczenia (na przykład działania ideologicznego) to dwie strony tego samego historycznego medalu. W kulturze późnego modernizmu każde mocne twierdzenie przypisujące „efektowi” jedno określone znaczenie z konieczności prowokuje (a zarazem zakłada) twierdzenie przeciwstawne.

W tym kontekście warto rozważyć wymowny i złożony przykład dialogu Michaela Frieda oraz T.J. Clarka, zapoczątkowanego jego esejem *Clement Greenberg's Theory of Art*. Stwierdzenie Frieda, że „przekonujący charakter” pewnej szczególnej rzeźby Anthony'ego Caro wynika z „czystej trafności w s z y s t k i c h obecnych w niej relacji”, sprowokowało następującą odpowiedź Clarka: „Jednym z powodów, dla których nie cenię już tak wysoko dzieła Caro [...] jest głębsza świadomość stojących za nim interesów i motywacji, którą zyskałem z czasem”. Przypadek ten daje dogodną okazję do podsumowania dotychczasowych rozważań. Fried twierdzi, że efekty rzeźby Caro mają czysto poznawczy – lub estetyczny – charakter. Pisząc o trafności obecnych w niej relacji, zakłada on, że chodzi o relacje między jej elementami formalnymi. Clark tymczasem krytykuje dzieło Caro, twierdząc, że jest ono e f e k t y w n e tylko dla pewnej grupy i służy jej niepoznawczym interesom. Jego zdaniem istotne są tylko te relacje, które łączą rzeźbę z innymi właściwościami świata.

Przez ostatnie trzydzieści lat, w takiej mierze, w jakiej wymiana lub dialektyczny ruch między tymi dwoma głosami krytycznymi obejmował również malarstwo krajobrazowe, rozważano je jednak nie tyle jako aktualną praktykę artystyczną, ile raczej jako przedmiot interpretacji i reinterpretacji dokonywanych w historii sztuki. Jeśli chodzi o malarstwo, tematem dyskusji były na ogół dwa rodzaje jego współczesnych „efektów”: z jednej strony, rzekomo autonomiczne efekty sztuki abstrakcyjnej, z drugiej zaś – rzekomo ironiczne i destabilizujące efekty pop-artu oraz jego wcześniejszych i późniejszych wersji. Nowoczesny spór wokół

„efektywności” malarstwa krajobrazowego – w takiej mierze, w jakiej przynależał do określonego momentu krytycznego – dotyczył przede wszystkim właściwych i niewłaściwych sposobów interpretacji osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego krajobrazu. Wśród mocnych – i mocno krytykowanych – stanowisk w tej kwestii warto wymienić koncepcję „mrocznej strony krajobrazu”, którą John Barrell dostrzega na osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych obrazach angielskich (mając na myśli wiejską biedę, która skrywa się pod maską sielanki), Friedowską koncepcję wzajemnego uwikłania automatyzmu i realizmu na krajobrazach Courbetta oraz tekst Paula Tuckera poświęcony prawdopodobnej roli wątków patriotycznych w malarstwie Moneta lat 90. XIX wieku. Każdy z tych autorów próbował na swój sposób wykorzystać typowe narzędzia estetyki modernistycznej, by stworzyć jakieś wyobrażenie o możliwej efektywności dziewiętnastowiecznego malarstwa krajobrazowego. Dwudziestowieczny krajobraz uważano tymczasem za zjawisko zbyt marginalne, by się o nie spierać (chyba że po to, by wystąpić w obronie tradycyjnych – czyli prowincjonalnych – wartości).

Ten stan rzeczy może się jednak zmienić. Wydobyć na jaw tego, co znajduje się na obrzeżach modernistycznego kanonu, stanowi zarówno przyczynę, jak i konsekwencję zmiany sensu samego modernizmu. Chcę dowieść, że zbadanie krajobrazu jako nowoczesnego gatunku pozwoli zrozumieć dialektykę między „efektem” a „efektywnością” jako nie tylko podstawową dla rozwoju modernizmu, lecz także dla najważniejszych kategorii myśli ponowoczesnej. Należy zauważyć, że nie da się we właściwy sposób ująć ani kwestii efektów obrazów, ani kwestii ich możliwej efektywności, jeśli nie rozważy się najpierw dwóch podstawowych problemów. Po pierwsze, należy przyjrzeć się formom rozwoju technik malarskich stosowanych w malarstwie krajobrazowym, zwłaszcza wyraźnemu wyostrzeniu kontrastu

między powierzchnią obrazu a głębią przedstawienia będącemu w moim przekonaniu odwróceniem bardziej konwencjonalnej relacji między figurą a tłem. Po drugie, będziemy musieli rozważyć sposoby, w jakie krajobrazy funkcjonowały (metaforycznie) jako metafory. Zamierzam połączyć ze sobą te dwie odrębne ścieżki badawcze, ponieważ to właśnie w chwilach, w których rozróżnienie między metaforą a techniką jest najtrudniejsze do utrzymania, efekty krajobrazu są najbardziej wyraziste, a jego tradycja najsilniej dochodzi do głosu.

Krajobraz jako tło

Jednym ze sposobów skonfrontowania ze sobą modernistycznego i społeczno historycznego pojęcia efektu może być potraktowanie (typowo modernistycznego) pytania „jaki jest efekt tego obrazu?” jako (typowo społeczno historycznego) pytania „dla kogo jest ten obraz?”. W tym drugim pytaniu nie chodzi przy tym (tylko) o to, „dla kogo został stworzony ten obraz”, ani (tylko) o to, „dla kogo jego efekt jest efektem”, ale – co bardziej znaczące – o to, „kogo (jakiego rodzaju widza? osobę wyposażoną w jakiego rodzaju dyspozycje?)” zakłada kompozycja tego obrazu? Przyjąłem strategię, zgodnie z którą należy przemyśleć pytanie o efekt bez odwoływania się do istotowych jakości obrazu, a zarazem bez wdawania się w socjologiczną analizę jego właściciela lub omawianie podmiotowości jego widza. Należy skoncentrować się raczej na tym, jakie ramy obraz wyznacza dla podmiotu – ramy określające nie tylko to, co na obrazie widać, lecz także wzorcowego (choć tylko wyobrażonego) widza.

Nie chciałbym, rzecz jasna, pomijać socjologicznych implikacji pytania „dla kogo?” – tak jakby wystarczyło skupić się na kwestiach związanych z „kompozycją”, by położyć kres dziwnym rozważaniom na temat własności, mecenatu i klienteli, które dochodzą do głosu na marginesach każdego gatunku sztuki, w tym także krajobrazu. Nie chodzi również o to, by pomijać

problemy socjologiczne i psychologiczne, które pociąga za sobą pytanie o podmiotowość widza. Wprost przeciwnie – ponowne przemyślenie pytania „dla kogo?” ma bezpośrednie znaczenie dla zrozumienia zarówno socjologicznych, jak i psychologicznych aspektów odbioru obrazu. Rzecz w tym, że utrzymanie rozróżnienia między widzem wyobrażonym a rzeczywistym konsumentem może nas ustrzec przynajmniej przed dwoma rażąco, choć zarazem powszechnie popełnianymi błędami metodologicznymi. Pierwszym z nich jest tendencja redukcjonistyczna, zgodnie z którą obrazy służą jedynie do umocnienia określonych relacji własności oraz „ram ideologicznych”. Drugi błąd wiąże się z tendencją do mieszania problemu konkurencyjnych interpretacji z problemem różnicy między interesami oglądających podmiotów (w ten sposób problemy interpretacji zostają sprowadzone ledwie do przypadków, bądź funkcji społecznych i psychologicznych podziałów oraz różnic).

Być może najlepiej będzie zacząć w punkcie, w którym władza przedstawienia i przedstawienie władzy idą ze sobą w parze. Jeżeli udałoby się nakreślić jakieś hipotetyczne podstawy ich zbieżności, to być może dzięki kontrastowi jaśniejsze stałoby się to, dlaczego – na jakich warunkach – należy uznać, że zainteresowanie władzą przedstawienia zdecydowanie różni się od zainteresowania przedstawieniem władzy. Z tego względu postanowiłem sięgnąć po przykład zaczerpnięty z angielskiego malarstwa portretowego połowy XVIII wieku. Wówczas, jeśli artyści poszerzali zakres swoich kompetencji, by zająć się krajobrazem, to z reguły czynili to albo w celu udokumentowania wielkości i walorów majątków ziemskich swoich mecenasów, albo w celu umieszczenia portretowanych



Arthur Devis, *The James Family*, 1751

osób w świecie uznanym za ich prawowitą przestrzeń kulturową. Na obrazie Arthura Devisa przedstawiającym rodzinę Jamesów (1751) sprawność techniczna, z jaką artysta wytworzył i ozdobił głęboką, iluzyjną przestrzeń – tę przyjemną przestrzeń krajobrazu – musiała się wydawać łatwa do uzgodnienia z władzą przypisywaną głowie rodziny, mężczyźnie, którego przestrzeń ta otacza, choć zarazem pozostaje on od niej oddzielony. Przecież władza mecenatu miała być podtrzymywana w praktyce właśnie przez to, co tę przestrzeń wypełnia.

Powiedzieć, że władza przedstawienia służy tutaj interesom związanym z przedstawieniem władzy, to dostrzec w tym obrazie coś, co można by określić jako formę zawartości tematycznej lub też – według mojego drugiego założenia metodologicznego – jako formę efektu. Zgodnie z tym, obraz Devisa nie ukazuje po prostu wizerunku mecenasa z żoną i dziećmi. Efekt jest efektem wywieranym na jakiegoś widza. Przywołany obraz przedstawia to, co widziane jest przez kogoś, kto postrzega tę rodzinę jako członków szlachty ziemskiej. Został on stworzony dla mecenasa (jako obiekt dekoracyjny), jednak sposób jego wykonania zakłada innego rodzaju widza, który zdolny będzie postrzegać rzeczywisty krajobraz jako prawowitą własność – widza zdolnego zatem do przypisania pewnej stabilności związkowi między przedstawioną figurą a planem przedstawienia, a tym samym (w pewnym sensie) sprawiającego, że obraz działa. W końcu mówić o czymś „pochodzeniu”, to mówić o przedstawicielach jego klasy.

Kwestia efektu wywieranego na wzorcowego widza łączy władzę obrazu nie tyle z widocznym na nim przedstawieniem, ile ze sposobem, w jaki symbolicznie wywołuje on i wprowadza w życie ten akt rozpoznania – sposobem, który zakłada wierność wobec określonych norm rysowania konturów i stopniowego modelowania, pozwalających przykuć uwagę widza do pierwszoplanowych figur kosztem obrazowych wskaźników nastroju, które z kolei zostają zepchnięte na drugi plan, oddalone,

sprowadzone do roli tła itd.

W tym samym duchu można twierdzić, że mecenas płacił właśnie za uznanie tego porządku, a tym samym – w związku z brakiem merytorycznego sporu na temat efektu obrazu – że nie istnieją żadne solidne podstawy, na których można oprzeć rozróżnienie między efektem a efektywnością obrazu. Nie trzeba mieć oczywiście bogatej wyobraźni, by pomyśleć o widzach niezdolnych lub niechętnych do uznania tego porządku. Widzowie tacy nie odpowiedzialiby jednak typowi widza implikowanego. W związku z tym można uczciwie powiedzieć, że nie są oni reprezentowani ani p r z e z obraz, ani w jego kompozycji.

[...]

Obraz Devisa powstał na progu epoki uważanej za czas narodzin malarstwa krajobrazowego w Anglii. Nie przywołałem go jednak na poparcie powtarzanego przez historyków sztuki truizmu, jakoby krajobraz zyskał znaczenie (lub awansował „do rangi Sztuki”) niejako na marginesie innych gatunków. Sam ten truizm wymaga krótkiego omówienia. Opiera się on bowiem na dwóch wątpliwych założeniach, które mają ścisły związek z generalizującym ujęciem krajobrazu jako gatunku. Po pierwsze, truizm ten zakłada pewnego rodzaju niepowstrzymany i ahistoryczny gradualizm właściwy rozwojowi sztuki; po drugie, zakłada on, że znaczenie krajobrazu jako kategorii artystycznej jest istotniejsze niż konkretne warunki związane z posiadaniem i używaniem ziemi w różnych krajach i w różnym czasie. Przyzwolenie na powielanie tego banału oznacza poparcie rozmaitych absurdalnych przekonań, takich jak to, że „krajobraz” pojawiający się w rogu piętnastowiecznej włoskiej nastawy ołtarzowej odpowiada „krajobrazowi” widocznemu w tle osiemnastowiecznego angielskiego portretu, ponieważ każdy z nich reprezentuje etap na drodze prowadzącej do Johna Constable’a. Tak pojmowany krajobraz staje się przestrzenią, z której znika historia.

W istocie angielskie malarstwo krajobrazowe wcale nie

wyewoluowało z malarstwa portretowego. Sądzę, że krajobraz jest raczej alternatywną formą portretu albo nawet świadectwem sprzeciwu wobec tego, co przedstawiane jest z reguły na portretach. Mechanizmów tego sprzeciwu nie należy ujmować w kategoriach stopniowo postępujących procesów artystycznych. Krajobraz zyskał autonomię jako gatunek artystyczny w Anglii dopiero wówczas, gdy możliwe stało się postrzeganie obszaru wiejskiego jako czegoś innego niż własność szlachty ziemskiej – albo, ściślej mówiąc, tylko w takiej mierze, w jakiej zadanie przedstawienia obszaru wiejskiego można było oddzielić od interesów związanych z umocnieniem tytułu. Wymagany przez obraz akt wyobraźni z pewnością nie ma w pierwszym rzędzie charakteru artystycznego. Wcale niekoniecznie zakłada, że obszar wiejski musi być postrzegany jako własność kogoś innego niż szlachta ziemska. Znacznie istotniejsze jest założenie, że obszar wiejski można postrzegać pod innym kątem niż tylko jako własność. W praktyce artystycznej oznacza to z jednej strony uznanie krajobrazu za paradygmatyczny obszar indywidualnego doświadczenia (innymi słowy, reakcja na krajobraz staje się miarą indywidualności), z drugiej zaś – ujęcie przedstawienia krajobrazu w kategoriach efektów malarских. Można powiedzieć, że cechą wyróżniającą obrazu Constable'a jest próba podtrzymania ugruntowanej empirycznie relacji między tym obrazem a światem, nawet jeśli oznaczałoby to wystawienie na szwank relacji między obrazem a jego paradygmatycznymi konsumentami. Świat ten postrzegany jest jako autonomiczne źródło warunków efektów malarskich. Posiada on względną autonomię w stosunku do normalnych znaczeń terminu „ziemia”, które to znaczenia ulegają zatarciu za sprawą technicznej dynamiki obrazu Constable'a.

Zgodnie z tradycyjnymi założeniami przyjmowanymi w historii sztuki efekty malarskie można opisywać wyłącznie w języku rozwoju artystycznego i „wewnętrznych problemów sztuki”. Tym

istotniejsze wydaje się zatem stwierdzenie, że w czasach rozkwitu malarstwa krajobrazowego pod koniec XVIII i w XIX wieku warunki możliwości znaczących koncepcji nie miały charakteru czysto artystycznego ani nie zostały ustanowione na zasadzie stopniowego postępu. Nie należy również przeceniać roli względnego zmniejszenia wielkości figur na obrazie – ani nawet całkowitej nieobecności ludzkich figur w malarstwie krajobrazowym. Nie trzeba nawet wspominać, że gatunek krajobrazu dostarcza środków symbolizacji przedstawionego już świata, który nieuchronnie jest światem ludzkich pojęć i wartości.

Twierdziłbym zatem, że rozwój malarstwa krajobrazowego jako nowoczesnej formy sztuki wiąże się z przekształceniem charakterystycznych dla malarstwa Devisa form relacji między figurą a tłem, i że mechanizmy tego przekształcenia są warunkowane historycznie. Uwydatnienie efektów malarskich łączone z dziewiętnastowiecznym rozwojem krajobrazu narzuca widzowi inną formę działania wyobraźni, a tym samym inną formę tożsamości.

[...]

Ciało w krajobrazie I

Jeśli chcemy odkryć formy władzy charakterystyczne dla współczesnego malarstwa krajobrazowego, nie należy poszukiwać sposobów wyobraźniowego utrwalenia ustalonych form porządku (ani nawet formy samowystarczalności i autonomii przypisanej samotnemu podmiotowi kontemplacyjnemu). Wprost przeciwnie, należy znaleźć takiego rodzaju efekt, dzięki któremu k a ż d y d a j ą c y s i ę p r z e d s t a w i ć n a o b r a z i e porządek – niezależnie od tego, jak głęboko i mocno byłby osadzony w postrzegalnym świecie – jest możliwy do zanegowania, ukrycia lub przemieszczenia za pomocą efektu należącego do innego porządku.

Tendencja do rozdzielania znaczeń obrazu malarskiego i przedstawienia spowodowała, że to pierwsze coraz częściej było rozpatrywane w kategoriach indywidualnego doświadczenia

i efektu, podczas gdy głównie z drugim kojarzono pojęcie efektywności. Konsekwencją tego procesu dla gatunku krajobrazu jest pojawienie się szczeliny pomiędzy pytaniem o konotację i autonomię obrazu, a pytaniem o psychologiczną lub socjologiczną charakterystykę hipotetycznego widza, z perspektywy którego świat nowoczesny – w tym także rzeczywisty krajobraz – powinien być oglądany, i który ma tym samym stać się władcą, a być może nawet autorem tego świata. Im większy wydawał się ten rozróżnienie, tym mniej sensowne stawało się postrzeganie malarstwa jako narzędzia jakiegokolwiek socjologicznie pojętej władzy. Tak ujęte etyczne uwikłanie sztuki polega na tym, że wymóg efektywności, n i e z a l e ż n i e o d s w o j e g o ź r ó d ł a, jest zawsze i wyłącznie wymogiem konserwatywnym, kiedy traktuje się go jako warunek wyrazistości i wartości doświadczenia sztuki.

Jeśli zaś chcemy mówić o efektach obrazów malarskich, musimy się zastanowić, czy możliwy jest opór wobec ideologii właściwej malarstwu jako formie sztuki oraz poszczególnym obrazom jako przedmiotom nie tylko postrzeganym, ale także wytwarzanym. W odniesieniu do gatunku krajobrazu rozważanie istoty tych efektów oznacza z jednej strony badanie technicznych właściwości ważnych obrazów malarskich, z drugiej zaś – stawianie pytań o to, które spośród nich zawierają bądź wyrażają coś p o z a tym, co dosłownie przedstawiają.

Postaram się to wyjaśnić na stosunkowo prostym przykładzie. Chciałbym pokazać pewną lukę pomiędzy tym, co jest przedstawione wprost, a tym, co można by potraktować jako treści ukryte (treści, które w określonych warunkach chciałyby się nazwać nieświadomymi). W pewnym sensie z tej luki wyłaniają się pytania o znaczenie technicznych jakości obrazu.

Obraz *Red and Yellow Cliffs* (1940) Georgii O'Keeffe przedstawia najprawdopodobniej scenę południowo-zachodnich Stanów. Obraz został namalowany w roku 1940. Jego powstanie zbiegło się zatem z publikacją *Towards a Newer Laocoon*



Georgia O'Keeffe, *Red and Yellow Cliffs*, 1940

Greenberga, a tym samym z początkiem jawnie już modernistycznej teorii autonomii efektów (co nie znaczy oczywiście, że Greenberg pochwałał malarstwo O'Keeffe). Wyróżniającą cechą tej kompozycji jest brak horyzontu. Obraz wydaje się dość naturalistyczny, dlatego można pomyśleć, że brak ten wynika z samej natury przedstawionego motywu. Chwila namysłu – lub choćby porównanie z *La Schynige Platte* Ferdinanda Hodlera z 1909 roku – pozwala dostrzec, że umiejscowienie horyzontu zależy zawsze od kompozycji przestrzeni i sposobu wytwarzania iluzji na obrazie. To znaczy, że zależy ono od jakiejś hipotetycznej perspektywy oraz jakiegoś zamierzonego efektu. W przypadku obrazu O'Keeffe brak horyzontu sprzyja wytworzeniu efektu ograniczenia przestrzeni, które wydaje się niezgodne z wytworzoną przez inne elementy obrazu iluzją dystansu i przestrzenności.

Zrozumienie tego efektu pozwala wyswobodzić się z pułapki pozornego naturalizmu – i spojrzeć na ten obraz jako na coś innego niż krajobraz (gdyby ktokolwiek zechciał zastosować Lacanowską wykładnię tego „innego”, zachęcam do tego zarówno ja, jak i sam obraz). Nasuwają się w tym momencie dwa możliwe spostrzeżenia – pierwsze dotyczy figuratywnego podobieństwa obrazu do cech świata, który okazuje się (znów) inny niż



Ferdinand Hodler, *La Schynige Platte*, 1909

krajobraz; drugie dotyczy istoty relacji między obrazem a jego własnymi, dosłownie pojętymi, ramami. Oba te spostrzeżenia wynikają z siebie nawzajem i nie powinno się rozpatrywać ich osobno, jeśli chcemy oglądać ten obraz właśnie jako obraz.

Po pierwsze zatem, jeśli obraz przypomina klify, to jednocześnie należy zauważyć, że niektóre jego fragmenty wydają się podobne do bruzd i fałd cielesnych, a w szczególności do kobiecego sromu – skojarzenie to wzmacnia niejednoznaczna skala obrazu. (Zbieg okoliczności: podobieństwo to zostaje uwydatnione przez obecność obrazu Eгона Schielego z 1911 roku, *Beautiful Girl I Saw in a Dream*, w tej samej kolekcji muzealnej. Tam rozchylone wargi sromowe są pokazane w stylu uderzająco podobnym do tego, jak O'Keeffe przedstawia rozpadliny w centralnej części swojego krajobrazu. Można uznać, że to podobieństwo zakłóca odbiór *Red and Yellow Cliffs* – zarazem można twierdzić, że dla każdego, komu Schiele utkwił w pamięci, skojarzenie sromu z rozpadlinami z obrazu O'Keeffe okaże się niemal nieuniknione).

Skoro omówiliśmy już kwestię iluzji odległości, możemy teraz zastanowić się nad równomierną i przytłaczającą kompozycją obrazu O'Keeffe. Przy każdej krawędzi ciało obrazu (czyli obraz rozumiany jako pewien przedmiot) sprawia wrażenie jakby wylewało się z jego ram i wkraczało w wyobrażoną przestrzeń widza, nadając szczególną wagę figurze ciała na obrazie. Wydaje się, jakby samo tło obrazu podlegało przeobrażeniu i stało się figurą.

Nie przywołuję tego obrazu, by zachwalać jego wartość artystyczną. Chodzi mi jedynie o podkreślenie kontrastu między



Egon Schiele, *Beautiful Girl I Saw in a Dream*, 1911

treścią jawną i niejawną. Pragnę pokazać, że w obrębie definiującej krajobraz dialektyki obrazu malarskiego i przedstawienia, to raczej na poziomie niejawnym wyłaniają się treści swoiście ludzkie i, co więcej, dzieje się tak za sprawą efektu nie tyle niewytłumaczalnego w kategoriach danej relacji między figurą a tłem, ile raczej sprzecznego z ową relacją.

Przywołując *Red and Yellow Cliffs*, nie chciałem bynajmniej twierdzić, że niejawne treści obrazu należy kojarzyć z przetłumaczalnymi symbolami, możliwymi do wskazania na obrazie O'Keeffe. Przeciwnie. Zrównanie siły obrazu z p r z e k ł a d a l n o ś c i ą jego treści metaforycznych jest błędem metodologicznym, któremu dają się uwieść przedstawiciele nurtów społecznej historii sztuki próbujących się wymigać od problemów związanych z względnością jakości. Należy pamiętać o tym, że malarskie metafory są metaforami jedynie metaforycznie. Chociaż jawny naturalizm *Red and Yellow Cliffs* zaburzą niejawne treści tego obrazu – i chociaż jego stereotypowa malowniczość schodzi tym samym na dalszy plan – to jednak, kiedy już dostrzeże się na nim ikoniczne nawiązanie do ciała, miejsce jednego stereotypu zaczyna zajmować inny, równie wyrazisty. W końcu przedstawienie natury jako kobiecego ciała wpisuje się w normatywną ideologię.

To właśnie na poziomie techniki najwyraźniej widać porażkę oporu i oryginalności. Opisując „konsystencję krajobrazu odtwarzaną” przez farbę, Tim Clark miał na myśli sposób, w jaki Monet łączył w swoich pracach wysmakowanie i umiejętności techniczne, by uniknąć pewnych form oczywistości. Obraz O'Keeffe odtwarza „konsystencję krajobrazu” przez analogię do obrazu fotograficznego. Przejrzysty i pospolity charakter tej analogii sprawia, że metafora wytworzona na obrazie staje się kliszą. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między efektami obrazu O'Keefe oraz dzieł innego, bardziej znanego i docenionego stosunkowo niedawno, malarza krajobrazów, Anselma Kiefera.

Wydaje się, że wykorzystuje on treści niejawne w celu zakłócenia fotograficznego naturalizmu dramatycznych scen krajobrazowych. Ostatecznie wpisuje się jednak w rozpowszechnione w kulturze stereotypy głębi.

Ciało w krajobrazie II

Należy zatem znaleźć przykład treści niejawnych wyrażanych za pomocą bardziej nowatorskiej techniki. Być może starszy obraz lepiej nadaje się do przedstawienia i wytłumaczenia palety efektów, które wykształciły się w toku przemian nowoczesnego gatunku krajobrazu. *Souvenir du Lac de*



Jean-Baptiste-Camille Corot, *Souvenir du Lac de Nemi*, 1865

Nemi Corota został zaprezentowany w Salonie Paryskim w 1865 roku. Ten krajobraz – będący w przeważającej mierze wytworem fantazji – jest godny uwagi ze względu na dwa istotne elementy. Pierwszym z nich jest światło. Widzimy nastrojowe, wieczorne światło – moment, w którym słońce zdążyło już zejść za horyzont, jednak jego promienie wciąż jeszcze muskają od spodu chmury. Tego typu światło wytwarza efekt wyostrzonych rysów budynków po lewej stronie oraz gładkiego połączenia mgły i odbić na tafli jeziora. Drugim ważnym elementem obrazu jest znajdujący się na pierwszym planie, przypominający fauna pływak, zbierający się właśnie do gwałtownego wyjścia z wody. Choć znajduje się poza zasięgiem światła, ze spowitego ciemnościami brzegu wyłaniają się jego wygięte plecy.

Pomysł obrazu malarskiego jako „pamiątki” (*souvenir*), sprzyja wypromowaniu tego dzieła jako atrakcyjnego wspomnienia z bardzo znanej, malowniczej okolicy we Włoszech (której malarz najprawdopodobniej nie odwiedzał od ponad dwudziestu lat). Jednak tym, co wyróżnia obraz Corota, jest subtelne odwrócenie tradycyjnej relacji między figurą a tłem oraz efekt wywołany

przez tę inwersję. Nie chodzi tylko o to, że figura całkowicie wtapia się w tło. Nadzwyczajny jest przede wszystkim sposób, w jaki Corot odwrócił normalny porządek tematyczny: choć oczekiwaliśmy, że tło posłuży za kontekst dla figury, to malarz wykorzystuje figurę właśnie po to, by uwydatnić sens i atmosferę otaczającego ją świata. W pewnym sensie Corot wyzyskuje klasyczną tradycję, zgodnie z którą nimfy i fauny to swego rodzaju *animus loci* fantastycznego, niepodlegającego zmianom świata. Robi to jednak wyłącznie po to, by za pomocą efektów naturalistycznych nadać tej tradycji odmienny charakter. W *Souvenir du Lac de Nemi* Corot ustanawia subtelną, metaforyczną relację pomiędzy chwilą oczekiwania odmalowaną według powszechnie znanych wzorców (to znaczy chwilą nieuchronnego nadejścia ciemności) a chwilą oczekiwania na wykonanie gwałtownego ruchu, którego hipotetyczny widz mógłby doświadczyć niemal kinestetycznie, dzięki jego efektowi wywołującemu odruch psychomotoryczny. Wydaje się, jakby warunkiem koniecznym utrwalenia tego, co jest pokazane na obrazie – „pamiątki”, która zyskuje sens malarski dzięki niezapomnianej jakości światła na obrazie – było trwałe zawieszenie płwyka w jego geście. Zaangażowany widz natychmiast doświadcza tego zawieszenia za pośrednictwem wyczekującego napięcia własnych mięśni. Wywołanie tego rodzaju empatycznej reakcji ma podstawowe znaczenie dla jakościowej charakterystyki obrazu.

Dostrzegamy w ten sposób pewną istotną właściwość efektu twórczości Corota oraz mechanizmów wytwarzania tego efektu. Nie oznacza to, że efekt ten jest sam w sobie albo skończony, albo też daje się sprowadzić do postaci twierdzenia językowego lub zbioru twierdzeń. Jak zwięźle ujął to Davidson, „»widzieć coś jako« to nie to samo, co »widzieć, że«”. Oto ważna lekcja płynąca z obrazu Corota – form reakcji wywoływanych przez jego metaforyczną strukturę nie wyczerpuje zwykły akt rozpoznania; wymykają się one również osądom na temat tego, co jest, a co nie

jest istotne.

Omówione tu przykłady pozwalają na wyprowadzenie kilku pewników dotyczących efektów krajobrazu. W odniesieniu do pewnej kategorii obrazów można twierdzić, że:

1. są one „krajobrazami” o tyle, o ile nawiązują do motywów krajobrazowych, a także o tyle, o ile ich swoiste efekty opierają się po części na iluzji głębi przestrzennej, co nie znaczy, że obrazy te nie zawierają treści niejawnych przynależących do innego porządku;
2. treści tych nie sposób wyjaśnić za pomocą prostego odniesienia do motywu natury bądź do systemu iluzji, który służy przedstawieniu tego motywu; mają one swoje źródło w tym, jak obraz *d z i a ł a*, a nie tylko w tym, jak *w y g l ą d a*;
3. koniecznym warunkiem ujawnienia tych treści jest założenie, że *w i d z o b r a z u m a l a r s k i e g o* będzie w stanie przyjąć wyobrażoną perspektywę widza przedstawianej *s c e n y*, skonstruowaną za pomocą kompozycji obrazu;
4. przyjęcie tej perspektywy i ujawnienie tych treści są niezbędnymi warunkami wszelkiej dającej się obronić interpretacji obrazu.

Należy poczynić jeszcze jedną uwagę. Analiza malarstwa krajobrazowego w kategoriach metaforyzacji zarówno ciała, jak i jego doświadczenia, odsyła nas z powrotem do pracy Michaela Frieda poświęconej realizmowi Courbeta. Fried opisuje zabieg Courbeta polegający na próbie – oczywiście frustrującej, ale tym bardziej przez to znaczącej – „przeniesienia” własnego ciała do wnętrza obrazu, a tym samym usunięcia wyobrażenia malarza-



Gustave Courbet, *Le Ruisseau du Puits Noir*, około 1865

widza, który, oddzielony od płótna, stoi przed przedstawianą na obrazie sceną jako jej widz hipotetyczny. Badacz pisze również o antropomorfizacji w krajobrazach Courbета, o ciałach obecnych w skałach i listowiu, rozpatrywanych (o ile dobrze rozumiem) nie tyle w kategoriach rozpoznawalnego obrazu, ile w kategoriach rozpoznawalnego efektu.

Fried nie był pierwszym, który zauważył tę cechę obrazów Courbета. Przywołuję jego tezy, ponieważ współgrają z moimi rozważaniami. By wyjaśnić ich sens, odwołam się do dwóch wersji tej samej kompozycji – *Le Ruisseau couvert* lub *Le Ruisseau de Puits noir* – powstałych około 1865 roku [i będących w kolekcji paryskiego Musée d'Orsay oraz the Art Institute w Chicago – dop. red.]. Po lewej stronie obrazu Fried dostrzega wizerunek twarzy (na podparcie tego spostrzeżenia przywołuje jednak trzecią wersję tej kompozycji, z kolekcji Baltimore [Museum of Arts]). Ja, po prawej stronie, dostrzegam tułów (w części kompozycji pominiętej na obrazie z Baltimore) osadzony na brzegu widocznego na pierwszym planie strumienia i zwrócony do wewnątrz kompozycji w taki sposób, że na poziomie szyi łączy się z dużym blokiem skalnym znajdującym się w prawym górnym rogu. Dostrzegam jednak ten tułów tylko na obrazie z Chicago, chociaż wersja paryska opiera się na tej samej topografii i zawiera niemal wszystkie elementy formalne wersji z Chicago.

Nie chcę przez to powiedzieć, że kwestia tego, co ktoś dostrzega na obrazie, jest szczególnie istotna. Dowodziłbym jednak, że patrząc na obraz z Chicago odczuwamy, zdecydowanie wyraźniej niż w przypadku wersji paryskiej, fizyczną, ludzką obecność. Jeśli „odkrywam” ten tułów w wersji z Chicago, to w gruncie rzeczy staram się jedynie znaleźć jakiś wyraźny element pozwalający zdać sprawę z odczuwanej przeze mnie różnicy efektów. Wdawanie się zbyt głęboko w porównania między skałami postrzeganymi jako twarze, skałami postrzeganymi jako tułów oraz skałami postrzeganymi jako skały wydaje się niepotrzebne, a wręcz mylące. W którymś momencie

nieuchronnie musiałoby pojawić się pytanie o intencje. Wbrew Wollheimowi¹⁰ podejrzewam jednak, że nie tylko nie da się odpowiedzieć na to pytanie, ale być może nawet próba odpowiedzi na nie jest pozbawiona sensu, zwłaszcza jeśli poruszamy się w obrębie tak bardzo metaforycznej formy ekspresji. Według mnie teza Frieda jest inspirująca, ponieważ przyznaje pierwszeństwo efektom obrazów; a zarazem zakłada, że proces prowadzący do osiągnięcia tych efektów ma mimowolny i automatyczny charakter. Zgodnie z duchem tej tezy twierdę, że choć dostrzegam tułów w skałach na obrazie z Chicago i że choć mogę dostrzec różnice – czy też doświadczyć ich – między dwiema wersjami tego obrazu, to jednocześnie nie postrzegam tych różnic jako zamierzonych. Według Frieda to właśnie mimowolność tych efektów daje gwarancję ich krytycznego realizmu. Ten „automatyzm” – pozwalający niejako nie widzieć tego, co się robi – umożliwia zniesienie obecności artysty-widza, który sprawuje kontrolę nad obrazem. Wykorzystując tę myśl na potrzeby tego eseju, twierdę, że to właśnie w mimowolnych efektach fizycznej obecności możemy odnaleźć oznaki oporu stawianego ideologii przez ciało. Innymi słowy, warunkiem mimowolnego efektu obrazu jest rezygnacja z pogoni za efektywnością zamierzoną i figuratywną.

Pozostaje nam jedynie powiązanie tych uwag z problemem dialektyki przedstawienia i obrazu malarskiego; przedstawienia i obrazu malarskiego. W tym celu przywołam *Dans le parc de Château Noir* Cézanne'a (1898–1900). Obraz ten diametralnie różni się od *Red and Yellow Cliffs* O'Keeffe, zachodzi jednak między nimi jedno istotne podobieństwo – mianowicie łączą efekt redukcji przestrzeni z efektem dosłownego wypełnienia i gęstości. W moim przekonaniu obraz Cézanne'a wytwarza iluzję stosunkowo głębokiej przestrzeni – przestrzeni krajobrazu; jego kompozycja ustawia hipotetycznego widza niejako na granicy przedstawionej sceny. To widza, który posiada kompetencje w zakresie aktów poznawczych takich jak rozpoznawanie objętości, światła, odległości itd. Co więcej, akty te stają się w ten sposób środkami, za pomocą których widz hipotetyczny może zyskać wyobrażoną pozycję i orientację w krajobrazie.

Można powiedzieć, że w tym miejscu – lub w tej pozycji – osoba oglądająca obraz podlega już odmiennemu porządkowi. Zajmując w wyobraźni pozycję obserwatora przedstawionej sceny, musimy skonfrontować się ze skomplikowanymi mechanizmami tworzenia iluzji – plamami, pociągnięciami pędzla i kontrastami widocznymi na powierzchni obrazu, w których wyraźnie dostrzegamy celowe zabiegi artysty, i które nieuchronnie nadają detalom zamalowanej powierzchni status elementów czegoś, co zostało w y t w o r z o n e. Wydaje się, że widz hipotetyczny jest wyposażony w wyostrzone kompetencje poznawcze w postaci aparatu sensorycznego i zestawu reakcji kinestetycznych. Dzięki temu może on nie tylko dostrzec na obrazie uporządkowany zbiór



Paul Cézanne, *Dans le parc de Château Noir*, 1898–1900

detali, lecz także odczuć rzeczywiste krawędzie i odstępy, pogrubienia i zagłębienia, wytwarzające złudzenie przestrzeni. Nie chodzi o to, by pojmować powierzchnię obrazu jako coś w rodzaju płaskorzeźby, tak jakby możliwe było pogodzenie płaskości obrazu z ukazaną na nim głębią. Chodzi raczej o to, by pojąć, że choć wytworzony wymiar powierzchni obrazu wywołuje doświadczenie, które w pewnej mierze nie daje się pogodzić z tą powierzchnią w jej wymiarze „optycznym”, to te dwa wymiary łączą się jednak w tym, co jest odczuwane jako jednocześnie przedstawienie i obraz.

W obrazie Cézanne'a zawarta jest zatem gruntowna, krytyczna refleksja dotycząca relacji między wytwarzaniem a patrzeniem, które należy uznać za praktyczne warunki całego malarstwa. Cóż to znaczy – patrzeć? Czy spojrzeć na jakąś rzecz to nadać jej charakter odrębnej całości, wobec której definiujemy samych siebie? Czy też może spojrzeć to potraktować spojrzenie jako narzędzie pozwalające nam określić swoje poznawcze istnienie w świecie? Obraz ten nie został p o m y ś l a n y, by formułować tego rodzaju problemy, nie jest bowiem przedmiotem filozoficznej refleksji. Jest raczej fachowym wytworem egzystencji opanowanej przez te problemy.

[...]

Podsumowanie

Jeśli istnieje jakaś forma władzy charakterystyczna dla malarstwa krajobrazowego, to z pewnością niewiele się o niej dowiemy, zastanawiając się nad tym, co takiego ukazują krajobrazy – niezależnie od tego, jak dobrze potrafilibyśmy to objaśnić. Zrozumienie władzy właściwej malarstwu krajobrazowemu wymaga prześledzenia i krytycznego zbadania różnego rodzaju metafor, które, historycznie rzecz biorąc, narodziły się w związku z tym gatunkiem – zwłaszcza metafor integracji i przemieszczenia, obecności i nieobecności. Oznacza to, że szczególną uwagę należy poświęcić zarówno formom

samoświadomości, które nieuchronnie towarzyszą pojęciom natury i spojrzenia, jak i sposobom ujmowania tej samoświadomości. W dalszej kolejności należy zastanowić się nad rodzajami dialektyki iluzyjnej głębi i sztucznej powierzchni, charakterystycznymi dla malarstwa krajobrazowego. Wreszcie, należy zmierzyć się z konsekwencjami zestawu efektów, które w okresie nowoczesnym łączono z krajobrazem. Niektóre z tych efektów w praktyce oznaczały podważenie wspomnianych tu klisz integracji i przemieszczenia, obecności i nieobecności.

Wypadałoby więc zapytać: co z ponowoczesnością? Na koniec przywołam więc dzieło *Hostage XIX*, czyli swego rodzaju krajobraz stworzony przez grupę „Art & Language” w 1989 roku. Obraz ten ukazuje wnętrze wyobrażonego muzeum, jak gdyby zamkniętego za szybą. Na szybie znajduje się kartka z wydrukowanym tekstem deklarującym zamiar namalowania obrazu. Opisuje zatem krajobraz, który ma zostać namalowany w przyszłości, krajobraz amatorski i jednoznacznie lokalny, „zwyczajny i pedantyczny”, przepełniony tak dziwacznym i nieprzekonującym zapalem, że w istocie nie sposób go obronić nawet wówczas, gdy określi się go mianem naiwnego. Jeżeli na zapowiadany obraz mielibyśmy spojrzeć z perspektywy, którą zdaje się podpowiadać wizerunek muzeum, to należałoby uznać, że okaże się on wprost beznadziejną i wstydliwą porażką. Tekst nie pozostawia żadnych złudzeń co do jej nieuchronności. Na zakazanych marginesach nie znajdziemy bowiem ani romantycznej jedności przeciwieństw, ani nieugiętej wartości wykluczonych Innych modernizmu. Dostrzeżemy jedynie nieodwracalną i nieuchronną niekompetencję.

Krajobraz opisany w tekście widocznym na szybie jest bez wątplenia krajobrazem niemożliwym do namalowania, przynajmniej w tym sensie, że nie da się go namalować w sposób zamierzony – chyba że malowałby go ktoś, dla kogo sama możliwość czegoś takiego jest już pewnego rodzaju efektem: sposobem na wyrażenie jakiegoś niezmiernie uciążliwego

zakłopotania związanego z rzemiosłem sztuki nowoczesnej. Perspektywa jakiegoś rzeczywistego niebezpieczeństwa, jak się zdaje, istotnie prześladuje to dzieło. Innymi słowy, wydaje się ona częścią jego efektu. Wspomniane niebezpieczeństwo łączy się zaś z realną perspektywą marginalizacji, wykluczenia ze świata reprezentowanego przez widoczne na obrazie muzeum, świata, w którym najważniejsze są pytania o sens i sposób użycia, i w którym odpowiedzi na te pytania dawane są pod przymusem. Świat ten jest miejscem nie tylko w sensie fizycznym, lecz także historycznym oraz ideologicznym – to koszmarne tu i teraz. Opisany krajobraz wskazuje, co prawda, możliwość ucieczki z tego miejsca, a jednak – zgodnie z sugestią zawartą w tekście – ryzyko wpisane w ten projekt krajobrazu polega dla „nas” na tym, że miejsce, w którym się znajdziemy, okaże się nienowoczesne. Niezależnie zatem od tego, jak odpychająca może się dziś wydać nowoczesność, nie być nowoczesnym to popełnić kulturowe samobójstwo.

Efektem tego dzieła jest, jak się zdaje, ukazanie – to znaczy przekształcenie w świadome narzędzia ironicznej praktyki – samych warunków „nieefektywności”, którą Clark niepokoił się w związku z krajobrazem modernistycznym. W sytuacji, w której dyskurs efektów sam podlega biurokratycznym obwarowaniom, krajobraz nie daje już żadnej drogi ucieczki. Następstwem takiego stanu rzeczy nie jest jednak uciekanie się do patosu. Pojawia się bowiem możliwość, że pewnego dnia krajobraz opisany w tekście zostanie namalowany, a co więcej – że zostanie namalowany przez kogoś ślepego na zakazy dyktowane przez nowoczesność.

Wydaje się, że do czterech zaproponowanych już tu aksjomatów należy dodać piąty:

5. efekt obrazu niekoniecznie musi być wskazywany z pozycji widza wyobrażonego ani utożsamiany z treścią niejawną, która ujawnia się w chwili zajęcia tej pozycji. Powstaje raczej na styku myślenia i wytwarzania, naruszając oba te porządki patrzenia i zniekształcając znaczenie treści niejawnej. Możliwe, że obraz

będący krytyczną kontynuacją gatunku krajobrazu to obraz, który zastawia pułapki na nieuwważnych odbiorców. Ci, którzy mówią coś o treściach niejawnych takich obrazów, mogą się spodziewać, że doświadczą pewnych znanych trudności w nowej formie. Próbując odróżnić dosłowny i metaforyczny wymiar ich własnych aktów interpretacyjnych, będą mieli równie niewiele powodów do pewności, co ich poprzednicy. Innymi słowy, będą w podobnej sytuacji do tych, którzy w swoich odczytaniach przyznawali pierwszeństwo plastycznym figuram, ustawiając je w opozycji wobec tła obrazu.

Być może najistotniejsza kwestia krytyczna dotycząca dziedzictwa gatunku krajobrazu, zarówno w o b e c aktualnej praktyki malarskiej, jak i w n i e j, wcale nie tkwi w intencjonalnych formach przedstawiania, które dotychczas ją definiowały. Należy jej szukać raczej w precedensach, które w historii tego gatunku są nieprzerwanym wyzwaniem dla interpretacji zorientowanej (w kontekście tego, co widzialne) na to, co z przypadkowych powodów stało się niedostrzegalne i nieprzedstawialne.

Przekład artykułu Charlesa Harrisona, *The Effects of Landscape*, opublikowanego w tomie *Landscape and Power* pod redakcją W.J.T. Mitchella (Chicago University Press, Chicago–London 2002, wydanie II zmienione). Redakcja dziękuje wydawnictwu za zgodę na publikację tłumaczenia. Pominięto większość przypisów.

- 1 Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 22.
- 2 Clement Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, w: tegoż, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48.
- 3 Ibidem, s. 49.

- 4 Ibidem.
- 5 Zob. Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, „Partisan Review 7”, 1940, nr 4, s. 296–310.
- 6 Clement Greenberg, *On the Role of Nature in Modernist Painting* (1949), w: idem, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, s. 171.
- 7 Clement Greenberg, *Cézanne* (1951), w: idem, *Art and Culture...*, s. 52–57.
- 8 Zob. T.J. Clark, *Preliminaries to a Possible Treatment of Olympia in 1865*, w: *Modern Art and Modernism*, red. F. Francina, C. Harrison, D. Paul, Harper and Row, London 1982, s. 260.
- 9 T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton–London 1985, s. 180 i nast.
- 10 Według Wollheima istnieje „właściwy i niewłaściwy sposób” oglądania obrazu malarskiego, a „sposób właściwy umożliwia doświadczenie, które odpowiada intencji artysty”, przy czym „intencję rozumieć należy jako wypadkową przemyśleń, przekonań, wspomnień, a zwłaszcza emocji i uczuć artysty, które spowodowały, że namalował swój obraz właśnie w taki, a nie inny sposób”. Richard Wollheim, *Painting as an Art...*, s. 86.