

**dr Edyta Oldak**

Jest artystką sztuk wizualnych, edukatorką, animatorką kultury i graficzką. Założyła Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie” i jest jego długoletnim prezesem, odpowiedzialna za programy edukacji wizualnej.

edyta.oldak
@warszawie.org.pl

Alternatywna reprodukcja obrazu Picassa, w której zastosowano styl Kandinsky'ego

KRAJOBRAZ VS. ŚRODOWISKO, OBRAZ VS. SZTUKA KONCEPTUALNA

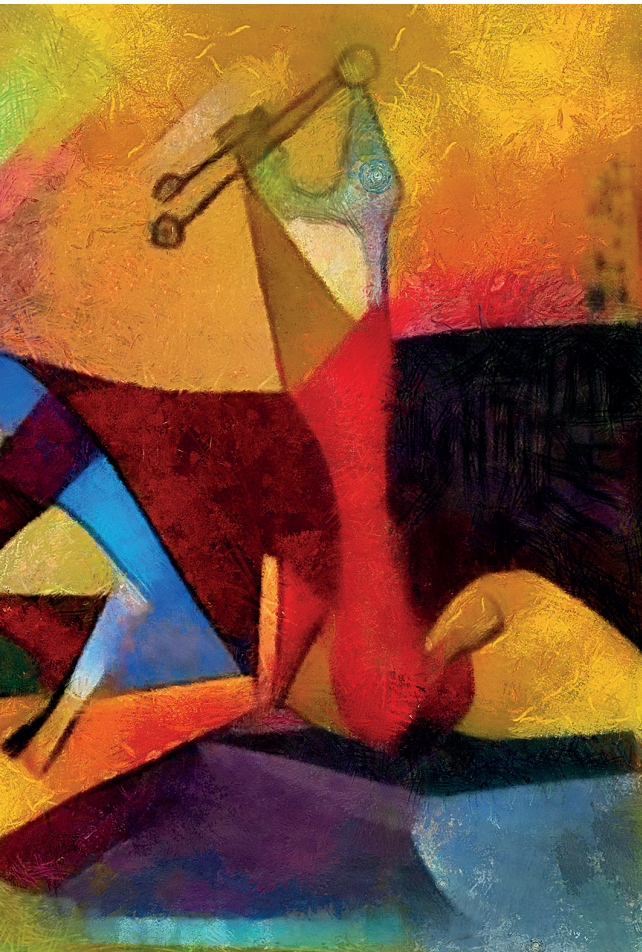
Rozumienie krajobrazu w życiu człowieka wiąże się z etapami ewolucji sztuki i obrazu. To, w jaki sposób człowiek podchodzi do otaczającego świata, zbiega się z tym, w jaki sposób artysta buduje swój przekaz.



Obraz jako efekt pracy artysty podobnie jak wszystko, co nas otacza, ewoluował przez wieki. Zmiana, która nastąpiła, dotyczyła nie tylko kwestii formalnych, takich jak kompozycja, oddziaływanie, kolor, ekspresja, lecz także sposobu odbierania obrazu, jego roli w życiu społecznym i jego pozycji w artystycznym obiegu. Gdybym miała znaleźć początki świadomego budowania obrazu, wcale nie szukałabym ich w przewrocie, którym był impresjonizm, uznany za źródło sztuki nowoczesnej. Tych podwalin, które towarzyszyły rozumieniu idei obrazu, doszukiwałabym się w ludzkiej potrzebie obcowania z czymś, co pierwotnie mu towarzyszyło, czyli z krajobrazem.

Krajobraz

Związki natury i sztuki są znane już od początku istnienia tej drugiej i nie wystarczy ich ograniczyć tylko



do motywów pejzażu w malarstwie, ale warto zwrócić uwagę na fakt, że krajobraz stał się przedmiotem dociekań jednej z dziedzin filozofii, czyli estetyki. Sami obcując z przyrodą, analizujemy jej fenomen na różne sposoby, pełni ona dla nas rozmaite funkcje, od poznawczej, badawczej po rekreacyjną i wypoczynkową. Kontemplując przyrodę, skupiamy uwagę na szczególe albo widzimy ją całościowo, w każdym spojrzeniu kryje się analiza podobna do refleksji, którą mamy, patrząc na dzieło sztuki, czy też którą ma artysta, komponując obraz. Eksplorujemy, wykorzystujemy i przekształcamy krajobraz na własny użytek lub podziwiamy i zapisujemy efekty tych estetycznych uniesień. Takie kontemplacyjne podejście było już znane w XVIII i XIX wieku, kiedy triumfowało malarstwo pejzażowe, czy obecnie, w dobie masowej turystyki, która często opiera się na kolekcjonowaniu „pięknych widoków”. Samo słowo „krajobraz” nosi w sobie cechy przedmiotu estetycznego, które rozpatrujemy w kategorii proporcji, walorów kompozycyjnych czy gry barw.

Z mojej analizy wynika, że ewolucja sztuki jest nierozzerwalnie związana z ewolucją widzenia i rozumienia krajobrazu w życiu człowieka. Zaczniemy od momentu, w którym artysta jest zwolniony z potrzeby mimetycznego odwzorowywania świata na rzecz budowania kompozycji, często w oderwaniu od tego, co widzi. Mowa o impresjonizmie, czyli początku nowoczesnej ery w historii sztuki. Nie będę rozwodzić się nad historycznymi uwarunkowaniami tego przewrotu, analizować założeń pierwszych impresjonistycznych manifestów. Przypomnę tylko fakt, że data pierwszych impresji malarskich zbiega się z datą wynalezienia aparatu fotograficznego, co nie jest bez znaczenia. To symbol tego, że artysta zostaje zwolniony z misji, którą jest fotograficzne odwzorowywanie rzeczywistości. Może poświęcić się innej, głębszej analizie zjawisk, które zachodzą na samym już płótnie: gry światła, kompozycji, dynamice, ekspresji, studiując samo malowidło, nie krajobraz, który ma za zadanie uwiecznić. Przerzuca swoją uwagę z tego, co widzi, na to, co tworzy, a tworzy nową jakość, która jest początkiem i pierwszym etapem w ewolucji sztuki i jest powiązana z ewolucją postrzegania krajobrazu w życiu człowieka.

Prezentacja sztuki

Krajobraz, który znamy, jest przestrzenią widocznej ingerencji człowieka. Jest niejako „usztucznionym”, mniej lub bardziej świadomym korzystaniem z krajobrazu i jego adaptacją do ludzkich potrzeb. To właśnie człowiek w jego obliczu staje się twórcą, który kształtuje przestrzeń, bada i zmienia relacje między poszczególnymi ogniwami pejzażu. Projektuje całe założenia krajobrazowe, buduje i planuje, bezpośrednio wpływając na krajobraz. Ma świadomość swojej

Pablo Picasso
w swojej pracowni
na Montmartrze,
Paryż, 1908



FRANCK GELETT BURGESS/DOMENA PUBLICZNA

pozycji i roli w świecie, zna swoje możliwości w formowaniu otoczenia.

Ten etap niejako zbiega się z dwoma fazami ewolucji w sztuce. Pierwszym z nich jest etap obiektu, w którym liczą się obraz i rzeźba z całym zapleczem ich twórczego oddziaływania przez formę, kolor, dynamikę. Drugi z nich to etap przestrzeni, który jest wyższą formą myślenia o obrazie. W tej właśnie fazie ewolucji sztuki nie liczą się już same artystyczne obiekty, ale relacje między nimi zachodzące. Na takie podejście do dzieła sztuki miał niewątpliwie wpływ sposób jego prezentacji. Ciasny salon, znany z początków eksponowania sztuki, w którym obrazy zawieszono jeden przy drugim wypełniały czy wręcz tapetowały ściany od sufitu po podłogi, zostaje zastąpiony rewolucyjnym białym, minimalistycznym pomieszczeniem ekspozycyjnym (*white cube*), przestrzenią galeryjną, w której liczy się nie tylko artystyczny obiekt, lecz także fakt, w jaki sposób go oglądamy. Odbiorca znajduje się wewnątrz dzieła sztuki, postrzega je przez różne, zmieniające się perspektywy. Bada sposób oddziaływania obrazu na obraz, wolnej przestrzeni na obraz, widokowych osi w galerii wystawienniczej na obraz. Ta faza ewolucji sztuki, faza ewolucji obrazu, skłania nas do wybiegania poza ramę, szerszego spojrzenia na artefakt bez koncentrowania się tylko i wyłącznie na nim samym. Oko rejestruje coś więcej niż kompozycję, rytmy, formę. Poszerza swoje pole postrzegania obrazu poza fizyczną długość i szerokość rozpiętości

plótka na blejtramie. Znajdując się w środku modernistycznej galerii, odbiorca czyni sztukę i staje przed szansą poszerzenia swojej percepcji, tak jak człowiek poszerza swoje widzenie krajobrazu o nowy wymiar, którym jest ludzka ingerencja w jego formowanie. To daje początek kolejnym, nowym kontekstom dla rozumienia i widzenia obrazu i krajobrazu właśnie.

Środowisko

Alain Carlson proponuje zastąpić słowo „krajobraz” słowem „środowisko”, które pełniej oddaje współczesne otoczenie, jest w nim zawarte ujęcie geograficzne, socjologiczne, antropologiczne, gospodarcze. W środowisku można się doszukać związków z historią, bo niezaprzeczalnie każdy krajobraz jest wynikiem historii naturalnej lub tej związanej z ludzką aktywnością. W takim rozumieniu krajobraz staje się przestrzenią, w której od pokoleń toczy się działalność ludzka i w której są obecne ślady obecności dawnych kultur, ich obyczajów i praktyk społecznych. Nie wystarczy tu już czysta kontemplacja piękna, zmysłowe obcowanie z przedmiotem estetycznym. Tu do głosu dochodzi rozumowe poznanie, czytanie kontekstów, odnajdywanie znaczeń, ujmowanie krajobrazu w szerokie ramy kultury, na które składa się cała historia myśli ludzkiej. Nie ma jednej przyrody, ale są rozmaite jej wersje w zależności od procesów społecznych, które w niej zachodziły.

Obecnie środowisko stało się nie tylko wypadkową działań człowieka, lecz także jest przedmiotem jego aktywności. Mowa tu o wszelkich ruchach na rzecz środowiska, proekologicznych, nastawionych na jego ratowanie i ochronę. To kolejny dowód na to, że człowiek martwi się o przyrodę i ma do niej stosunek już nie tylko kontemplacyjny. Przejmuje niejako odpowiedzialność za jej degradację, stając w roli jej stróża i wybawcy. Być może celem ostatecznym jest znów ustawienie się wobec niej w pozycji kontemplującego jej walory estetyczne, na razie jednak człowiek zdaje sobie sprawę z siły, którą wpływa na środowisko.

Takie rozumienie otoczenia – zastąpienie słowa „krajobraz” słowem „środowisko” – zbiega się z dwoma fazami ewolucji sztuki, etapem czasu i fazą wyobraźni. W tych okresach działań artystycznych obraz niejako tworzy się w czasie (*happening*) i – co ważniejsze – zaczyna funkcjonować w perspektywie kontekstu (*konceptualizm*). Warunkiem kluczowym dla wspomnianego już *happeningu* czy *performance'u* jest upływ czasu, improwizacja i brak wpływu artysty na efekt końcowy. Twórca może zaplanować swoją pracę tylko na etapie projektowania zdarzeń, które w chwili, kiedy się dzieją, mogą przybrać różne formy w zależności od okoliczności i reakcji odbiorców. Na tym etapie odbiorca ma decydujący wpływ na finalny produkt, artysta staje się zarówno twórcą, jak i tworzywem. Zacierają się role w układzie twórcy



Park Skaryszewski
Warszawa, 1906

– odbiorca, często też odbiorcą wcale nie musi być wyrobiony widz, może nim zostać przypadkowy przechodzień, jeśli akcja artystyczna przebiega w miejscu publicznym. Z kolei wszelkiego rodzaju działania konceptualne, zapisywanie myśli artysty w formie planu, dokumentacji są przejawem myślenia o dziele sztuki w kategorii kontekstu. Forma nie ma tu żadnego znaczenia, liczy się koncept, sfera pojęciowa, pozamaterialna, rozgrywająca się w umysłach artysty i odbiorcy. Artysta mierzy się z odniesieniem do przestrzeni, czasu, ludzi, poszerza płaski obraz o żywą strukturę, układ przestrzenno-społeczny, odniesienie kulturowe. Obraz staje się żywą tkanką nie tylko już materialną, lecz także pozamaterialną. Funkcjonuje w sferze publicznej, historycznej, a także wyobraźniowej.

Przestrzenny obraz

Wyobraźmy sobie Franciszka Szaniora, który na początku XX wieku staje na łąkach dawnej osady Kamion, kontemplanie zalewowe tereny wzdłuż Wisły, a finalnie projektuje jeden z najpiękniejszych założeń parkowych, park Skaryszewski. W tym samym czasie Pablo Picasso rozgrywa na płótnie swoje kompozycje, zwane kubizmem analitycznym. Ekspozuje je tak, żeby dać przestrzeń obrazom, bada relacje między nimi i określa liczbę prezentowanych dzieł w sali ekspozycyjnej. Mijają lata, krajobraz ulega degradacji, albo precyzyjniej rzecz ujmując, to my zyskujemy

świadomość, że do tej degradacji dochodzi od wielu już pokoleń. Uwaga człowieka zostaje przeniesiona z jego kontemplacji na rzecz wysiłków zmierzających w stronę jego ochrony. Pod koniec lat 70. w RFN, z inicjatywy byłych organizatorów studenckich demonstracji 1968 roku, powstaje ruch Zielonych. Z założenia ma podejmować wątki zielonej polityki zarówno na szczeblu lokalnym, jak i krajowym. Staje się jedną z pierwszych inspiracji dla podobnych działań w całej Europie. W tym samym czasie Joseph Beuys zamyka się w nowojorskiej galerii z kojotem, poszerza rozumienie obrazu czy dzieła sztuki o kontekst, którym są pierwotne symbole Ameryki Północnej, historia i elementy kultury materialnej (w pomieszczeniach wyklada egzemplarze magazynu „The New York Times”, na które zwierzę zaspokaja swoje fizjologiczne potrzeby).

Płaski obraz zyskuje przestrzeń, również tę pozamaterialną. W końcu trudno się dziwić takiemu obrotowi spraw. Zbyt wiele zadziało się przez wieki, żeby na otaczającą rzeczywistość patrzeć tylko przez pryzmat estetycznych walorów. Z pewnością można to robić dalej, jednak równolegle zachodzą i będą zachodzić bardziej złożone procesy, sprzyjające głębszemu zrozumieniu świata, co przekłada się na artystyczne wypowiedzi, które towarzyszą naszym czasom. Ten proces jest dynamiczny i otwarty, a do czego nas finalnie zaprowadzi, tego może się każdy z nas na swój sposób domyślać. ■

Chcesz wiedzieć
więcej?

Roger A., *Court traité du paysage*,
1997.

Ludwiński J., *Epoka Błękitu*,
2003.

O'Doherty B., *Inside the White
Cube. The Ideology of the Gallery
Space*, 1986.