

# Przestrzeń zgeometryzowana krajobrazu

Piotr Wnioskowski

Geometrized  
Space of the  
Landscape

## Wstęp

### Introduction

Temat wiodący niniejszego zeszytu – barwa i światło – odniesiony do architektury krajobrazu, można potraktować bardzo szeroko. Światło jako warunek umożliwiający widzenie jest niezbędne dla jego percepcji i jakiegokolwiek działania dokonywanego na tym krajobrazie (projektowania, kształtowania, rewitalizacji obszarów zniszczonych itd.). Jednocześnie to światło, zmieniając się w czasie, zmienia postrzeganie kolorów tegoż krajobrazu, co daje zazwyczaj niezwykle bogatą paletę barw, instynktownie odbieraną jako punkt odniesienia dla kolorystycznej działalności człowieka.

Zachwyty nad urodą krajobrazu, od stuleci znajdował ujęcie w dziełach sztuki. Wrażliwość artystów na piękno, umiejętność jego kontemplacji i swoistego intensyfikowania doznań przez zamknięcie ich w dziełach, stanowi dla obojętnych lub nadmiernie zaangażowanych w aktywne działanie pewną unikatową lekcję: lekcję postrzegania, przybliżającą też sferę wartości Ziemi, Natury, ujmowanych ogólnie, jako pojęcia idealne, lub szczegółowo – jako wartości danego fragmentu Natury.

Stąd krajobrazy przefiltrowane przez warsztatowe sposoby ich malowania lub rysowania, nawet jeżeli zostają nieco zafałszowane w swoim dosłownym kształcie, mówią wiele o sposobie postrzegania

bogactwa natury, który to zależy już od ludzkich założeń, presupozycji, idei – a więc jest wytworem kultury. Doświadczanie tego bogactwa i różnorodności sposobów postrzegania natury też jest działaniem w sferze kultury. Może też owocnie przenieść się na inne pola działalności, jak przekształcanie krajobrazu, którego bezpośrednie efekty powrócą być może do sprawców tych przekształceń z opóźnieniem i wcale niekoniecznie w postaci dzieł sztuki.

Narzuca się tu przypomnienie malowanych krajobrazów metafizycznych, jak *Adoracja Baranka Mistycznego* (1432) w Ołtarzu Gandawskim Jana van Eycka, czy tła obrazów Hieronymusa Boscha (np. *Ogród rozkoszy*, ok. 1506, Prado, Madryt; *Św. Jan Ewangelista na wyspie Patmos*, 1503, Museo Lasaro Galdiano, Madryt), pejzażów symbolicznych, budowanych na bazie szczegółowej obserwacji krajobrazów realnych o elementach zestawianych w swoiste przypowieści, jak u Pietera Bruegla st. (np. *Zima*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń), wreszcie pejzaży traktowanych jako okazję ukazania ulotnych zmian światła a nie trwałości czy cykliczności uniwersum, jak u impresjonistów – Cézanne'a, Moneta, Renoira, Sisleya – czy też projekcją w przestrzeń wewnętrznego stanu autora, jak w pejzażach symbolistów, np. Józefa Mehoffera (*Dziwny Ogród*, Muzeum Narodowe, Warszawa) i surrealistów, np. Yvesa Tanguy (*Pejzaż*, Musée d'Art Moderne, Paryż).

Zimowa Szkoła Rolnicza (*Rijkslandbouwwinterschool*) w Drachten, 1921-1922, proj. Cees Rinks de Boer. Witraż *Wielka Scena Sielankowa* (*Grote Pastorale*) w oknach po lewej, nad bocznym wejściem. Witraż *Mala Scena Sielankowa* (*Kleine Pastorale*) po prawej, w nadświetlu nad wejściem głównym  
Fot. P. Winkowski

Winter School of Agriculture (*Rijkslandbouwwinterschool*) in Drachten, 1921-1922, by Cees Rinks de Boer. The window with the stained glass depicting the *Great Pastoral Scene* (*Grote Pastorale*) at the left, over the side entrance. The window with the stained glass of a *Small Pastoral Scene* (*Kleine Pastorale*) at the right, over the main entrance door



W sytuacji obecnej, gdy badacze i artyści czerpią równocześnie z wielu motywów przeszłości, w sytuacji wyczerpania rewolucyjnego czy nawet krytycznego potencjału manifestów artystycznych jeszcze niedawno uważanych za skrajne, w sytuacji odnajdywania pokrewieństw i współbieżności w nurtach deklarujących się jako opozycyjne wobec siebie – warto sięgnąć po przykłady malarskich ujęć krajobrazu angażujących wielorakie, a nie tylko *stricte* malarskie, idee przestrzeni: zarówno tej przedstawianej w samym dziele jak i tej sugerowanej, możliwej do przywołania w oparciu o przestrzeń otaczającą to dzieło. Mam przekonanie, że ich naświetlenie czy tylko naszkicowanie wzbogaci o jakiś kolejny aspekt dzisiejsze widzenie i rozumienie krajobrazu.

\*\*\*

Dlatego chcę wyjść od nurtu sztuki XX wieku na pozór dalekiego od natury – od holenderskiego neoplastycyzmu, skupionego wokół wychodzącego w latach 1917-1928 czasopisma „*De Stijl*”. Doktryna Pieta Mondriana, czerpiąca z neoplatonickiej filozofii Matthieu Huberta Josepha Schoenmaekersa i Salomona Slijpera i zakładająca redukcję obrazów do prostokątnych pól, dzielonych czarnymi liniami i wypełnianych podstawowymi kolorami (żółtym, niebieskim i czerwonym) miała jednak jakiś związek z naturą. Podstawowe kolory i geometryczne podziały miały służyć poszukiwa-

niu niezmiennych, idealnych zasad rządzących światem – uogólnieniu specyficznie rozumianych praw natury.

*W kulturze artystycznej – pisał Mondrian – coraz wyraźniej dochodziły do głosu wielkie, ukryte prawa natury, które sztuka kontynuuje na swój sposób. Należy ze specjalnym naciskiem podkreślić, że prawa te są w mniejszym lub większym stopniu ukryte za czysto zewnętrzną postacią natury. Dlatego też sztuka abstrakcyjna jest przeciwieństwem realistycznego przedstawiania rzeczy, ale nie jest przeciwieństwem natury, jak się to na ogół utrzymuje. W malarstwie kolory podstawowe, to znaczy tak czyste jak to tylko jest możliwe, są wyabstrahowanymi kolorami naturalnymi. Jak tego dowodzi sztuka abstrakcyjna, sztuka nie jest ani wyrazem zewnętrznych form takich, jakimi je postrzegamy, ani wyrazem życia takiego, jakim żyjemy. Jest raczej wyrazem prawdziwej rzeczywistości i prawdziwego życia [...]. Dlatego też powinniśmy skrupulatnie rozróżnić dwa rodzaje rzeczywistości: tę, która ma charakter indywidualny i tę, która jest zjawiskiem powszechnym<sup>1</sup>*

Niezależnie od kwestii filozoficznej analizy kryteriów czy też parametrów owej „rzeczywistości”, „natury” i „życia”, deklaracja Mondriana stwarza napięcie między nimi jako „zjawiskami powszechnymi” a konkretnymi ich przejawami. To napięcie wystarczy, by wychodząc od poszczególnych dzieł, dostrzec oryginalne sposoby interpretacji na-

tury (krajobrazu), jakie proponują, a później ewentualnie wykorzystać je w działaniach podejmowanych wobec tej natury (krajobrazu), również poza ramami takich czy innych programów artystycznych.

Sposób myślenia i droga twórczości Mondriana prowadziły od impresjonizmu (*Czerwone drzewo*, 1908; *Wieża kościoła w Domburg*, 1910-1911), przez stopniową eliminację odniesień do kształtu przedmiotu (*Szare drzewo*, 1912; *Kwitnąca jabłoń*, 1912 – wszystkie w Gemeentemuseum w Hadze), dalej przez swobodne stosowanie geometrycznych elementów, aż do coraz bardziej rygorystycznych

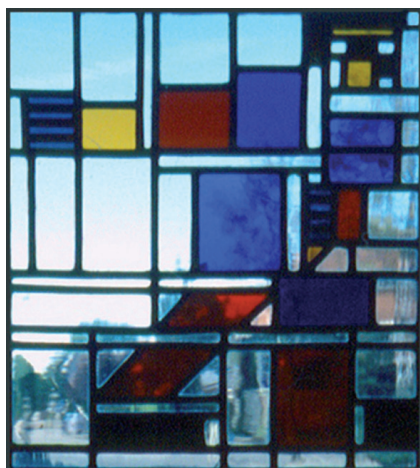


Szkoła Rolnicza w Drachten. Klatka schodowa z witrażem *Wielka scena sielankowa* Theo van Doesburga, 1921-1922  
Fot. J. Stoel

School of Agriculture in Drachten. A staircase with the stained glass of the *Great Pastoral Scene* by Theo van Doesburg, 1921-1922

Oryginalna kwatera witraża Theo van Doesburga z postacią siewcy, 1921-1922. Kolekcja prywatna H. Nyboer w Drachten. Fot. P. Winskowski

The original part of Theo van Doesburg's stained glass with the figure of the Sower, 1921-1922. The private collection of H. Nyboer in Drachten



zasad operowania nimi i towarzyszących im uściśleń teoretycznych. Z kolei drugi filar ruchu – Theo van Doesburg – tworzył i myślał niejako pod prąd. W 1922 r. zbliżył się do dadaizmu, (...) a w 1924 r., pragnąc zdynamizować neoplastycyzm, zrywa ze schematem linii pionowych i poziomych. Zachowując zasadę kąta prostego wprowadza układy skośne, nachylone pod kątem 45<sup>o</sup>, tworząc tzw. „kontr-kompozycje”. (...) Ta zdrada ideałów neoplastycyzmu sprawiła, że Mondrian zerwał w 1924 r. z grupą De Stijl.<sup>2</sup>

Jakkolwiek czas zatarł różnice programowe i recepturowe, które wydawały się niegdyś ich autorom tak ważne i zbawienne<sup>3</sup>, warto je jednak dzisiaj odnotować, zwłaszcza, że były jedną z dróg poszerzenia zawężonego doktrynalnie spektrum form, środków oddziaływania dzieł i możliwych ich interpretacji, zwiększając i różnicując z czasem wpływ, jaki sztuka abstrakcyjna pod nazwą neoplastycyzmu, a potem elementarizmu i sztuki konkretnej, wywarła na rozwój kultury w kolejnych dekadach XX wieku.

## Witraż

### Stained glass

Z kolei funkcjonalna specyfika pewnego zadania, którego van Doesburg podjął się jeszcze przed wspomnianym konfliktem z 1924 r. sprawiła, że nie tylko operuje tam skośnymi podziałami, formami trójkątów, trapezów i równoległoboków, ale wpisuje się też na dużo ogólniejszym poziomie w ewolucję rozumienia natury i kultury, przestrzeni, czasu i krajobrazu. Mam tu na myśli nietypowy jak na awangardę typ dzieła (choć podejmowany kilkakrotnie przez van Doesburga), a mianowicie witraż.

Witraż, o którym dalej będzie mowa, to *Wielka scena sielankowa* (*Grote pastorale*) i jej wersja *Mała scena sielankowa* (*Kleine pastorale*) z lat 1921–1922<sup>4</sup>, znajdujące się w budynku szkoły rolniczej w Drachten w północnej Holandii (Fryzja). Na złożoność artystyczną tej pracy składa się wiele czynników. Wiele z nich sięga mitycznych początków sztuki jako rytuału służącego zaklaniu sił natury, do różnych późniejszych etapów jej rozwoju, aż po niedawne – te z XIX i początku XX wieku – oraz po antycypacje dzisiejszych sposobów wpisania dzieła w przestrzeń budynku i powiązania go z otoczeniem, wydobywających nie tylko samo dzieło ile relacje, jakie ono swoją obecnością uruchamia.

Szkoła jest budynkiem miejskim, co prawda zlokalizowanym

w małym miasteczku, ale stojącym przy skrzyżowaniu (Torenstraat i Houtlaan), w sąsiedztwie skromnych domków szeregowych, nazywanych Papuzim Osiedlem (*Papegaaiebuurt*, 1920–1921), których projektantem – podobnie jak szkoły – był architekt Cees Rinks de Boer, a w którym van Doesburg miał też swój udział w koncepcji plastycznej i kolorystycznej, polegającej na wykorzystaniu pionowych i poziomych prętów stolarki okiennej oraz prostokątów drzwi jako narzucającego się wręcz pola do realizacji założeń De Stijlu przez pomalowanie ich na podstawowe kolory – co daje właśnie ów papuzi efekt na tle stonowanej kolorystyki ceglanych ścian i ceramicznych dachówek. Ten sam pomysł zastosowano też w budynku szkoły. Delikatniejszy, bardziej znuansowany i mniej chaotyczny efekt całości zapewnia tu charakter architektury: okna mają bowiem jednakową wielkość i proporcje, a przy jednakowych, białych ościeżach kolorowe (i bardziej stonowane: pomarańczowe, ciemnozielone i bordowo-fioletowe) pozostają tylko ramy skrzydeł okiennych, zaś ceglana ściana zyskuje klasycznie umieszczone fakturowe reliefy (między oknami parteru i piętra oraz jako głowice pilastrów i w postaci wieńczącego fryzu).

Wbrew tytułowi witraża, sielankowość nie jest jedynie ckliwym czy przewrotnym motywem – jest przywołana z premedytacją jako komentarz do funkcji budynku, który był pierwotnie zaoczną szkołą dla



okolicznych rolników, uruchamianą w zimie, gdy nie pracowali oni na polach. Stąd też płynie uzasadnienie dla podjęcia w zgeometryzowanej formie dawnego motywu rocznego cyklu zmian przyrody, ilustrowanego przez prace rolne i gospodarskie, rozpisane na dwanaście miesięcy, jak miało to miejsce w *Tres Riches Heures du Duc de Berry* autorstwa braci Limburg (1410-1416, Musée Condé, Chantilly) czy na też cztery pory roku – jak *Zima* Petera Bruegla st. (1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). W cyklach tych wizerunki przyrody stanowiły zapis odwiecznego ładu, harmonii Natury czy doskonałości Stworzenia niejako „od dołu”, od strony dostrzegalnych, namacalnych, materialnych zjawisk i prac zwykłych ludzi przez te zjawiska wymuszanych, włączających się tym samym w odwieczny plan dorastania ludzkości do Pełni Czasu, a nie „od góry” – jak działa się to w spekulacjach nad całościową strukturą tego uniwersum, właściwym np. wielu malarskim przedstawieniom Aktu Stworzenia czy Sądu Ostatecznego.

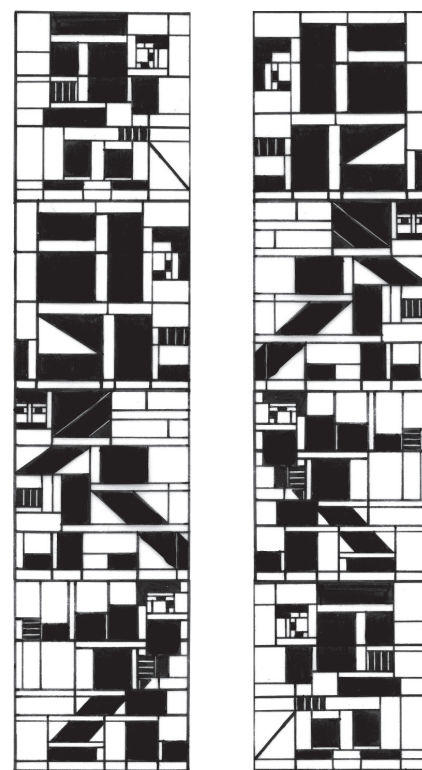
Wbrew powtarzającemu się często w deklaracjach awangardy zerwaniu z tradycją (w sumie dużo mniej energicznie dokonującego się w samych dziełach) oraz z założeniami abstrakcji jako sztuki nieprzedstawiającej, witraż w Drachten odwołuje się również – i to bardzo mocno – do nieodległej historii sztuki; jest swego rodzaju transpozycją obrazu *Siewca* (1889– 1890, Stavros S. Niarchos Collection, Londyn)

– oraz kilku innych o tej samej tematyce i zatrzymujących bohatera w tej samej pozycji – dzieł van Gogha, uważanego zresztą przez Doesburga za pioniera sztuki nowoczesnej. Nie bez racji. Zamaszysty gest kroczącego siewcy – sugestywnie oddany na płótnie miękkimi liniami na tle rozedrganej ziemi, takiegoż nieba i skontrastowany skalarnie z parą wołów na dalszym planie, zaprzężonych do pług i prowadzonych w przeciwnym kierunku przez innego rolnika – jest tu rozłożony na formy geometryczne, prostokątne, przekształcające postać bohatera na podobieństwo robota – choć to skojarzenie nie miało wtedy dzisiejszego zabarwienia zabawkarskiego ani *science fiction*<sup>5</sup>. Geometryzacja staje się tu krokiem do zastąpienia ciągłego, płynnego ruchu – którego dynamikę oddał van Goch – analitycznym podejściem do „problemu ruchu” jako jednego z toposów awangardy. Motyw prac właściwych porom roku podjęty jest w ten sposób, że oprócz siewcy (rozpoznawalnym w ujęciu van Gogha po wyciągniętej w tył ręce), w kolejnych polach witraża pojawia się żniwiarz (też w miarę identyfikowalny dzięki skosom rąk i nóg, sugerujących zamach kosą) oraz – trudniejsze do zidentyfikowania jako osoby i jako czynności – pochylona postać oracza i zbierającego plony.

W Drachten ten ruch-proces dotyczy jeszcze najbardziej dosłownie widzów, którzy idąc po schodach – a witraż umieszczono w oknie

klatki schodowej – oglądają go pod różnymi kątami i z różnej odległości. Smugi kolorowego światła wypełniając wnętrze przesuwają się po ścianach. Wbrew zasadom stosowanym w witrażach od średniowiecza do XIX wieku (jakieś zasady trzeba było jednak złamać!), szybki kolorowe, składające się na kształty bohaterów, otaczane są przezroczystymi, tworzącymi „neutralne” tło.

Ten sposób przywołania w witrażu neutralnego tła, reprezentowanego w obrazach olejnych przez biel – nazywaną przez Mondriana wraz z szarością i czernią „nie-kolorem” – niesie tu kilka doktrynalnych kłopotów, wiele nadspodziewanych atrakcji wizualnych i bogactwo tropów interpretacyjnych, w tym antycypację aktualnych tendencji artystycznych – nawet tych wzajemnie przeciwnych. Przezroczystość szybek tła dodaje do kompozycji postaci widoki drzew, ulicy i domów, z ich



Pierwotny schemat ustawienia kwater z postaciami w witrażu *Wielka scena sielankowa* Theo van Doesburga. Rys. P. Winskowski, oprac. T. Pyszczyk, na podstawie szkicu van Doesburga przechowywanego w Rijksdienst Beeldende Kunst w Hadze, za: Carsten-Peter Warncke, *De Stijl...*, op. cit., s. 54.

Original scheme of parts of the stained glass of the *Great Pastoral Scene* by Theo van Doesburg. Drawing by P. Winskowski, prepared by T. Pyszczyk, according to the draft by Theo van Doesburg from Rijksdienst Beeldende Kunst in The Hague, from: Carsten-Peter Warncke, *De Stijl...*, op. cit., p. 54





Leszek Misiak, *Niebo i ziemia I*, 1992,  
olej na płótnie  
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth I*, 1992,  
oil on canvas

dygnacyjne domy szeregowe, mają „na tyłach” nie ponure podwórka-studnie ale zadbane ogródki, więc konfrontacja z tym wielkomiejskim typem kamienicy i rolą, jaką pełnią w niej witraże nie jest bezpośrednia. Jednak wciągnięcie przypadkowych zakłóceń i możliwych modyfikacji, jakie niesie ruch uliczny, budynki po drugiej stronie ulicy, drzewa i niebo do kompozycji wnosi tu nie tylko dodatkowy rodzaj ruchu między okiem widza, płaszczyzną okna, a tym, co za nim, ale też sygnalizuje postawę akceptacji dla tych zjawisk w imieniu własnym autora i jego bohatera.

Z kolei czarny „nie-kolor” uzyskano klasycznie, ołowianymi podziałami. Radykalny program odnaturalnienia przedmiotu posługuje się tu tradycyjnym środkiem – nieodwołalna graficzna składowa witrażu jest czytelna tak samo jak w witrażach dawniejszych i tak samo jak w obrazach olejnych neoplastycystów. Z kolei jednakowa grubość ołowiu w podziałach znajdujących się w obrębie postaci i poza nią – między przezroczystymi szybami tła (krajobrazu), podobnych też wielkością do tych, oznaczających samą postać – to kolejny sposób zakłócenia czytelności tej postaci, przesunięcia uwagi odbiorcy ku jedynie geometrycznej kompozycji i „wtopienia bohatera w tło”, scalenia go z ziemią, którą uprawia.

Zakłócenia te są również potęgowane przez demontaż malarskiej integralności postaci, gdyż przezroczyste paski dzielą niebiesko-czerwono-

(również prostokątnymi) podziałami okien i skośnymi dachami oraz zgoła nieprzewidywalne niebo; pozwala wyłapać podobieństwa świata do fragmentów dzieła, ale dostarcza jeszcze więcej dowodów braku tego podobieństwa na poziomie wizualnym. Częste w Holandii chmury zmieniają tło błękitnego nieba w szarość lub poszarzałą biel. I jakkolwiek w spojrzeniu na prawdziwy krajobraz jest to kolor niewątpliwie neutralny, to w myśl założeń neoplastycyzmu z pewnością nie jest idealny. W sposób zmienny w czasie zakłóca też odbiór części kolorowych. Spotykamy tu przy okazji inny topos sztuki nowoczesnej, zwłaszcza konstrukttywizmu – bliskiego Holendrom za

pośrednictwem El Lissitzkiego i dadaizmu, w który van Doesburg sam się angażował – a mianowicie wpisanie dzieła w życie codzienne.

Widać tu stanowisko nie tylko artystyczne ale też w pewnej mierze społeczne. Witraże stosowane w głównych klatkach schodowych XIX-wiecznych kamienic, prowadzących do mieszkań frontowych, służyły przecież nie tylko dekoracji tych klatek, podniesieniu prestiżu tej reprezentacyjnej przestrzeni wspólnej dla mieszkańców, ale też zasłaniały widok na podwórka, oficyny, ganki i klatki schodowe dla służby, jakie się tam mieściły. W Drachten okna klatki schodowej wychodzą na ulicę, a nawet pobliskie, dwukon-

no-żółtego oracza, siewcę, żniwiarza i zbierającego plony na kilka odrębnych części. Z kolei drobne kolorowe prostokąty jako detale twarzy i dłoni stanowią istotne tropy, pozwalające rozpoznać w kompozycji ludzką postać, a więc w pewnej mierze jej tradycyjny, przedstawiający charakter. Jednak w odróżnieniu od „równy przesianych”, a więc składających się z szybek podobnej wielkości, witraży od średniowiecza do XIX wieku, tu rozmiary „głównych” prostokątów koloru niejako automatycznie spychają te, drobniejsze, oraz wąskie paski przezroczyście między nimi do paradoksalnej roli ornamentu – wbrew wszelkim deklaracjom przeciw ornamentowi, składanym już przez Adolfa Loosa (jego referat *Ornament und Verbrechen*, 1910) i ochoczo podzielanym przez inne nurty awangardy. Witraż – sztuka dekoracyjna – w ten swój sposób znów odzyskuje pewne swoje tradycyjne atrybuty.

Trzeba wreszcie powiedzieć, że w omawianym oknie mamy do czynienia z ośmiokrotnym powtórzeniem postaci: w dwóch pasach po cztery, umieszczonych jedna nad drugą. Postać wzorowana na siewcy van Gogha powtarza się dwa razy, podobnie trzy inne. Za to sposób ustawienia postaci: powtórzenie układu z segmentu lewej części o piętro wyżej w prawej (patrzac od wewnątrz, a więc tak, jak się odczytuje witraż) i to w lustrzanym odbiciu, wywołuje kolejny rodzaj ruchu, prowokuje instynktowne śle-

dzenie tych analogii jednocześnie po przekątnej i w obrocie wobec osi środkowej. Ten ruch w górę jest przerwany pojedynczą postacią orzającego w dolnym prawym kadrze, która powtarza się u góry po lewej, co pozwala zacząć cykl od początku. Oracza z dolnej kwatery po prawej stronie zauważamy pierwszego, idąc schodami z parteru na piętro. Chwilę potem odślania się reszta. Poznajemy tę samą postać w różnych fazach różnych ruchów, w obrocie i przeskoku po przekątnej, nie robiąc nic innego jak ona sama: zbliżając się zawracając na półpiętrze i idąc drugim biegiem schodów odwróceniu do witraża plecami.

Wizualne skojarzenia z klatkami filmu, pewien wysiłek konieczny przy oglądaniu i identyfikacji postaci oraz rozszyfrowaniu zasady, w myśl jakiej się one powtarzają, by zrekonstruować sobie sekwencję kadrów przy przekątniowym przeskoku i obrocie, dążeniu w górę i zaczy-

naniu pętli od początku – wszystko to realizuje w złożony sposób istotny dla awangardy „problem ruchu” i „problem czasu”, a jednocześnie dalece go przekracza: wpisuje się w tradycję malarskiego odczytania tych odwiecznych cykli natury i rytmu ludzkiej egzystencji rozumianych głębiej niż przez pryzmat jednej koncepcji artystycznej i filozoficznej oraz zadłużenia się wobec koncepcji artystycznych i filozoficznych sztuki dawniejszej.

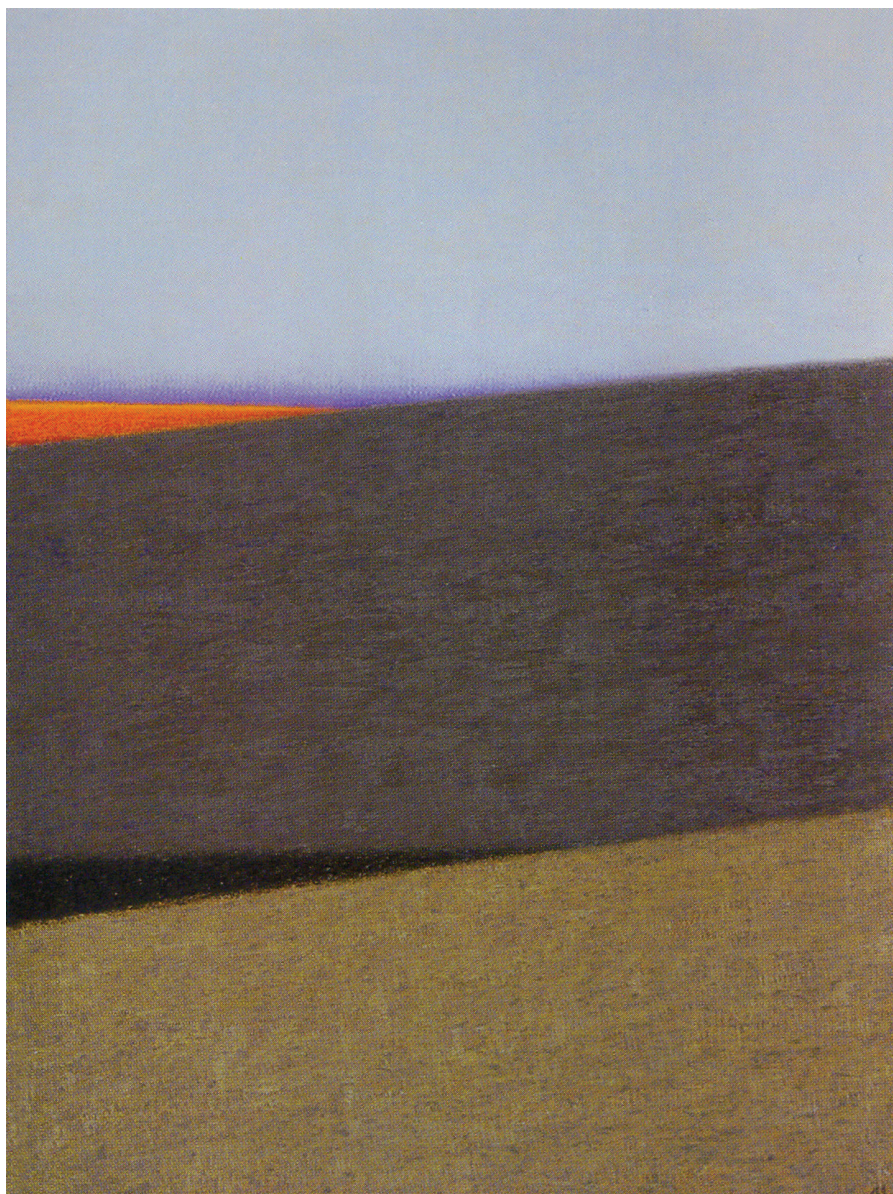
Mimo dosłownej płaskości geometrycznej kompozycji, istnieje domyślna przestrzeń między jednym kadrem-wydarzeniem a drugim, odbywającym się przecież na tym samym polu uprawnym. W przestrzeń tę wplata się dosłowne, zmienne tło: pogoda za oknem, kwitnąca wiosną zieleń i szare drzewa zimą. Gdy ograniczymy się do samej płaszczyzny witraża, widzimy jednocześnie przestrzeń zaszyfowaną na wzór egipski: jedna postać nad drugą – im

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 2*, 1993,  
olej na płótnie  
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth 2*, 1993,  
oil on canvas







Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 3*, 2002,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Sky and Earth 3*, 2002,  
tempera, oil on canvas

zapisu sformułowanego wtedy właśnie przez Einsteina pojęcia czasoprzestrzeni<sup>7</sup>, ale jednocześnie zapis w jednym dziele tych dwóch dróg, jakimi zdążała cała sztuka XX wieku przez kolejne dekady: drogi potęgowania abstrakcji, odmaterializowania i intelektualizacji dzieła sztuki – aż po jego zanik w minimalizmie i sztuce konceptualnej – oraz drugiej drogi, zmierzającej do potęgowania dosłowności, namacalności, zmysłowości dzieł/przedmiotów, aż po „przedmiot znaleziony”, wybrany z życia codziennego i arbitralnie ustanowiony dziełem sztuki przez Duchampa, lub po dziś, często wątpliwe, zamienianie przez artystów własnego ciała w dzieło sztuki.

Wreszcie cały ten przekaz, mniej lub bardziej trafnie wyłowiony przeze mnie z ogromu kontekstów, był skierowany do uczących się rolników – współczesnych następców oraczy Bruegla i siewców van Gogha – jako pouczenie, moralitet i drobna atrakcja szkolnego korytarza zarazem. Nawet sam nieco archaiczny tytuł witraża – *Wielka scena sielankowa* – wśród innych kompozycji i kontr-kompozycji tego autora, określanych numerami lub wzorami matematycznymi – nie pozwala odrzucić tych kontekstów, nawet gdyby miały być traktowane z przymrużeniem oka.

Kwestię sekwencji kadrów, obrotu wokół osi i ruchu w górę podaję tu za projektem witraża (1921, Rijksdienst Beeldende Kunst, Haga), a nie na podstawie zrealizowanego

wyżej tym dalej. Zapis stosowany na tysiąclecia przed odkryciem perspektywy zbieżnej i w pierwszym pokoleniu artystów, którzy ją odrzucili chcąc pokazać wszystko. Ale tu, w jednym oknie szkoły rolniczej w niewielkim miasteczku, widać, że „wszystko równocześnie” wpisane jest nadal w „wielkie, ukryte prawa natury, które sztuka kontynuuje na swój sposób” i ma jednocześnie swoje pierwowzory u dawnych mistrzów rodem z tej samej krainy: Pietera Bru-

egla st. i Hieronymusa Boscha, gdzie przy wysoko ustawionym horyzoncie w wielu miejscach rozległego krajobrazu dzieją się jednocześnie różne wydarzenia.

Uzasadnione jest więc umowne traktowanie przez van Doesburga zapisu tej przestrzeni, a raczej jednoczesnego zapisu czasu i przestrzeni, traktowanych jak najbardziej dosłownie i zarazem w sposób najbardziej wyspekulowany. Jest to nie tylko jeden ze sposobów artystycznego



dzieła w jego obecnym kształcie. W czasie konserwacji i uzupełnień jakim poddano witraż zamieniono bowiem miejscami dwie kwatery witraża, co zakłóciło ciągłość tej sekwencji ruchu i obrotów, jaką van Doesburg pierwotnie uzyskał przez ustawienie postaci<sup>8</sup>.

Drugi witraż, *Mała scena sielankowa*, operujący tym samym układem czterech postaci powtórzonych po dwa razy, zamkniętych za to w leżącym prostokącie okna, znajduje się w nadświetlu nad wejściem głównym szkoły. Oglądany zawsze z sieni, z dołu, tylko na tle nieba, mając mniejsze wymiary, nie oferuje takiej różnorodności widoków postaci i tła oraz ich wzajemnych relacji wizualnych. Nie uruchamia też tylu kontekstów ideowych.

\* \* \*

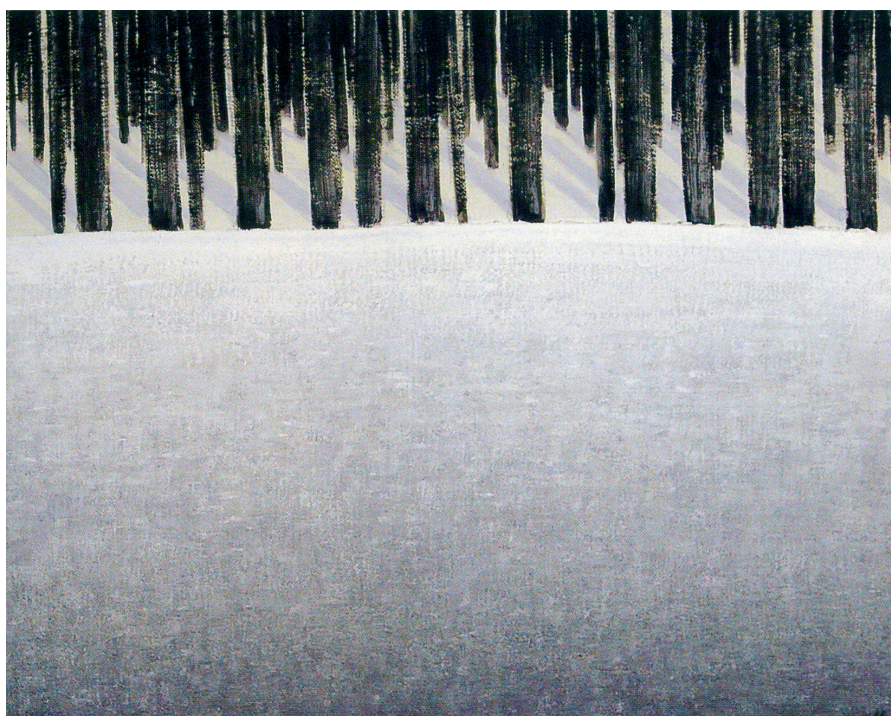
Polemika ze skrajnościami ideologii, które łatwo zadekretować, ale których wyspekulowany charakter i związana z nim jednostronność sprawiają, że nie sprawdzają się w życiu, trwała w XX wieku zarówno na polu polityki jak i sztuki. W tej ostatniej dziedzinie pokonanie nadmiernych uproszczeń było za to łatwiejsze i otwierało drogę dalszym eksperymentom. Tak działo się z abstrakcją geometryczną, której podstawowe kolory przewędrowały do pop artu przyoblekając się np. w portrety Marilyn Monroe i Myszki Miki autorstwa Andy Warhola, zaś prostokreślne formy przejęła abstrakcja analityczna, konceptualizm

i minimal art, zamieniając jednak pierwotny dogmatyzm w indywidualne i hermetyczne koncepcje autorów lub komercyjną konwencję. Właśnie ta ostatnia wydawała się dla abstrakcji i geometrii w sztuce nagroźniejsza. Awangarda nauczana w Akademii wydaje się paradoksem, ale przecież przez kilka dekad tak właśnie się działo. Jednocześnie przenikanie geometrycznych motywów do życia codziennego, do projektowania tkanin i ubiorów, „wzorów dekoracyjnych”, jako powtarzalne znaki graficzne (np. firmy kosmetycznej L’Oréal czy Fortis Banku), pozwalało łatwo je rozpoznać jako ikony nowoczesności, ale pozbawiało potencjału innowacji i przydatności dla dalszych poszukiwań artystycznych. Jednak z czasem kryzys ten został przezwyciężony. W architekturze widać to było, gdy w formach na powrót lub nadal modernistycznych (i wysoce zgeometryzowanych) zaczęto formułować, podejmować i – co tym ciekawsze – rozwiązywać

problemy stawiane przez krytykę postmodernistyczną<sup>13</sup>;

Te same zjawiska, które dotyczą budynków, dotyczą też architektury krajobrazu: krajobrazu miast, parków, terenów uprawnych, pojawiających się w nim urządzeń infrastruktury itd.

Wracając do kwestii widzenia krajobrazu poprzez pryzmat abstrakcji geometrycznej – ewolucja architektury współczesnej od lat 80. dostarcza tu paraleli zarówno odnośnie do samych form, jakie w tym krajobrazie zostały zbudowane, jak i niuansów kolorystycznych, fakturowych, bogactwa odkrytego w tym sztucznym i ludzką ręką stworzonym świecie, w którym nadal przecież zachodzą zjawiska atmosferyczne, zaś ich modyfikacje (np. mgły wynikające z zanieczyszczenia powietrza), stwarzają nowe walory wizualne, z których oczywiście nie ma co się cieszyć, ale których obserwacja może nas uczulić na elementy krajobrazów „zdrowszych”.



Leszek Misiak, *Las (zima)*, 2002,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. J. Witek

Leszek Misiak, *Woodland (Winter)*, 2002,  
tempera, oil on canvas

Malarstwo podobnie poszukuje potencjału innowacyjnego w przekształcaniu abstrakcji, wydobywania bogactwa niuansów jakie się w niej kryją, rezygnując z dogmatycznych ustaleń na rzecz indywidualnego widzenia, ale widzenia wrażliwego wykształconego na wielu tradycjach, ale nie pomijającego również tej jednej, jako pewnego (krzywego?!) zwierciadła, w jakim odbija się współczesność.

## Leszek Misiak

Takim malarskim zapisem spojrzenia w przestrzeń-krajobraz, angażującym światło i barwę w sposób wymagający namysłu i oferujący nowy świat przeżyć, a wyprowadzony między innymi z bogatej już pod koniec XX wieku tradycji sztuki abstrakcyjnej, są powstałe w latach 1992–2005 pejzaże krakowskiego malarza Leszka Misiaka z cyklu *Niebo i ziemia*<sup>14</sup>.

Jako płótna olejne, a nie witraże, nie dostarczają widzowi niespodzianek wynikających z przypadkowych układów otoczenia, przenikających płótno elementów tła itd. Są w tej mierze statyczne, spokojne, wskazując pośrednio na niezmienną swego przedmiotu – natury; cechą tym cenniejszą i poszukiwaną w czasach, gdy wielka ilość wytworów ludzkiej myśli krzykliwie domaga się uwagi. Przechodząc ponad zmiennością stanów tej natury, wybierając momenty spokojne, Leszek Misiak ustanawia je reprezentantami, ambasadorami takiego ujęcia czasu wobec widza, który w mieście przyszedł do galerii po kolejne impulsy, podniety, płynące od sztuki, a więc dzieła ludzkiej wyobraźni i wrażliwości.

Obrazy te są skończone i zamknięte w swojej warstwie fizycznej. Dostarczają jednocześnie tak bogatego wglądu w przestrzeń krajobrazu obserwowanego niegdyś przez autora i poddanego refleksji, selekcji ale też wzbogaceni o emocjonalny i intelektualny przekaz, którego sama natura nie dostarcza. Sam tytuł określający pejzaże przez uogólniające odwołanie do żywiołów, „rzeczy pierwszych”, zakreśla już szeroki obszar odniesień. Pierwszy etap operacji został dokonany, widz ma okazję dodania następnych.

Z jednej strony bowiem przedstawiają one fragmenty krajobrazu, kadrowane w sposób nie ukrywający owej fragmentaryczności, przecinający linearną ciągłość oglądanej przestrzeni – co jako zabieg artystyczny

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 4*, 2005,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 4*, 2005,  
tempera, oil on canvas





Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 5*, 2005,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. Winskowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 5*, 2005,  
tempera, oil on canvas

niewątpliwie jest dziedzictwem awangard artystycznych XX wieku. Jednocześnie namalowane fragmenty zachowują statyczną równowagę, zarówno w tym, co widać na płótnie jak i w tym, czego możemy się domyślać poza nim. Wycięcie kadru nie rani, nie zmienia charakteru przestrzennego *continuum*, ale uogólnia i kondensuje doświadczenia wizualne zdobyte w oglądzie 360-stopniowym.

Z kolei namalowany układ pól, plam łąk i ugorów, pionowy pni drzew w lasach czy geometryczne wzniesienia pagórków poddane są abstrakcyjnemu odrealnieniu. Jako plamy są (prawie) płaskie, (prawie) nieprzedstawiające, co odsyła do tych samych korzeni, a zwłaszcza sztuki abstrakcyjnej, która rozwijała się przecież w środowisku miejskim, pozostawała w ścisłej zależności od wyspekulowanych idei (skądinąd intelektualnie niezwykle nośnych), a nie od jednostkowego studium natury. Abstrakcja często służyła przecież apoteozie świata techniki, maszyn, wielkiego miasta oraz sztucznemu intensyfikowaniu wrażeń w opozycji do powolniejszego rytmu natury.

Jednocześnie te prostokąty i trapezy nie są „programowo” pokryte neutralną fakturowo powierzchnią jednolitego, podstawowego koloru. Faktura plam barwnych jest delikatna, złożona - wpisuje się pod tym względem w nurt malarstwa materii. Lecz to zainteresowanie fakturą nie pojawia się jako cel sam w sobie ale jako transpozycja zjawisk natury



– faktur tych samych łąk, pól, ugorów – jednolitych, a nawet monottonnych w widoku z daleka, zaś z bliska – rozpoznawalnych jako złożone z tysięcy różnych od siebie, drobnych elementów.

Gdy się dłużej przyjrzeć, daje to wrażenie przestrzeni niedostępnej ani warsztatowi impresjonizmu z jego ulotnością, ani geometrycznej abstrakcji – jak omawiany wcześniej De Stijl – z jej uogólnieniami. Nie definiuje form malarskich tak – przypominam, że chodzi o widzenie krajobrazu – żeby tylko z daleka widać było dobrze to, co z bliska wydaje

się nieczytelną plamą. U Misiaka jest tak mało elementów, że z bliska widzi się więcej tego samego, a nie co innego. „Mikrokosmos” szczegółu i „makrokosmos” artystycznych idei i analitycznego dystansu znajdują się tu szczególnie blisko. Chyba jest tak, że z bliska widzi się to, czego intuicyjnie domyślaliśmy się patrząc na rzecz z daleka: miękkości traw, delikatności kwiatów... Okazuje się też, że w jednym obrazie niektóre plamy i ich faktury ulegają prawom perspektywy, a inne nie. Przedstawienie prawie dosłowne i jednocześnie abstrakcyjne ujęcie „podziałów



Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 6*, 2005,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. Winkowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 6*, 2005,  
tempera, oil on canvas



płaszczyzny”, pochodzących wprost od „podziałów” obserwowanej przestrzeni – jakże delikatnie, bez zachwiania równowagi widza – stanowi przede wszystkim wyzwanie dla intelektu: mieni się perspektywą powietrzną, lub lepiej: perspektywą fakturalną – ale nie w oczach, lecz w myśli.

Inny podział płaszczyzny pejzażu, gdy większość zajmuje niebo, też ma swoją tradycję ekspresji poprzez układ chmur i ostre zbiegi perspektywiczne płaskich, holenderskich pól, łąk lub morza – jak

w pejzażach Jacoba van Ruisdaela (*Krajobraz holenderski w wiatrakiem (Młyn w Dijk koło Duurstede)*), ok. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam) czy Philipa Konincka (*Pejzaż holenderski oglądany z wydm*, 1664, Gemäldegalerie, Drezno). W obrazach krakowskiego malarza ta sytuacja jest wykorzystana tak, że to nieboskłon „ucieka” w głąb gdy ziemia „stoi” płasko albo na odwrót, z zachowaniem tego, co powiedziano wyżej na temat dyskretnych sygnałów, jakie ta ucieczka przestrzeni lub płaskość plam do widza wysyła.

Środkiem jaki towarzyszy tym zjawiskom jest często zmiana faktury i tonu przy krawędziach plam barwnych. Krawędzie te niekiedy przejmują tonację sąsiedniej plamy, niekiedy same przyjmują intensywność niemalże Mondrianowskiej, czarnej linii, niekiedy plamy stopniowo rozciągają się w sobie, wyłaniają spoza siebie. Nie ma tu ideologicznie uzasadnianego stosowania kolorów podstawowych. Jest wrażliwie obserwowana gama tonów natury, choć czerwień czasami osiąga wielką intensywność jako pole maków, a żółcień - jako łąk pszenicy.

Z obrazów Leszka Misiaka emanuje spokój idealny, absolutny, lecz jednocześnie pogodny. Spokój łąki w słoneczny, bezwietrzny, letni dzień (jak w wielu pejzażach Chełmońskiego<sup>15</sup>) i zarazem spokój intelektualny minimal artu, operującego w zgoła innej sytuacji ideowej dużymi płaszczyznami o niewielkiej intensywności ekspresji i korzystają-

cego z faktu, że sama abstrakcja stała się już konwencjonalnym znakiem rozpoznawczym sztuki owego czasu – w odróżnieniu od kręgu Mondriana i van Doesburga, którzy kilka dekad wcześniej walczyli nią (abstrakcją) ze sztuką przedstawiającą<sup>16</sup>.

Z kolei wymienione przeze mnie motywy nie wyczerpują wszystkich wątków analizy malarskiej tych obrazów. Wykazują jedynie wielość spojrzeń na ten sam krajobraz tego samego artysty, zawartych w jednym dziele, a pośrednio – na wielość wariantów kryjących się w tym samym krajobrazie w zależności od tego kto, jak i w jakich warunkach nań patrzy oraz na wielość intelektualnych przygód sztuki XX wieku i autora osobieście (w tym dzieciństwa i młodości spędzonych na wsi), które złożyły się na to, że dostrzega to, a nie co innego, a w sumie – że dostrzega tak wiele.

## Podsumowanie

### Summary

Przedstawione uwagi na temat krajobrazów starannie kadrowanych oraz specyficznie przetworzonych pod względem kompozycji, sposobu oświetlenia i koloru, mogą posłużyć wyodrębnieniu podobnych jakości z krajobrazu realnego, kadrowanego nie ramą obrazu, nie ramą okna, lecz elementami naturalnymi (drzewami), uprzywilejowanych punktów widzenia (dróg, otwarć widokowych). Tworzywem omówionych tu zjawisk

wizualnych nie będą wtedy niuanse malarskie, jak użycie takiego a nie innego koloru, rodzaju szyb w witrażu czy też przewidywanych zakłóceń jego odbioru, lecz naturalne lub sztuczne artefakty krajobrazowych wnętrz.

Być może propozycja niniejsza wyda się utopijna, fantastyczna lub po prostu nieprzydatna; być może jest tylko innym ujęciem narzędzi badawczych stosowanych pod nazwą waloryzacji zasobów krajobrazowych. Warto tu jednak przytoczyć opinię przewodniczącego ONZ U Thanta, który w latach 1960. twierdził, że *najbardziej istotną, dominującą cechą współczesnych rozwiniętych systemów gospodarczych jest to, że w stosunkowo niedługim czasie będą one zdolne wyznaczać rodzaj i zakres swych zasobów materialnych... Zasoby nie ograniczają już decyzji. To właśnie decyzje tworzą zasoby*<sup>17</sup>. Przykład modernizującej się Japonii potwierdzał wtedy taką opinię. W następnych dekadach tą samą drogą podążyły kolejne „tygrysy” Dalekiego Wschodu. Zastosowanie tego spostrzeżenia nie do zjawisk gospodarczych, ale do nauki wskaże na potrzebę, jeśli nie nieustannej rewizji metod pozyskiwania i gromadzenia wiadomości (co wiodłoby do chaosu i uniemożliwiłoby wyciągnięcie z nich wniosków), to przynajmniej do czujności i kontroli zakresu i metod tego pozyskiwania i gromadzenia. Ta czujność sprowadzająca się do nieustannego pytania: co jeszcze uwzględnić?, jak spojrzeć na to, co

sam widzę i co widzą inni?, może zostać z pożytkiem wsparta przez analizę dzieł sztuki przedstawiających krajobrazy. Jako przykład takiej badawczej przydatności motywów z pejzaży Leszka Misiaka, przytoczyłbym motyw najdelikatniejszy, na pozór nie do przełożenia na obserwację realnego krajobrazu: zmianę skali faktury, jej perspektywiczną „ucieczkę” jako płaszczyzny terenu lub fakturę o stałej skali elementów, wrazeniowo „zaginającą” odległości,

ustawiającą w pozycji pionowej – jako abstrakcyjny pas koloru – plamę, która w realistycznym ujęciu byłaby poziomym polem. Rzecz dotyczy wizualnego podobieństwa kwiatostanów lebiody (komosy białej) i barszczu Sosnowskiego, przy ogromnej różnicy wielkości i wysokości łodygi – zwłaszcza rosnących w sąsiedztwie. Oglądane z daleka, na tle drzew, łąki czy przechodzących ludzi – wywołują podobne zakłócenie skali jak wspomniane zabiegi



Leszek Misiak, *Niebo i ziemia 7*, 2005,  
tempera i olej na płótnie  
Fot. P. Winkowski

Leszek Misiak, *Sky and Earth 7*, 2005,  
tempera, oil on canvas

malarskie z gęstością faktury, zwłaszcza gdy skupiska lebiody znajdują się na pierwszym planie, a barszczu na drugim. Zjawisko skalarno-kompozycyjne, jakiego jest nośnikiem, warte jest uwagi, a może i wykorzystania w projektowaniu architektury i kształtowaniu krajobrazu z użyciem innych roślin. Żeby jednak do tego doszło – wzorem malarza – warto być uważnym w dostrzeganiu i takich zjawisk, a w sumie – dostrzeganiu ich wielu.

**Piotr Winskowski**

Wydział Architektury  
Politechnika Krakowska  
Faculty of Architecture  
Cracow University of Technology  
Wydział Malarstwa  
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie  
Faculty of Painting  
Academy of Fine Arts in Cracow

### Przypisy

<sup>1</sup> B. von Grünigen, 1964, *De l'impressionnisme au technisme. Peinture, litographie, photographie, arts graphiques appliqués*, Bâle, s. 141 [cyt. za:] A. Kotula, P. Krakowski, 1977, *Sztuka abstrakcyjna*, WAiF, Warszawa, s. 85.

<sup>2</sup> A. Kotula, P. Krakowski, op. cit., s. 86-87.

<sup>3</sup> Rzepińska M., 1988, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław, s. 441.

<sup>4</sup> Zeenders H., Nauta J. C., 1988, *Theo van Doesburg in Drachten*, Drachten; Warncke C-P., 1990, *The Ideal as Art. De Stijl 1917-1931*, Taschen, Köln, s. 50-56; *Een Stijlvolle wandelroute door Drachten*, Samenstelling: Culturo, Zwolle, b.d.

<sup>5</sup> Por. obraz *Kosiarz* K. Malewicza (1912, Narodowe Muzeum Sztuki, Niżni Nowogrod), albo futurystyczne kostiumy teatralne I. Pannaggięgo (27.IV.1927, Teatro Sperimentale degli Independenti, Rzym) [za:] G. Lista, *Futuryzm*,

tłum. E. Gorządek, Arkady, Warszawa 2002, s. 110, 148-149.

<sup>7</sup> Inne odniesienia do Einsteina, rozważane na przykładzie malarstwa, architektury, urbanistyki i krajobrazu, por. S. Giedion, 1968, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. Jerzy Olkiewicz, PWN, Warszawa.

<sup>8</sup> C.-P. Warncke, op. cit., s. 54.

<sup>13</sup> W analogii do „drugiego wieku maszyny” R. Banhama i „drugiej estetyki maszyny” Ch. Jencksa, por. Winskowski P., 2000, *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Universitas, Kraków, s. 173-192; Stawińska J., 1998, *Architektura high tech – próba charakterystyki* [w:] „Architectus” nr 1-2 (3-4), s. 53-67.

<sup>14</sup> Por. Leszek Misiak, *Malarstwo / Painting*, Sic! Studio, Kraków; Leszek Misiak, wystawa *Kolor, przestrzeń, światło*, Galeria ZPAP „Pryzmat” w Krakowie, 2-16.III.2006; Winskowski P., 2006, *Przestrzeń wsi – trwanie i zmiana* [w:] *Odnowa polskiej wsi*, Czarniecki W., Korolczuk D. (red.), Wydział Architektury Politechniki Białostockiej, Białystok, s. 93-100.

<sup>15</sup> Np. *Droga w polu*, 1889; *Wista*, 1895; *Staw w Radziejowicach*, 1899; por. Matuszczak T., 1996, *Józef Chełmoński*, Wyd. Kluszczyński, Kraków, s. 53, 61, 67.

<sup>16</sup> Overy P., *De Stijl*, WAiF, Warszawa; Warncke C.-P., op. cit.; Hussakowska M., 2003, *Minimalizm*, IHS UJ, Kraków.

<sup>17</sup> Toffler A., 1998, *Szok przyszłości*, tłum. Osiatyński W., Ryszka E., Woydyłło-Osiatyńska E., Zysk i S-ka, Poznań, s. 25.