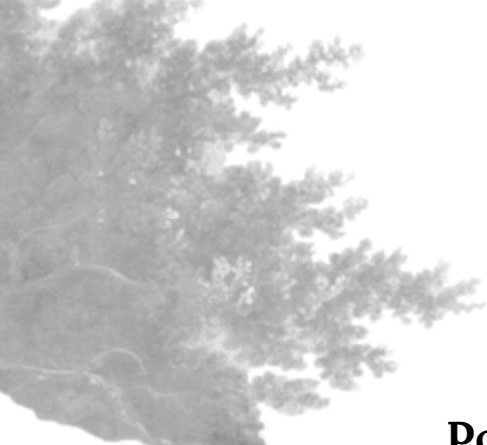




Podziękowania

Badania nad sztuką pejzażową prowadziłem dzięki stypendiom Mellon Foundation w Paryżu (które umożliwiło także zapoznanie się ze zbiorami brytyjskimi), fundacji Pro Helvetia oraz Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w Szwajcarii, DAAD w Berlinie. Wsparcie Uniwersytetu Warszawskiego umożliwiło kilka pobytów badawczych w Austrii i w Niemczech. Materiał badawczy znajdował się w zasadniczej części poza Polską, nieocenioną pomocą w jego zdobywaniu bądź uzyskaniu dostępu służyli profesorowie Jean Boutier, Bruno Foucart, Dario Gamboni, Sergiusz Michalski, Peter J. Schneemann, Gregor Wedekind, pani Sylvie Wuhrmann, a także europejscy przyjaciele – Roger Hardwick, Marie i Gérard Lapalus, nieżyjący już Paul Monnet.

Refleksję nad sztuką pejzażową przez lata podtrzymywały konsultacje z profesorami Oskarem Bätschmannem i Wernerem Buschem, którym zawdzięczam także pomoc w dostępie do publikacji i otwarciu drzwi do różnych instytucji i zbiorów.

Bezcenna była pomoc pracowników wielu muzeów europejskich, w szczególności wymienić powinienem Musée des Augustins w Tuluzie, Musée de Valence, kolekcję Bowes w Barnard Castle, Kunstmuseum w Bernie, a także dr. Herberta W. Rotta z Bayerische Staatsgemäldesammlungen i Jeana-Michela Pianello z Bibliothèque Marmottan w Boulogne. Wyjątkową pomocą służyli pracownicy bibliotek Institut für Kunstgeschichte w Bernie i Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft w Zurychu.

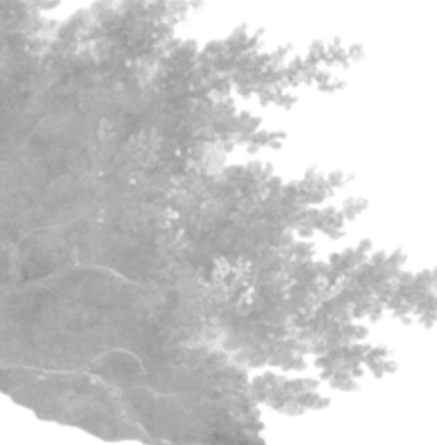
Wieloletnią pomoc okazywali mi profesorowie Wiesław Juszcak, Alina Kowalczykowa, Maria Poprzęcka, a w decydującym dla powstania tej książki momencie wsparł mnie prof. Adam Labuda. Z wdzięcznością myślę o koleżankach i kolegach z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego: prof. Ryszardzie Kasperowiczu, dr hab. Agnieszce Rosales Rodriguez, dr hab. Gabrieli Świtek, prof. Antonim Ziembie. Za wskazówki i pomoc zechcą

przyjąć serdeczne podziękowania dr Agnieszka Bagińska, dr Maciej Jarzewicz, dr Konrad Niemira, dr Jacek Żukowski oraz Piotr Czyż i Dariusz Żyto.

Bezcenna była konfrontacja koncepcji badawczych z uczestnikami seminariów naukowych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Kazimierzu Dolnym, gdzie referowałem niektóre wątki obecne w niniejszej książce, a także ze studentami historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie przedstawiałem je podczas wykładów i konwersatoriów.

Recenzentom, profesorom Marcinowi Cieńskiemu i Michałowi Mencfelowi, zawdzięczam nie tylko cenne uwagi w odniesieniu do tekstu i konstrukcji książki, ale również zachętę do dalszych pejzażowych rozważań. Książka nie powstałaby zaś bez wsparcia, cierpliwości i rad redaktor Ewy Wyszynskiej, a ostateczny kształt uzyskała pod redakcyjną opieką Małgorzaty Jurkiewicz, której praca (wykonana w dodatku w ekspresowym tempie) pozbawiła tekst prostych błędów, zawstydzających lapsusów i niekonsekwencji. Za lekcję prozy serdecznie dziękuję.

Nieustający hołd za cierpliwość i rady dla mojej żony Jolanty.



Przed wstępem. Wątpliwość: od kiedy tworzymy w plenerze?

Plener. Wyjście malarza poza zamknięte i profesjonalnie przygotowane do pracy atelier. Pracę będzie teraz odbywał *en plein air*, w „pełnym powietrzu”. Kiedy jednak owo „teraz” następuje? W potocznej opinii w ciągu XIX w., ale z opinią taką na pewno nie zgodzą się badacze. Czy należy umiejscowić tę rewolucyjną zmianę w epoce oświecenia?

Se non è vero, è ben trovato. Jakże pięknie można tę historię rozpocząć *Panoramą Warszawy*, którą zapewne ok. 1630 r. stworzył nadworny malarz króla Polski, Władysława IV, Flamand (lub Niemiec) Christian Melich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium). Na pierwszym planie przedstawił malarza przy pracy (siebie), zwróconego w stronę rozległego widoku miasta na drugim brzegu Wisły. Na wspartym na sztalugach obrazie widzimy namalowane to, co widzi malarz, i to, co my widzimy, na jego płótnie widnieją bowiem również sylwetki malarza przy sztalugach i jego pomocnika¹. Panorama malowana jest w szkicowej manierze, chciałoby się więc uwierzyć, że faktycznie powstała w efekcie seansu na praskim brzegu. Najpewniej tak nie było, ale sam fakt, że artysta na taki koncept wpadł, daje do myślenia.

Rysowanie w naturze było od czasów Leonarda da Vinci i Albrechta Dürera oczywistością, czymś zwyczajnym zarówno dla Włochów, jak i dla artystów z północy Europy. Bezpośrednie studiowanie efektów przyrody zalecał np. Karel van Mander. Olejne szkice pejzażowe w naturze wykonywali już

¹ O tym dziele i atrybucji mało znanemu Melichowi zob. Mariusz Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 293; *Świat polskich Wazów*, kat. wyst. w Zamku Królewskim w Warszawie, red. Jacek Żukowski i Zbigniew Hundert, Warszawa 2019, s. 53–54. Żukowski stawia tezę, że „interwizualność owego metaobrazu” wiąże się z jego pochodzeniem z kunstkamery króla Władysława IV Wazy. Na temat tego niezwykłego obrazu zob. także Jacek Żukowski, *Christian Melich oraz Strobel, Bierens i Decallo, czyli przygotowania na przyjazd Władysława IV do Wilna w 1643 roku*, „Chronicon Palatii Magnorum Ducum Lithuaniae” 2012–2013, t. 3, s. 366–368.

zapewne Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, Diego Velázquez, Salvator Rosa, z pewnością zaś Claude Lorrain i Gaspard Dughet. Na znanym rysunku Jan Asselijn (niedat., Kupferstichkabinett, Berlin) przedstawił całą grupę swoich kolegów z Bentvueghels na plenerowej wyprawie – jeden z nich siedzi przy dużej sztaludze, być może ma tam rozpięty arkusz papieru, niewykluczone jednak, że maluje. Na przełomie XVII i XVIII w. wykonywanie olejnych studiów w naturze zalecał Roger de Piles, akceptował to inny wpływowy teoretyk, Gerard de Lairese; malowali takie studia François Desportes, Antoine Watteau i za jego radą Nicolas Lancret, a także zapomniani w takich rolach Michel-Ange Houasse i Étienne Jaurat². Nie są więc one wynalazkiem wieku oświecenia, chociaż z pewnością przed tym okresem według naszej dotychczasowej wiedzy nie stanowiły zauważalnego zjawiska – jak pisał Peter Galassi: nie wytworzyły „ciągłej historii, tradycji aż do końca XVIII w.”³. W historii malarstwa były do niedawna widziane – głównie przez anglosaskich badaczy zjawiska (Philip Conisbee, Lawrence Gowing, John Gage, Galassi) o modernistycznym nastawieniu, zatem poszukujących zapowiedzi nowoczesności – jako czynnik rozsadzający klasyczne konwencje pejzażu i podważający jego miejsce w hierarchii gatunków. A przecież już sama lista nazwisk wspomnianych malarzy XVII w., a także wypowiedzi ich współczesnych biografów (André Félibien, Filippo Baldinucci, Giovanni Battista Passeri, Joachim von Sandrart) każą traktować tę innowację raczej jako właściwe uzupełnienie owej konwencji, jej wzbogacenie, wcale nie tak niezwykle dla malarzy XVI i XVII w.⁴

² Zarys początków takich studiów we Francji przedstawił np. Philip Conisbee, *The Eighteenth Century. From Watteau to Valenciennes*, [w:] *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France*, kat. wyst. w Colnaghi Gallery w Nowym Jorku, red. Alan Wintermute, New York 1990, s. 85–87. Zob. także Marianne Roland-Michel, *Le dessin français au 18e siècle*, Paris–Fribourg 1987, s. 233–235; *Claude Lorrain – The Painter as Draftsman. Drawings from the British Museum*, kat. wyst. w National Gallery of Art w Waszyngtonie, red. Richard Rand, London 2006, zwłaszcza s. 32–38, 47; Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Sandrart a confronto con Lorrain e Swanevelt. Disegni inediti e riflessioni sul paesaggio*, „Storia dell’arte” 2005, t. 112. Najlichniesze (zachowane) są studia malowane w okolicach Paryża przez François Desportes’a, zapewne przed 1700 r. (głównie w Musée National de Céramique w Sèvres).

³ Peter Galassi, *Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition*, New Haven–London 1991, s. 12.

⁴ Joachim von Sandrart tak właśnie, jako uzupełnienie jedynie, widział swoje studia w plenerach okolic Tivoli, co mocno akcentuje w żywocie Claude’a Lorraina. Niezależnie wszakże od deklaracji ideowej niemieckiego malarza i żywotopisarza opis spotkania tych dwóch artystów „wśród dzikich skał przy sławnym wodospadzie” moglibyśmy uznać za tekst założycielski dla europejskiego pleneryzmu. Zob. *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, red. Jan Białostocki, Maria Poprzęcka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994, s. 407. O studiach plenerowych Lorraina wspomina również Filippo Baldinucci. Dzisiaj znamy nie tylko studia, ale i pełnowymiarowy obraz na płótnie Lorraina, *Krajobraz ze szkicującym*

Prowadzenie studiów w plenerze, poza pracownią, mogło wszakże być widziane w XVII w. nie tylko jako ważne, ale wręcz jako wyróżnik i powód do dumy. W tym duchu Passeri opisywał np. wędrowniki malarskie Salvatora Rosy pracującego w okolicach Neapolu *in giro*⁵.

Początki pleneryzmu jako szczególnej natury innowację, a przy tym efekt rozczarowania konwencją widział już jednak Pierre-Jean Mariette, współtworzący legendę i jednocześnie grunt pod oświeceniowe wysiłki:

Gaspard [Dughet] był niezadowolony z rysowania tylko swoich studiów z natury, jak to czyniła większość malarzy. Malował zatem dużą część swoich obrazów w naturze. Mały osiołek, którego trzymał w domu i który był jego jedynym służącym, nosił całe jego malarskie wyposażenie, pożywienie, a także namiot chroniący go od słońca i wiatru, gdy pracował. Często widywano go spędzającego całe dni w ten sposób w okolicach Rzymu. Opowiadali mi o tym w Rzymie ludzie godni zaufania⁶.

Przekaz to tym ważniejszy, że wyszedł spod pióra tak wpływowej osoby.

Nie ulega wątpliwości, że obyczaj malowania (a nie tylko rysowania) w plenerze upowszechnił się dopiero w drugiej połowie XVIII w., zwłaszcza w międzynarodowym środowisku rzymskim i tam już bardzo szybko stał się popularny wskutek wymiany doświadczeń między jego przedstawicielami⁷. Pleneryzm ówczesny mógł być postrzegany jako „siła wstępująca” (której opór stawiają nie tylko konserwatyzm, ale też np. koncepcje zreformowanego pejzażu historycznego). Ale jak zauważa Galassi, Pierre-Henri de Valenciennes, a nawet później Camille Corot i inni francuscy pejzażyści uważali się raczej za odnowicieli zapomnianej tradycji Poussina i Dugheta malowania „z natury” we Włoszech⁸.

Znacznie historię upraszczając, moglibyśmy stwierdzić, że ok. 1750 r. najbardziej znani i cenieni (także przez odbiorców z różnych krajów Europy) pejzażyści pracujący we Włoszech: Antonio Canale, Giovanni Paolo Panini, Claude-Joseph Vernet uczynili pleneryzm możliwym, a nawet niezbędnym, ale

artystą (ok. 1635–1640, Spencer Museum of Art, Lawrence). Passeri zaś opisuje taką pracę w okolicach Neapolu Salvatora Rosy. Przebywający w Rzymie ok. 1650 r. brytyjski amator Richard Symonds opisywał (najpewniej własną) skrzynkę i narzędzia przeznaczone do malowania w plenerze; Philip Conisbee, *Pre-romantic Plein-air Painting*, „Art History” 1979, nr 2 [grudzień], s. 414–415.

⁵ Zob. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-air Painting*, kat. wyst. w National Gallery of Art w Waszyngtonie i Saint Louis Art Museum, red. Philip Conisbee et al., Washington–New Haven 1996, s. 37.

⁶ Cyt. za: Philippe de Chennevières, Anatole de Montaiglon, *Abécédario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, t. 1, Paris 1851, s. 127.

⁷ Zob. omówienie w rozdz. 3 obrazu Huberta Roberta z Tivoli jako zbiorowego portretu tego środowiska.

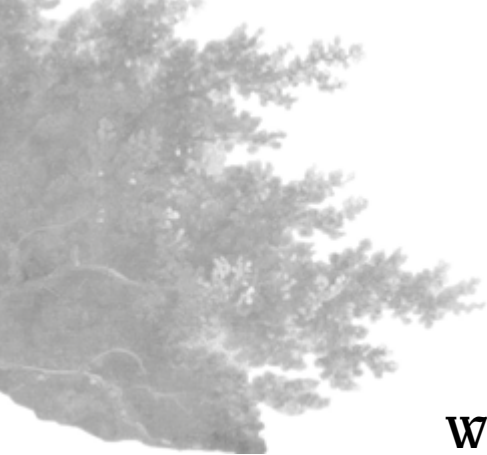
⁸ Peter Galassi, op. cit., s. 16.

nadal pozostającym „tylko” etapem na drodze do stworzenia obrazu włoskiego świata – obrazu pojmowanego jako dzieło wyższego rzędu, niż wskazywała to akademicka hierarchia. Zasadniczo podejście takie będą dzielić wybitni pierwsi pleneryści, Thomas Jones, Simon Denis, Valenciennes, ten ostatni zresztą *expressis verbis* na kartach swego teoretycznego eseju z samego końca stulecia.

Ciekawa i owocna historia pejzażowych szkiców z natury we Francji – od Desportes’a, Nicolasa Vleughelsa i Watteau do Corota – dowodzi, że nie było tam pleneryzmu jako osobnego nurtu. Była to koncepcja włączona w myślenie akademickie i akademicki schemat nauczania wzbogacany o myśli m.in. Rogera de Piles, potem Charles’a-Antoine’a Jomberta i Claude’a-Henriego Wateleta (który zresztą sam rysował bezpośrednio w krajobrazie), najpełniej zrealizowana przez Valenciennes’a: wnikliwych, sumiennie sporządzanych w różnych okolicznościach „studiów” bogactwa natury (francuskiej, najlepiej jednak włoskiej)⁹, budujących solidną podstawę do tworzenia „obrazów”. W 1804 r. ukazał się podręcznik *Principes raisonnés de paysage* Alphonse’a-Nicolasa Mandevare’a, a w latach 1816–1824 malarz Jean-Victor Bertin wydawał *Recueil d’études d’arbres*, proponujące schematyczne odpowiedzi dla pejzażystów – wtedy już owa chwiejna równowaga między przymusem wyjścia w przyrodę a hołdowaniem świętej tradycji *grande manière* uzyskała solidne wsparcie. W Italii z kolei rozwijała się od XVII w. tzw. *veduta presa dal luogo*, wspomagana przez impulsy płynące z Niderlandów (italianiści holenderscy, potem Gaspard van Wittel) – nurt ten może być też widziany jako stojący u początku europejskiego pleneryzmu.

Ta chaotycznie rysująca się prehistoria burzy porządek wykładu. Sytuowanie narodzin pleneryzmu w drugiej połowie XVIII w. budzi nieco wątpliwości. Zresztą źródła i dzieła lubią kłamać, niekiedy myślą tropy interpretatorów. Przekazy o pracy w naturze, odręczne dopiski na rysunkach w rodzaju *d’après nature* można przecież rozumieć rozmaicie i nie da się wykluczyć przekłamań świadomie popełnianych przez samych twórców. W ciągu XVIII w. nastąpiły jednak wydarzenia, w wyniku których pleneryzm można widzieć jako potężny nurt kulturowy, niezmiernie zróżnicowany, a malowanie obrazów na powietrzu było tylko jedną z jego składowych.

⁹ Jeszcze Jean-Baptiste Deperthes w *Histoire de l’art du paysage* (Paris 1822, s. 537) promował tę szczególną przewagę „pięknego nieba Italii”. Sam Pierre-Henri de Valenciennes zalecał jednak studiowanie natury wiejskiej różnych regionów Francji, jego śladem szli m.in. Anne-Louis Girodet-Trioson i Achille-Etna Michallon.



Wyznania wstępne

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

René Démorisa (*le temps du vertige*)⁴ i Michaela Frieda (skupienie raczej na poszukiwaniach i intencjach niż realizacjach)⁵.

W ostatnich kilku dekadach otworzył się przed nami nieznany dotąd świat: przywrócono pamięci dziesiątki „małych mistrzów” sztuki pejzażowej XVIII w., setki zapomnianych „wizualnych obiektów”, a wraz z nimi ukazał się naszym oczom ogrom pracy ludzi, którzy w zasadniczy sposób zmieniali sposoby patrzenia na przyrodę, rozumienia historii, zwiedzania świata. Trzeba było szybko rozszerzać pojęcie sztuki pejzażowej. Malarstwo i grafika XVIII w. mają nadal tę szczególną cechę (zaletę?) dla badacza (podobnie jak kiedyś np. akademizm XIX-wieczny), że obejmują ową do niedawna nieodkrytą (lub częściowo nieznaną) twórczość wielu artystów, a wręcz całe kategorie twórczości. To materiał nieoswojony przez historyków sztuki, nieobecny w syntezach, nieprzepuszczony przez różne „magle” metodologiczne: dzieła Caspara Wolfa, Williama Hodgesa, Abrahama-Louisa Ducrosa, Adriana Zingga itd. Dodajmy do tego rozliczne albumy podróżnicze, znane z tytułów, ale nadal nieprzejrane pod kątem istoty przekazu. Mamy tam też wiele pojedynczych dzieł, których dotąd nie udało się włożyć do porządkujących szuflad: pejzaże Liotarda i Jacques’a-Louisa Davida (malarzy, którzy nie byli pejzażystami), Johanna Heinricha Wuesta itd.

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

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

⁴ Tak René Démoris określa specyfikę początków oświecenia i dodaje, że należy „zdać sprawozdanie z wrzenia idei i form”; idem, *Le Roman à la première personne*, Genève 2002 (I wyd. 1975), s. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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