

## KRAJOBRAZ JEST KOPIĄ I BŁOGOSŁAWIENSTWEM...

*Przez nas podróżują wszystkie krajobrazy: te dawne, o których zdążyliśmy zapomnieć, i nowe, dopiero ujrzane.*

Danilo Kiš<sup>1</sup>

Europejska tradycja malarstwa pejzażowego zaczęła się kształtować wraz z uwolnieniem pejzażu od zależności wobec innych typów przedstawień. Kluczowe w tym procesie okazało się wyodrębnienie cech gatunkowych i autonomii w siedemnastowiecznym malarstwie niderlandzkim. Powstały wówczas rozmaite (i poniekąd obowiązujące do dziś dnia) specjalizacje, które wyszczególniały typ pejzażu i odnosiły go do miejsca, aury, pory roku bądź specyfiki oświetlenia. W tym samym mniej więcej czasie w malarstwie francuskim ujawniła się skłonność do heroizacji oraz idyllizacji tematu. Ta romantyczna i idealistyczna dykcja zostanie zarzucona dopiero w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku – głównie – w malarstwie angielskim. Artyści w tym okresie zaczynają kierować percepcję bezpośrednio na otaczającą ich naturę i tym samym rozpoczynają wielką debatę nad realizmem. Paradoksalnie – ograniczenia i subiektywizm tego dyskursu ujawnią się ze szczególną mocą w weryzmie oraz naturalizmie, których dekonstrukcji – jako pierwsi – podejmą się impresjoniści. Ostateczne przewartościowanie i pożegnanie (jakiegokolwiek) realizmu zbiegło się z zerwaniem z perspektywą linearną w twórczości skłaniającego się ku geometrii Cézanne’a. W ten oto sposób przysłowiowe „kości zostały rzucone”, zaś pojawienie się Duchampa i Malewicza było już tylko ostatnim przekroczeniem Rubikonu. Po kilkudziesięciu latach okazało się zresztą, że ich – zdawałoby się – odmienne gesty (inkorporacja *ready-made* i Malewiczowska ikona) to jedynie dwie strony tej samej monety. W rezultacie – w chwili, gdy na świecie zaczął świecić swoje sukcesy pop-art, a później hiperrealizm, istniało już przeświadczenie, że kierunki te nie prezentują rzeczywistości, lecz reprezentują nasze o niej myślenie. Wszystkie te uwagi – oczywiście – dotyczą w równej mierze pejzażu, który w tym rozumieniu należy postrzegać jako przefiltrowane przez medium oraz umysł artysty odbicie krajobrazu i zobrazowane o nim wyobrażenie. Można zatem metaforycznie opisać historyczne losy i współczesny status *pejzażu* jako dzieje utraconego błogosławieństwa i utożsamienia z kopią.

Powstający od roku cykl obrazów Małgorzaty Wielek-Mandreli pt. „Krajobrazowanie” jest niezwykle świadomą, a jednocześnie prostą i ujmującą, artykulacją tego procesu. Krakowska artystka już w samej nazwie cyklu zwraca uwagę na aspekt ‘obrazowania’. Nie jest ono niczym innym jak właśnie przedstawianiem, a więc reprezentowaniem tego, co sama artystka oraz historyczny kanon interpretują jako gatunkowość pejzażu. Tytuły prac oraz zawarte w nich motywy wyobrazeniowe odwołują się do genealogii tego malarskiego dyskursu. Cała paleta krajobrazów (księżycowy, podwodny, rzeczny, zielony, niebieski, gwiazdzisty, domowy), a także zawarte w nich toposy (gwiazdy, cyprysy, lasu, domu, wody, gór, rzeki i jeziora), sugerują, że *akt tego roz-poznania staje się możliwy wyłącznie dzięki istnieniu wcześniejszych przykładów*<sup>ii</sup>. I dlatego też – jak pisze Rosalind E. Krauss – *krajobraz staje się kopią obrazu, który go poprzedza*<sup>iii</sup>.

Wywody autorki „Oryginalności awangardy” nie są zresztą wyobcowane z naszego potocznego doświadczenia. Umysł człowieka to nie *tabula rasa*. Są w nim zarejestrowane i zapisane wszystkie poprzednie doświadczenia, a każdy nowo powstały obraz staje się ich sumą. Warto w tym miejscu przytoczyć znamiennej kwestię jednej z postaci filmowego eseju „Pochwała miłości” Jean-Luc Godarda, kiedy to para bohaterów kontempluje nadrzeczny widok, po czym padają następujące słowa: *widzisz przed sobą jakiś nowy krajobraz, ale on nie jest dla ciebie nowy, ponieważ w myślach porównujesz już go z innym starym pejzażem, który wcześniej gdzieś widziałeś*<sup>iv</sup>. W tym sensie wspomniana przez Rosalind Krauss

„oryginalność sztuki” jest jednym z fundamentalnych mitów, które konstytuują figurę Zachodniej *persony*.

W malarstwie Małgorzaty Wielek-Mandreli ujawnia się wiele motywów oraz narracji potwierdzających, że jest to artystka szczególnie uwrażliwiona na tradycję europejskiego pejzażu. Jakkolwiek we wcześniejszych jej pracach widać, że patronowali jej jeszcze surrealiści (zwłaszcza Réne Magritte i Max Ernst), to jednak cykl „Krajobrazowanie” bez wątpienia jest już indywidualną rozmową prowadzoną z postimpresjonistami (Vincent Van Gogh, Paul Cezanne) oraz z malarstwem naiwnym. Autorka nie tylko nawiązuje do nich, ale i cytuje wprost motywy oraz anegdoty znane z „cyprysowej” serii Van Gogha. Z drugiej strony stosuje analogiczne zabiegi, kiedy – na przykład – operuje kłębiącymi się płaszczyznami oraz liniami. Jednak ten gest artystki nie jest li tylko kopiowaniem już istniejących toposów. Małgorzata Wielek-Mandrela poddaje je liryzacji i najwyraźniej osadza w nich echo własnych uczuć oraz pamięci. Dlatego prace te spełniają postulaty tzw. obrazu *stimmungowego*, o którym Stanisław Witkiewicz napisał, że jest to *zawsze obraz ciemny. Stimmung stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza, a jednocześnie to sfera zjawisk świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stępionych, modelację, która nie używała najwyższych światel, a obraz zestimmowany był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu*<sup>v</sup>.

To, co jednak zasadniczo odróżnia krakowską artystkę od tak rozumianej *stimmungowej* tradycji, to sposób traktowania faktury. Małgorzata Wielek-Mandrela - nieco podobnie jak w stosowanej w *action-painting* technice *drippingu* – wzbogaca obraz o kaligrafię symbolicznych znaków i ślady ekspresyjnych maźnięć pędzlem. To sprawia, że pejzaż – na pozór tandetny i kiczowaty melancholią tandetnych przedstawień – pozyskuje osobliwy niepokój oraz halucynogeny klimat. Operowanie prostotą i „skompromitowaną” stylistyką staje się w rękach artystki metodą rozpoznawania utylitarnych archetypów wyobraźni. Zresztą przed laty zwrócił na to już uwagę Josif Brodski, pisząc w jednym z swoich esejów, że *może należałoby uznać cikliwy kicz za narzędzie poznania*<sup>vi</sup>.

Żyjemy w świecie, w którym każdy, nawet najbardziej wyrafinowany, obraz jest poddawany elektronicznej multiplikacji i dzięki Internetowi jest łatwo dostępny. Tym samym traci on znamiona oryginału i oryginalności, jednocześnie jednak stając się dobrem wspólnym i powielalnym – podobnie jak niegdysiejszy pejzaż i zdewastowany przez człowieka krajobraz, które są dziś mitami raz na zawsze utraconymi. W tej sytuacji jedyne, co nam pozostaje, to odwoływanie się do pamięci naszego pamiętania. Ten metafizyczny zabieg jest wpisany przez Małgorzatę Wielek-Mandrelę w procedurę całego cyklu „Krajobrazowanie”. I, co istotne, ta artystyczna praktyka przynosi wymierne rezultaty. Bowiem właśnie z archeologii wspomnień i języka wyłaniają się i odnajdują tylko (i aż) obrazy. Cyprys, księżyc, droga, jezioro konstruuja ten misterny i równocześnie banalny pejzaż. Jest on śladem po krajobrazie i zarazem – jak pisze Ceronetti – *błogosławieństwem, którego już nie otrzymamy; jest jak ktoś drogi i bliski, kto nagle wydał ostatnie tchnienie i odszedł od nas między zmarłych, i choć na drzwiach wciąż jeszcze jest jego nazwisko, jego pokoje stoją puste*<sup>vii</sup>.

**Roman Lewandowski**

i Kiš D., *Homo poeticus, mimo wszystko*. Izabelin 1998, s. 157

ii Krauss R. E., *Oryginalności awangardy [w:] Postmodernizm*. Pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s.415

iii Krauss R. E., *Oryginalności awangardy [w:] Postmodernizm*. Pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s.413

iv Godard J-L, *Éloge de l'amour (Pochwała miłości)*, 2001, prod. Francja, Szwajcaria

v Witkiewicz St., *Pisma*. Odra, 5/98, s.66

vi Brodski J., *Pochwała nudy*. Kraków, 1996, s. 13

