

Marta Raczek

Weduty, panoramy, prospekty, *capriccia*, mariny albo o swoistej prolegomenie do *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga

*Atlas nie tylko opisuje ruch obrazów w historii, lecz tworzy je na nowo.
W tym sensie Mnemosyne wprowadza do historii sztuki „aktywną” formę myśli
– myśl, która używa figur nie po to, by wyartykułować znaczenia, lecz by wytworzyć określone efekty.*

[Pierre Alain Michaud]¹

Napisanie tekstu, który byłby zgodny z duchem ikonologii zaproponowanej przez Aby'ego Warburga, nie zbaczając przy tym na fałszywe tropy, jakim uległa ona w praktyce ustanowionej przez Erwina Panofsky'ego, wydaje się zadaniem utopijnym. Przede wszystkim ze względu na konieczność użycia w nim słów, z których Warburg w projekcie *Atlasu Mnemosyne* zrezygnował całkowicie, oddając całą przestrzeń – jak to ujął Ernst Gombrich – „kalejdoskopowi” obrazów. Lektura będzie więc wymagała od czytelnika dokonania operacji na wyobraźni. Jej celem stanie się wykreowanie kolejnych *tableaux* na podstawie dostarczonych informacji. Przedmiotem tej podróży w wyobrażone będą wizerunki miast powstające od czasów renesansu aż po współczesność, których zadaniem jest zarówno utrwalenie panoramy urbanistycznej, jak i stworzenie specyficznego sposobu recepcji miejskiej przestrzeni.

W przypadku *Atlasu Mnemosyne* Warburga, podobnie jak w Benjaminowskich *Pasażach*, mamy do czynienia ze swoistą konstelacją, w pierwszym przypadku wizualną, w drugim tekstualną. Nadrzędną wartością obu projektów jest nieczynienie różnic pomiędzy fragmentami rzeczywistości pochodzącymi z, dotychczas wyraźnie rozdzielnych, porządków. Dla Warburga zdjęcie z gazety ma takie samo znaczenie i miejsce w hierarchii, jak arcydzieło włoskiego renesansu. Relacja wertykalna zmienia się tu na horyzontalną, przybierając postać nielinearnej i jednocześnie kłaczowej struktury podobnej do utopijnego projektu *Xanadu* Teda Nelsona. Choć kolejne plansze nie zostały ze sobą połączone w sposób bezpośredni hiperłączami, to istnieje pomiędzy nimi szczególny typ relacji,

¹ P.-A. Michaud, *Sketches. Histoire de l'art et cinéma*, Paris 2006, s. 42. Tłumaczenie cytatu podają za: A. Leśniak, *Warburg i Ranciere. Atlas Mnemosyne i nowoczesna historia sztuki*, „Obieg” – artykuł dostępny pod adresem: <http://www.obieg.pl/teksty/7842>. Weryfikacja URL: 18.11.2010.

w ramach którego wizerunki zamieszczone na jednej z plansz wchodzą w związku z obrazami z kolejnych zbiorów, tworząc nieciągłe połączenia i nieoczywiste konstelacje.

Współczesna wersja *Atlasu Mnemosyne*, wersja, którą Aby Warburg mógłby stworzyć dzisiaj, przyjąłaby zapewne taką właśnie hipertekstową (hiperwizualną?) strukturę, włączając w swój obręb oprócz statycznych fotografii także ruchome obrazki umieszczone na wbudowanych w tablice miniekranach, które towarzyszyłyby zbiorom zdjęć, ilustracji i reprodukcji.

Pomiędzy faktem i kreacją

– wariacje na temat wnętrza mieszczańskiego i miejskiej panoramy

W 1444 roku niemiecki malarz Konrad Witz osiedlił się w Genewie. W tym okresie uzyskał zamówienie na ołtarz do kościoła św. Piotra. Jedną z jego kwater przedstawia *Cudowny połów ryb na Jeziorze Genezalet*. Pejzaż namalowany przez artystę nie jest przedstawieniem fikcyjnego krajobrazu, lecz portretem Jeziora Genewskiego, a jego dzisiejsze umiejscowienie w *Musée d'art et d'histoire* w stolicy Szwajcarii można potraktować niemal jako gest symptomatyczny. Widok jeziora z panoramą na góry Mont Saleve, Le Môle i Voirons do dziś prezentuje się oczom turysty takim samym, jak widział go malarz przed niemal sześcioma wiekami. Na niektórych portalach turystycznych fotografie dublujące ten widok umieszcza się jako zachętę do odwiedzenia terenów położonych nad jeziorem. Dokonany przez artystę wybór tego właśnie miejsca widokowego został być może podyktowany interesującą różnorodnością linii horyzontu tworzoną przez szczyty wspomnianych wzniesień. Obraz Witz może być współcześnie postrzegany jako dokument historyczny potwierdzający niezmiennność szwajcarskiego krajobrazu i gwarancję wrażeń, których doświadczali w tym miejscu turyści już w XV wieku, a zapewne także wcześniej. Gdyby jego fotografia znalazła się na nieistniejącej 64. tablicy Warburgowskiego *Atlasu* zostałaby zapewne zestawiona z masowo produkowanymi pocztówkami, akwarelami sprzedawanymi za kilka franków, czy wspomnianymi obrazkami umieszczonymi w Internecie. Gest ten przerwałby dyskusję nad oceną artystycznej wartości obrazu Witz, który jest – z formalnego punktu widzenia – niezwykle konglomeratem tradycji gotyckiej i kiełkującej wówczas estetyki renesansu. Nieprzystawalność hiperrealistycznego pejzażu do utrzymanych w gotyckiej stylistyce postaci oraz błędy perspektywiczne zostałyby zniesione, a w ich miejsce zaistniałaby relacja dumy, zachwytu i świadectwa. Kwatera z *Ołtarza św. Piotra* nie jest jedynym obrazem, w którym Witz odwołał się do znanego z autopsji krajobrazu, uczynił to już wcześniej malując *Ukrzyżowanie* na tle panoramy Jeziora Bodeńskiego, jednak to *Cudowny połów* stał się powszechnie rozpoznawaną ikoną kojarzoną z *oeuvre* tego malarza. Współczesnych zachwycał szczegółowością oddanych elementów, wodami jeziora, które wyglądały „jak żywe”, napawając ich jednocześnie dumą z piękna zamieszkiwanej okolicy. Obraz Witz mógłby stać się symbolem postawy artystycznej, która pojawiła się już pod koniec XIV wieku, a szcze-

gólnego znaczenia nabrała w wieku XV – realizmu mieszczańskiego. Nowa grupa społeczna, która w XIV wieku znacząco umocniła swoją pozycję w obrębie hierarchii władzy dzięki determinacji i umiejętnościom spekulatywnym, wzgardziła wcześniejszymi formami pejzażu, określanego przez Kennetha Clarka, mianem symbolicznego, skłaniając się ku pejzażowi faktów². Obszarem geograficznym, w którym mieszczaństwo stało się dominującą grupą społeczną były Niderlandy i północne tereny Cesarstwa Niemieckiego zjednoczone w ramach związku hanzeatyckiego pod przewodnictwem Lubeki. Dwadzieścia lat przed obrazem Witza flamandzki malarz określany jako Mistrz z Flémalle, identyfikowany dziś z Robertem Campinem, stworzył *Ołtarz z Mérode*, którego tematem było Zwiastowanie. W przeciwieństwie do poprzedników, nie położył nacisku na wykreowanie ulotnej duchowości symbolizowanej przez złote tło. Skupił się na szczegółowym odmalowaniu mieszczańskiego domu i warsztatu, a także pejzażu Tournai z charakterystycznymi wieżami katedry pw. NMP, które znał z autopsji będąc od 1410 roku obywatelem tego miasta³. Hipotetyczna plansza nr 65 Warburgowskiego *Atlasu* zestawiałaby zapewne reprodukcję flamandzkiego ołtarza ze słynnymi zdjęciami z amerykańskich magazynów dla kobiet, które w latach pięćdziesiątych XX wieku ukazywały szczęśliwe, młode małżeństwa na tle nowej pralko-suszarki, lodówki czy piekarnika⁴. Do czołowych przykładów tego typu prasy należały brytyjski „John Bull Magazine” i amerykański „Saturday Evening Post”. Oba skupiały się na ukazywaniu uroków życia rodzinnego w nowych, wspaniałych czasach. Uzupełnieniem tych przedstawień stałyby się pocztówki z miasteczek Belgii i Holandii, a także reprodukcje kadrów z seriali obyczajowych i sitcomów, których większość nie wykracza poza przestrzeń domu bohaterów, a świat zewnętrzny przyjmuje w nich, podobnie jak w obrazie Campina, formę „widoku z okna”, przy jednoczesnym traktowaniu obiektów umieszczonych w przestrzeni „wewnętrznej” jako symboli – statusu, klasy itp.⁵ Tak, jak dopiero co zgaszona świeca w obrazie Campina nie była tylko perfekcyjną reprezentacją przedmiotu, lecz uchodziła jednocześnie za symbol obecności Ducha Świętego, tak pralki i lodówki na wspomnianych fotografiach nie mają charakteru neutralnej reprezentacji, lecz stanowią symbol wyższej klasy średniej, która zażegnała widmo kryzysu, a puszki piwa w rękach rodziny Kiepskich nie są tylko opakowaniami napoju alkoholowego, lecz przekształcają się w atrybut próżniaczej klasy robotniczej. Jednak w *tableaux* nr 66 nie chodziłoby o połączenie w jedną całość kilku oczywistych treści symbolicznych, gdyż taka metodologia byłaby bliższa postawie reprezentowanej przez Panofsky’ego. Warburg, gdyby kiedykolwiek je wykonał, starałby się

² Por. Rozróżnienia wprowadzone przez Kennetha Clarka w jego kompleksowej analizie historycznej typów pejzażu – Kenneth Clark, *Landscape into Art*, New York–Hagerstown–San Francisco–London 1984.

³ Rok 1410 to czas zakupu obywatelstwa miasta Tournai przez Roberta Campina, który prawdopodobnie urodził się w Valenciennes.

⁴ Ten rys amerykańskiej kultury lat 50. XX wieku został ironicznie zdekonstruowany w filmie *Uśmiech Mony Lizy* w reż. Mike’a Newella (2003).

⁵ W tym miejscu można przywołać takie przykłady, jak *On, ona i dzieciaki*, *Wszyscy kochają Raymonda*, a z polskich produkcji *Helę w opałach*, *Kiepskich* czy *Nianię*.

zapewne skierować naszą uwagę raczej na relacje z otoczeniem, w jakie wchodzi człowiek przez znaczną część dziejów kultury wizualnej, ustanawiając za pośrednictwem wymienionych wyżej reprezentacji punkty odniesienia dla swojej tożsamości.

Te wczesne przykłady realizmu w sztuce niderlandzkiej zaowocowały niezwykłym rozwojem realistycznego malarstwa w okresie baroku. Za kontynuację prób podejmowanych przez Campina można uznać holenderskie malarstwo rodzajowe tworzone przez Jana Steena czy Pietera de Hoocha, którzy porzucili sztafaż religijny i skupili się na bezpośrednim reprezentowaniu życia codziennego mieszczan. Odnotowując ten znaczący fakt, powróćmy do rozwoju specyficznej koncepcji malarstwa pejzażowego.

Powstająca równoległe z malarstwem rodzajowym siedemnastowieczna weduta holenderska była wyrazem dumy mieszkańców obszarów położonych nad Morzem Północnym. W połowie XVII wieku powstał słynny *Widok Delft* Vermeera zaliczany zwykle do panoramy w typie mariny, w rzeczywistości bliższy raczej koncepcji realistycznego *capriccio*, w ramach którego malarz zestawiał najciekawsze elementy miejskiego nabrzeża, przekształcając istniejące stosunki przestrzenne. Jak wyglądałaby tablica 66. *Atlasu*, gdyby znalazł się na niej obraz Johannesa Vermeera van Delft? Być może towarzyszyłyby mu fotografie Berenice Abbott, na których nowojorskie ulice wyglądają jak kaniony, wbijając mieszkańców w dumę z własnego potencjału, podobnie jak dumą napawała współczesnych panorama Vermeera. Może pojawiłyby się obok wycinki z gazet londyńskich przedstawiające makiety rewitalizacji Docklandu. Obok na ekranach wyświetlałyby się kadry z filmów, w których jazda kamery odbywa się wzdłuż paryskiego nabrzeża, zmieniając relacje przestrzenne za sprawą porządku montażowego. Innymi słowy tablicę tę wypełniłyby takie reprezentacje, w których zaburzenie zastanych relacji przestrzennych prowadzi do zdwojenia atrakcyjności prezentowanego widoku, przekształcając go w swobodną ikonę, poprzez którą zaczynamy postrzegać rzeczywistość. Być może ostatnim oknem na tablicy 66. byłby ekran z nieustanną projekcją najnowszej czołówki serialu *Pierwsza miłość*, w której atrakcyjność Wrocławia została podkreślona dzięki skróceniu dystansu przestrzennego pomiędzy jego najciekawszymi obiektami architektonicznymi.

Wraz z obrazami, takimi jak dzieła Campina czy Witza, rodziła się w Europie Północnej potrzeba utrwalania otaczającej człowieka urbanizującej się rzeczywistości, która w następnych wiekach, dzięki artystom holenderskim, trafiła na południe Europy, fundując tradycję wedut. Apogeum jej popularności i mistrzostwa przypada na wiek XVIII, a głównym ośrodkiem zostaje Wenecja.

Pomiędzy artefaktem a faktem – weneckie weduty i ich rola w kulturze nowoczesności⁶

Panoramyczne widoki Wenecji, uzupełnione sztafażem przedstawiającym mieszkańców miasta, rybaków i tragarzy na nabrzeżach oraz kupców i bankierów przechadzających się po miejskich placach, stały się w XVIII wieku tradycyjną pamiątką przywożoną do domu przez młodych ludzi, przede wszystkim Brytyjczyków, którzy odbywali obowiązkowe Grand Tour. Wenecja, obok Rzymu i Florencji, była jednym z pierwszych miast na szybko rozrastającej się liście tych, które trzeba było zobaczyć, aby osiągnąć właściwy poziom edukacji i erudycji wizualnej. Ideę samodzielnego, czy zasadniczo prawie samodzielnego pejzażu przywiezli do Włoch malarze holenderscy. Największą estymą jeszcze w XVII wieku cieszyli się przebywający w Rzymie bracia Mattheus i Paul Brill oraz Gaspar van Wittel znany jako Vanvitelli. Weduty wkrótce stały się modną pamiątką przywożoną z wielu miast włoskich, z Wenecją na czele, gdzie w drugiej połowie XVII wieku panoramy i mariny tworzyli m.in. Luca Carlevarij, pozostający pod wpływem Vanvitelliego, i Johan Richter przybyły ze Szwecji. Obrazy powtarzały najczęściej temat Canale Grande, nabrzeża z widokiem na Pałac Dożów oraz przedstawienie placu św. Marka z bazyliką i campanillą. Najważniejszą cechą dobrej weduty była jej niemal hiperrealistyczna zgodność z oryginałem. Precyzja, z jaką kolejni artyści odmalowywali skomplikowany wzór fasady pałacu, maesteria powielanych w tysiącach kopii gotyckich obramowań okiennych, czy szczegółowość widoków przedstawiających najsłynniejsze kościoły Wenecji, z dwoma projektami autorstwa Andrei Palladia na czele, nie może być dziś postrzegana jedynie w kategoriach estetycznych.

Jak zauważył Iván Castañeda w tekście poświęconym Aby Warburgowi jako prekursorowi zarówno Mitchellowskiego *pictorial turn*, jak i Jamesonowskiego *cultural turn*: „Wraz ze zbliżaniem się do końca swojego życia Warburg był coraz bardziej zdegustowany tym, co nazywał rosnącą estetyzacją historii sztuki, tj. wzrastającą koncentracją historii sztuki na znanstwie (connoisseurship) i umiejętnym atrybuowaniu, a porzucaniu szerszego kontekstu w badaniach nad sztuką⁷. Tych, którzy bronili tradycyjnych granic dyscypliny określał mianem *guardians of Zion* – Zakonu Syjonu, przywrótnując ich tym samym do skrajnej, choć według niektórych jedynie fikcyjnej organizacji religijnej⁸. W ten sposób Warburg dokonał uprawomocnienia interpretacji sztuki w optyce, którą można określić jako kulturoznawczą, uwalniając badaczy od konieczności wikłania się w wielowarstwowe porównania o charakterze czysto estetycznym, które wyłączały dzieło sztuki

⁶ Nowoczesność w śródtytułe odwołuje się do ram chronologicznych, przywoływanych m.in. przez Marshalla Bermana czy Wolfganga Welscha, zgodnie z którymi początkiem rozwoju moderny jest epoka Oświecenia, która nie wyobrażała sobie pełnej edukacji bez Grand Tour i towarzyszących mu rytuałów, których weneckie weduty były częścią.

⁷ I. Castañeda, *Visual Culture, Art History and the Humanities*, „Art and Humanities in Higher Education” nr 8, 2009, s. 48.

⁸ E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton 1953, s. 13.

z żywego kontekstu, w jakim powstało. Szeroki kontekst analityczny wprowadzony przez Warburga umożliwił badaczom, takim jak Svetlana Alpers, uczennica Ernsta Gombricha, który sam terminował u Warburga, ponowne spojrzenie na powstającą w XVII wieku sztukę holenderską i dostrzeżenie szczególnej roli, jaką pełniła ona w ówczesnej kulturze mieszczańskiej i wynikających z tego faktu implikacji o charakterze artystycznym. W książce poświęconej nowożytnemu malarstwu holenderskiemu Alpers opisała podstawową różnicę dzielącą w XVII wieku malarstwo włoskie od holenderskiego, dokonując jednocześnie gruntownej analizy wpływu, jaki na drugie z wymienionych wywarły badania z zakresu optyki oraz rozwijająca się wówczas intensywnie kartografia. Alpers wskazała, że podczas gdy Włosi skupiali się na tym, co można określić mianem *istoria*, Holendrzy dążyli do przekształcenia swoich obrazów w wizualną kulturę o charakterze deskryptywnym (*visual culture of descriptiveness*)⁹.

Podkreślana przez Alpers holenderska precyzja w opisywaniu świata w jego najdrobniejszych przejawach, przeniesiona jak już wcześniej wspomniano na włoski grunt, została w sposób mistrzowski zaadaptowana przez artystów weneckich, przekształcając się w malarstwo o charakterze niemal dokumentalnym. W XVIII wieku najśłynniejszymi wedutystami stali się dwaj przedstawiciele weneckiej rodziny Canal: Antonio i jego siostrzeniec Bernardo Bellotto¹⁰. Działalność obu artystów była rozwinięciem zarówno tradycji holenderskiego pejzażu, jak i własnej historii przedstawień krajobrazowych, którym znaczenie nadali pracujący w Wenecji w szesnastym wieku artyści, przede wszystkim Giorgione i Tycjan. Różnica pomiędzy dotychczasowym malarstwem pejzażowym tworzonym w Wenecji, a twórczością Antonia i Bernarda polegała na zmianie hierarchii ważności. Płótna dotychczas traktujące pejzaż, jako tło dla sztafażu, przekształciły się w obrazy wypełnione szczegółowymi rekonstrukcjami architektonicznymi, w których rodzajowe sceny schodziły na dalszy plan. Potencjał dokumentacyjny zawarty w weneckich wedutach docenił August III, powołując Bellotta na stanowisko nadwornego malarza w stolicy Saksonii – Dreźnie. Z jego usług korzystała także Maria Teresa – cesarzowa austriacka, zapraszając go na dwór w Wiedniu, a następnie ostatni król Polski Stanisław August Poniatowski sprowadzając weneckiego malarza do Warszawy. W czasie gdy Bellotto przebywał na dworze saskim, jego wuj Antonio malował weduty londyńskie¹¹, utrwalając m.in. widok pierwszej wersji Westminster Bridge. Na tablicy *Atlasu* obraz ten mógłby zostać zestawiony z wizerunkiem najnowszej, ukończonej w 2005 roku wersji

⁹ Por. S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1984.

¹⁰ W tekście obaj malarze występują pod swoimi pełnymi imionami i nazwiskami, aby uniknąć nieporozumień wynikających z faktu, że w tradycji europejskiej przydomkiem Canaletto określano przede wszystkim Antonio Canala, zaś Bernardo Bellotto zaczął używać tego określenia w późniejszym okresie i funkcjonuje ono przede wszystkim w odniesieniu do pobytu artysty w Warszawie.

¹¹ Antonio Canal udał się do Londynu w momencie, gdy w latach 40. XVIII wieku sprzedaż jego obrazów na terenie Wenecji, prowadzona przez angielskiego kupca Josepha Smitha, spadła ze względu na mniejszą liczbę turystów przybywających do Wenecji w ramach Grand Tour w efekcie wojny o austriacką sukcesję.

mostu, który, wraz ze zrewitalizowaną częścią londyńskich *Docklands*, można oglądać w najnowszym teledysku do piosenki *The Flood*, reaktywowanego po latach brytyjskiego *boys bandu* Take That.

Dzięki rodzinie Canal, do tradycyjnych wedut przedstawiających kościół Santa Maria della Salute Baldassare Longheny czy most Rialto, dołączyły londyńskie mariny i wizerunki posiadłości angielskiej arystokracji, widoki Starego i Nowego Targu w Dreźnie, sylwetka luteranckiego kościoła Frauenkirche, warszawskiego Pałacu Ordynackiego czy Zamku Królewskiego¹².

Wartość tych obrazów odkryli zarówno historycy architektury, jak i konserwatorzy, którym przyszło zmierzyć się po II wojnie światowej z heroiczną próbą odbudowy z ruin dwóch miast uwiecznionych przez Bellotta – Dreznę zbombardowanego przez alianckie lotnictwo w 1945 roku i Warszawy systematycznie wyburzanej przez okupantów niemieckich po klęsce powstania 1944 roku. Ten dokumentacyjny charakter wedut weneckich artystów ma jeszcze jeden interesujący dla badaczy aspekt. Płótna Canala, Bellotta i ich poprzedników, zwłaszcza Guardiiego, ukazywały nie tylko budowle zniszczone wiele lat później, lecz również obiekty, które zostały wyburzone tuż po namalowaniu obrazów, aby zrobić miejsce nowym, potężniejszym, lepiej odpowiadającym ówczesnym gustom. Weduty dokumentowały także etapy budowy kościołów i pałaców, nierzadko prezentując je niemal *in statu nascendi*, jednocześnie tworząc swoistą ikonografię miejską, w ramach której pewne obiekty nabierały szczególnego statusu symboli urbanistycznych.

Ostatnia z wymienionych funkcji weneckich wedut umożliwia dokonanie przeskoku w czasie i przyjrzenie się pejzażom miejskim tworzonym współcześnie przez polskiego malarza Edwarda Dwurnika. Artysta zasłynął w latach 60. XX wieku wielkogabarytowymi płótnami przedstawiającymi panoramę Warszawy. W przeciwieństwie do Wenejczyńców portretujących miasta z perspektywy widza teatralnego lub pasażera gondoli, Dwurnik ukazał stolicę z lotu ptaka. Jedną z najistotniejszych inspiracji były dla artysty obrazy i rysunki pochodzącego z Krynicy malarza-prymitywisty Nikifora, który większą część twórczości poświęcił na malowanie fantastycznych pejzaży miejskich zawierających odniesienia do realnie istniejących budowli¹³. Tę fantastyczną koncepcję weduty opartej na wizerunkach rzeczywistych przestrzeni urbanistycznych rozwinął Dwurnik w panoramach miast polskich malowanych od 1993 roku. Charakteryzując płótna Dwurnika, Ewa Zamorska-Przyłuska stwierdziła, że „nie można myśleć o tych obrazach jako o pamiątkowych widokówkach, dokumentalnych zapisach; przypominają o tym choćby dwa kościoły św. Floriana na placu Matejki w Krakowie albo las zmutowanych Pałaców Kultury i Nauki w tle

¹² Bernardo Bellotto namalował 30 wedut przedstawiających Warszawę i pałac w Wilanowie, z których do dziś zachowały się 24 nadal ekspozowane w tzw. Sali Canaletta na Zamku Królewskim w Warszawie.

¹³ Według obowiązującej klasyfikacji przedstawień pejzażowych należałoby dzieła Nikifora zaliczyć do gatunku *capriccio*, jednak ze względu na specyficzny rodzaj malarstwa, jaki reprezentują, umykają one tradycyjnym różniczeniom.

mostu Poniatowskiego”¹⁴. Jednak pomimo przekształceń, którym ulegają widoki polskich miast w obrazach warszawskiego malarza, odbiorcy natychmiast identyfikują poszczególne panoramy z konkretnymi zespołami urbanistycznymi. Rozpoznanie jest możliwe dzięki przywoływaniu na płótnie konkretnych obiektów, takich jak gdański Żuraw z motławskiego nabrzeża, Pałac Kultury i Nauki, poznański ratusz. Percepcja obrazów Dwurnika ujawnia imaginatywny charakter postrzegania miejskich panoram, identyfikowanych poprzez wizerunki budowli utrwalone w zbiorowej pamięci jako obiekty-ikony. Dwurnik od kilkunastu lat tworzy równoległe serie malarskie, które pomija w swoim portfolio zamieszczonym na stronie internetowej. Składają się nań obrazy przedstawiające siedziby korporacji zanurzone w miejskim krajobrazie. Powstają one na zamówienie zarówno międzynarodowych, jak i krajowych firm, z przeznaczeniem do eksponowania w ich siedzibach. W przedstawieniach tych miejsce obiektów-ikon zajmują wizerunki biurowców, w których znajdują się pomieszczenia zarządów lub przedstawicielstw, jak w przypadku warszawskiej siedziby Mercedesa. Tworząc te panoramy, Dwurnik stosuje, znaną z malowanych przez niego od 1993 roku wizerunków miast polskich, metodę fantastycznej kreacji, eliminując z przedstawienia te fragmenty przestrzeni miejskiej, które osłabiają jej potencjał wizualny: rudery, zaniedbane place, noszącą znamiona tymczasowości architekturę obiektów gastronomicznych, śmieci, odrapane parkany i rozciągające się w pobliżu place budowy. Malarz kreuje w ten sposób „właściwą” – tj. pozbawioną elementów przypadkowych – przestrzeń, której zadaniem jest podkreślenie prestiżu lokalizacji siedzib poszczególnych firm. Analizując niekomercyjne panoramy miejskie Dwurnika, Ewa Zamorska-Przyłuska zwraca uwagę na zjawisko „waloryzacji” obrazu za pośrednictwem miasta, przywołując w tym kontekście słynną historię o wizycie Nielsa Bohra w zamku Kronborg łączonym z postacią Hamleta. Autorka stwierdza, że zachodzi prawdopodobieństwo, iż odbiorcy sztuki chętniej nabędą wizerunek Wenecji niż Szczecinka¹⁵. Uzasadnieniem takiej decyzji byłaby nie jakość samego obrazu Dwurnika, lecz skojarzenia, jakie budzą w nas poszczególne miasta. Wenecja jako osławione miejsce wymarzonych peregrynacji, obecne jako punkt odniesienia zwłaszcza w prozie modernistycznej, u Marcela Prousta czy Tomasza Manna, przywołuje pozytywne skojarzenia, w przeciwieństwie do pozbawionego rozgłosu Szczecinka, w przypadku którego nawet wyjątkowe jakości malarskie samego obrazu nie są w stanie podnieść atrakcyjności tematu. W podobny sposób można postrzegać proces waloryzacji w obrazach komercyjnych. Wspomniane pominięcia, niwelujące niejednorodność jakościową przestrzeni miejskiej, przyczyniają się do dodatniej waloryzacji otoczenia budynków mieszczących poszczególne firmy. Rozpowszechnianie tych obrazów, np. jako ilustracji prospektów informacyjnych, stanowi element budowania wizerunku korporacji wśród tych, którzy nigdy nie widzieli oryginalnego otoczenia jej siedziby. Zachodzi tu mechanizm zbliżony do kreowania za pośrednictwem opisów literackich czy obrazów

¹⁴ E. Zamorska-Przyłuska, *Z miasta do miasta, z lotu ptaka* – tekst dostępny pod adresem: http://www.dwurnik.pl/PL/TEKSTY/zamorska_przyluska.html. Weryfikacja URL: 19.11.2010.

¹⁵ *Ibidem*.

prezentujących wycinkową panoramę miasta, sposobu potręganania przestrzeni urbanistycznej miast, takich jak Wenecja i Paryż, w ramach których znikają wszystkie ujemne cechy: osławiony fetor kanałów, czy północne dzielnice francuskiej stolicy dalekie od porządku i atrakcyjności Bulwarów. Twórczość Dwurnika jest odwróceniem realistycznych w szczególności pejzaży niderlandzkich XV wieku. Malarz nie dąży do gloryfikacji relanej przestrzeni poprzez jej precyzyjne odtworzenie, lecz stara się podnieść jej prestiż poprzez zniwelowanie negatywnych efektów złożonego procesu urbanizacji. Wartość jego obrazów leży nie w weryzmie przedstawieniowym, lecz w konceptualizacji przestrzeni prowadzącej do jej powtórnego ukształtowania z pominięciem elementów obniżających jej atrakcyjność. Przypomina to zabiegi skracania relacji przestrzennych nabrzeża Delft w obrazie Vermeera, z tą różnicą, że holenderski malarz pragnął w ten sposób uniknąć monotonii przedstawienia, podczas gdy Dwurnik dąży do wyobrażenia o charakterze idealnym, a przynajmniej idealizującym miejską panoramę.

Hiperlinkowe tableaux

– czyli o kształcie i przesłaniu 67. hipotetycznej tablicy *Atlasu*

Spośród wszystkich wymienionych dotychczas przykładów portretowania miejskiej przestrzeni najbardziej interesująco zapowiada się tablica 67., dla której punktem wyjścia są osiemnastowieczne weduty weneckie oraz ich północnoeuropejskie następczynię. Na tablicy tej, obok weneckich wedut, powinny się znaleźć wizerunki, których geneza i cele wydają się być skrajnie odmienne. Z jednej strony chodziłoby o wizualne notatki wykonywane zarówno przez artystów chcących zachować w pamięci jakiś interesujący detal czy motyw. Ten model mogłyby reprezentować karty ze słynnego szkicownika pikardzkiego artysty doby gotyku Vuillarda d'Honnecourt czy szkice Leona Battisty Albertiego. Z drugiej strony pojawiłyby się na niej szkice architektów lub malarzy pracujących przy rewitalizacji dawnych budowli (Violette-le-Duc, Jan Matejko) bądź archeologów i historyków sztuki sporządzających przerysy swoich odkryć. Jednocześnie, ze względu na rolę, jaką przyszło wedutom rodziny Canal odegrać po zakończeniu II wojny światowej, należałoby je zestawić ze zdjęciami Adgeta. Podobnie jak fotografie powstałe pod koniec XIX wieku dokumentowały one świat, który obrócił się w ruinę, przyczyniając się jednocześnie do jego odbudowy – jak w przypadku Warszawy i Drezna – lub rekonstrukcji medialnej, jak to ma miejsce w filmach dziejących się w dawnym Paryżu, by przywołać w tym miejscu produkcję *Coco apres Chanel*, oraz tych, które chcą miastu przywrócić minioną świetność, przekształcając jego wizerunek w symulakrum, jak w cyfrowo wyczyszczonych kadrach filmu *Amelia*. Wreszcie tablica ta winna pomieścić także reprodukcje obrazów Edwarda Dwurnika wykonywanych na zamówienie zagranicznych koncernów, które, jak Mercedes, wybudowały swoje siedziby w Warszawie. Mogłyby im towarzyszyć reklamy wykorzystujące wizerunki tych budynków bądź ilustracje zamieszczane w artykułach dotyczących działalności mieszczących się w nich firm czy konsorcjów,

zwłaszcza takie, które ujawniałyby złożony charakter otaczającej je przestrzeni. Jednocześnie tablica taka musiałaby pomieścić olbrzymią współcześnie produkcję wszelkiego rodzaju wizualnych pamiątek: koszulek i toreb z nadrukami, breloczków formowanych w kształty budowli-ikon, takich jak paryska Wieża Eiffla, pocztówek ukazujących miasto w wersji za dnia i *by night*, lecz także pojedynczych kadrów, scen, czy fragmentów sekwencji filmowych. Mogłaby się tam np. znaleźć słynna scena z przedostatniego odcinka szóstego sezonu *Sex & the City*, czyli wyjście Carrie Bradshaw na balkon Hotelu Plaza Athenee mieszczącego się przy Avenue Montaigne, z którego bohaterka ujrzała po raz pierwszy Wieżę Eiffla na żywo. Wśród fragmentów filmowych nie mogłoby także zabraknąć wspomnianego już teledysku zespołu Take That.

Ostatnia z zaproponowanych w niniejszym tekście uzupełniająca tablica *Atlasu Mnemosyne* musiałaby z konieczności przyjąć formę wielowarstwowej konstrukcji, w której poszczególne obiekty łączyłyby się ze sobą na różne sposoby za pomocą hiperłącz. Należałoby w niej uwzględnić relacje o charakterze dokumentalnym, których celem było utrwalenie widoków odchodzących do przeszłości, budowanie swoistej miejskiej ikonografii na zlecenie mecenasów posiadających bezpośredni wpływ na kształtowanie przestrzeni urbanistycznej (królowie, prezesi koncernów międzynarodowych), a także sporządzanie rysunkowych inwentarzy detali i całych partii budowli w celu ich późniejszego odtworzenia lub umieszczenia w ramach wzorników stylistycznych. Przekaz płynący z tak skonstruowanego *tableaux* miałby charakter inwentaryzacyjno-nostalgiczno-ideologiczny i prowadziłby do ujawnienia hegemonicznych relacji urbanistycznych, resentymentów zamieszkujących zbiorową wyobraźnię, a także dyskursywnych praktyk architektonicznych oraz przemian w kształtowaniu struktur miejskich. Warto podkreślić, że estetyczny wymiar wedut autorstwa obu Wenecjan byłby tylko jednym z możliwych punktów odniesienia w ocenie roli, jaką przedstawienia te pełniły zarówno w czasach, gdy powstawały, jak i w następnych epokach.

Celem Aby'ego Warburga było przekształcenie historii sztuki (*Kunstwissenschaft*) w historię kultury (*Kulturwissenschaft*) lub historię obrazów (*Bildwissenschaft*). W zgodzie z intelektualnym testamentem Warburga, celem niniejszego tekstu nie była w pierwszej kolejności analiza formalnych przekształceń, jakim na przestrzeni wieków ulegały przedstawienia pejzażowe, lecz podkreślenie kulturotwórczej roli obrazów miejskich panoram, z których z czasem wykształcił się odrębny gatunek – weduta. Opisanie w tekście dzieje przedstawień pejzażowych doby nowożytnej wskazują na ich znaczenia w tworzeniu wyobrażeń kulturowych o grupach społecznych (mieszczanstwo, mecenat królewski i współczesny mecenat korporacyjny), budowanie hierarchii wizualnej percepcji przestrzeni urbanistycznej, oraz na sposoby konstruowania wyobrażeniowych relacji przestrzennych, w których istotną rolę odgrywają budynki-ikony, ujawniając tym samym kulturotwórczy potencjał wedut, które nie są jedynie wyrazem estetycznych przekonań i mód panujących na przestrzeni wieków.

Marta Raczek

**Vedutas, panoramic paintings, prospects, capriccios, marinas
or about a peculiar prolegomenon to the Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas***

The article exams possibility of contemporary use of Aby Warburg's concept of unnamed science that was exemplified in his *Mnemosyne Atlas*. This implication is made in context of different approaches to landscape painting since early 15th century towards the latest examples of constructed vedutas present in diverse media in the 20th and 21st century. Every part of the article referes to different manner of using landscape according to current cultural needs. In accordance with Warburg's thesis no distinction was made between paintings being included in order of the so-called highbrow art and images taken from mass media and popular culture. Such an approach enabled to underline general accompanying purposes for image production both in historical ages as well as in our times. The article emphasizes the ceaseless necessity of the human kind for presenting its most immediate environment, willingness to keep or to create determined images of cities, as well as various forms of using landscapes arisen currently or in the past. Being based on a method implemented by Warburg that is, juxtaposing various images together within individual boards, the article shows its possible applications enabled by new technologies in order to bulid a hiperlinkes structures which connect images not only within one board but also in between them. It results in production of hyperlinked arrangements that once again confirm tha fact that Aby Warburg should be perceived not only as the father of modern art history, but also as the founder of visual studies.