

## **Łukasz Kiepuszewski: Od zapisu zdarzenia do strumienia czasu. Powtórka z Moneta**

Poszukiwanie efektu momentalności w malarstwie wczesnego impresjonizmu kierowane było imperatywem wyrażenia przez sztukę „tempa nowoczesnego życia”. Namalowane wówczas przez Moneta widoki kąpieliska la Grenouillère czy dworca St. Lazaire w Paryżu można zrozumieć jako próbę poszukiwania równorzędności między czasem przedstawionej na obrazie rzeczywistości, a tempem, w jakim został wykonany w plenerze sam obraz – pisze Łukasz Kiepuszewski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Monet czyli o nowoczesnej percepcji świata”.

Przekonanie o tym, że sztuka impresjonizmu związana była z pragnieniem „uchwycenia chwili” należy do obiegowej wiedzy na temat tego kierunku. Nieczęsto jednak zastanawiamy jak problem czasu miał się rzeczywiście w obrazach tych artystów przejawiać. Gdy przyjrzeć się im bliżej, to okaże się, że mamy do czynienia z bardzo różnymi modalnościami czasu i różnymi sposobami ujawniania związanych z nim doświadczeń. Najpełniej różne wymiary tego zagadnienia obecne są w twórczości lidera ugrupowania – Claude’a Moneta.

Ten związany z Normandią malarz stał się w znacznym stopniu ofiarą swojego sukcesu. Gdy w końcu został przez niego osiągnięty, okazał się całkowity: zarówno artystyczny, jak i komercyjny – obejmujący m.in. powodzenie na rynku kolekcjonerskim i stałą obecność w popularnej ikonosferze. Nadreprezentacja reprodukcji jego dzieł prowadzi do ich oswojenia, a dziś nawet do odczucia przesytu. W efekcie rzadko myślimy o jego sztuce poważnie, a więc tak jak na to zasługuje.

Druga kwestia, która powoduje, że zapominamy o osiągnięciach Moneta związana jest z faktem, że dyskurs kształtujący się wokół późniejszych przemian sztuki nowoczesnej mocniej akcentował historyczne znaczenie twórczości jego rówieśnika z południa Francji – Paula Cézanne’a. To malarz z Aix-en-Provence był dla awangardy

kodyfikatorem praw malarskiego obrazu i to on doczekał się licznych komentarzy teoretyczno-filozoficznych, których autorami były postaci tej miary co Rainer Maria Rilke, Martin Heidegger czy Maurice Merleau-Ponty[1]. W tym kontekście Monet jawi się jako artysta niższej rangi, a jego twórczość – choć wizualnie atrakcyjna, to mniej zachęcająca do namysłu; bardziej efektowna niż istotna.

I być może ta ostatnia ocena byłaby słuszna, gdybyśmy ograniczyli się do uwzględnienia wyłącznie wczesnej twórczości artysty z okresu wystaw z grupą impresjonistów, a więc do 1886 roku. Monet został jednak obdarzony przez los długim życiem i co ważne zdołał wykorzystać dany mu czas by na nowo wymyślić swoją sztukę, co najmniej jeszcze dwukrotnie – wówczas, gdy podjął systematyczną praktykę malarstwa serii w latach 90. i jeszcze raz, gdy w pierwszych dekadach XX wieku przedmiotem swojej sztuki uczynił ogród w Giverny. Wagę twórczości artysty i zachodzących w niej zmian dostrzeżemy właśnie wówczas, gdy prześledzimy jak przebiegały kolejne jego konfrontacje z zagadnieniem czasu. Próba rekonstrukcji drogi Moneta w takim szerszym planie pozwoli być może odświeżyć nasze spojrzenie na jego sztukę.

## **Spóźniony obraz**

Poszukiwanie efektu momentalności w malarstwie wczesnego impresjonizmu kierowane było imperatywem wyrażenia przez sztukę „tempa nowoczesnego życia” (Charles Baudelaire). Namalowane wówczas przez Moneta widoki kąpieliska la Grenouillère (1869), czy dworca St. Lazaire w Paryżu (1877) można zrozumieć jako próbę poszukiwania równorzędności między czasem przedstawionej na obrazie rzeczywistości, a tempem, w jakim został wykonany w plenerze sam obraz. Inaczej mówiąc, chodziło o stworzenie analogii między wzrokowym „szybkim” doznaniem danego motywu a procedurą aplikowania farby na płótno.

Trudność i swego rodzaju paradoksalność zadania wynikała z faktu, że postulat chwytania chwili pozostaje w istotnym napięciu ze statycznymi parametrami obrazu malarskiego. Artysta przewycięzał powyższą niezgodność przez różnego rodzaju zabiegi, których celem

było nadanie dziełu efektów krótkiego trwania. Należały do nich m.in. tempo wykonywania śladów malarskich w rytmicznych sekwencjach i dążenie do tego, by plama barwna jawiła się jako położona swobodnie tzn. zachowywała cechy gestu, który ją powołał. Poszukiwanie ekwiwalencji między doznaniem optycznym a obrazem prowadziło do notowania zmian warunków pogodowych, akcentowania substancjalności powietrza, a także naśladowania efektu wibracji światła słonecznego poprzez zestawienia drobnych kontrastowych plam. Wreszcie czas obserwowanych zjawisk stał się czytelny na podstawie różnych nośników ruchu, przede wszystkim tych związanych z dynamiką nowoczesnego życia: przyjeżdżających pociągów, poruszenia tłumów na bulwarach oraz podczas podmiejskich rozrywek.

Dzieła Moneta z tego okresu były zatem zapisem różnych zjawisk czasowych rozproszonych na płaszczyźnie obrazu: ujawniały przede wszystkim efekt działania czasu i stwarzały aluzje do jego upływu. Przyjęta wówczas strategia powodowała, że obraz był niejako zawsze spóźniony wobec optycznego postrzeżenia i musiał owo doznanie nieustannie – by tak powiedzieć – nadganiać. Stąd bierze się osobliwy pośpiech przenikający malarstwo Moneta, które posiadając cechy nieukończonego szkicu narzucają odbiorcy poczucie, że znajduje się ono w pościgu za czymś, co zawsze i tak umyka.

Koncepcja zapisu momentu z jednej strony odsłoniła uwarunkowania obrazu malarskiego, z drugiej strony właśnie z tej nierównej konfrontacji z fenomenem tego rodzaju czasu wynika niewątpliwy urok wczesnej sztuki Moneta. Daje w niej o sobie znać malarska wirtuozeria i pomysłowość w przekraczaniu ograniczeń.

### **Seria, chwila, historia**

W latach 90. sztukę Moneta zdominowała strategia godzenia malarstwa ze zjawiskiem czasu polegająca na wykonywaniu obrazów w seriach. Podstawą tej praktyki było m.in. rozmieszczanie sztalug z płótnami w kilku nieodległych miejscach w plenerze. W każdym ze stanowisk artysta notował sytuacje świetlną występującą w określonej porze np. między godziną 10 a 11, przy czym w kolejnych dniach powracał do tych samych miejsc kontynuując studium w analogicznej fazie słońca.

Proces malarski zwykle był rozciągnięty na okres kilku czy kilkunastu dni, o ile oczywiście nie następowała gwałtowna zmiana warunków atmosferycznych (korespondencja Moneta jest zresztą usiana narzekaniami na takie nieprzewidziane zmiany pogody, które opóźniały pracę albo rujnowały osiągnięte wyniki[2]).

Po wykonaniu cykli „Topoli” i „Stogów siana” stało się jasne, że przyjęty sposób pracy przynosi najlepsze rezultaty, gdy stanowisko malarza i sam motyw pozostaje nieruchomy. W konsekwencji artysta wybrał jeszcze bardziej statyczny obiekt, którym okazała się fasada gotyckiej katedry w Rouen. Tym razem cykl powstawał w dwóch kampaniach: w tych samych miesiącach od lutego do kwietnia w roku 1893 i potem w 1894.

Powtarzalność tego samego motywu pozwoliła mocniej, niż miało to miejsce wcześniej, zaakcentować zmiany okoliczności świetlno-atmosferycznych oraz zademonstrować postrzeganie rzeczywistości jako proces przebiegający w czasie.

Ściśle rzecz ujmując, obrazowa czasowość musi być tu rozpatrywana na kilku planach. Zauważmy wpierw, że upływ czasu w cyklu uwalniany jest przez różnice i kontrasty między kolejnymi 20 wersjami (tyle dzieł było pokazanych na wystawie w 1895 roku) tego samego motywu. Fakt, że improwizację w każdym dziele z osobna zastąpiła metoda, rzutuje też na to, że dotychczasowa swoboda i rozproszenie śladów ustępuje miejsca znacznemu zagęszczeniu substancji na powierzchni płótna. Obrazy są zatem wynikiem długotrwałych malarskich wysiłków, a nawarstwienie się pigmentu oznacza kumulację w dziele kolejnych postrzeżeń odnoszących się do motywu. Okazuje się zatem, że celem nie jest zapis momentu, ale relacja z percepcji o poszerzonym trwaniu, która odnosi się do kolejnych dni procedury. Oznacza to, że gromadząca się na powierzchni substancja tworzy relacje między czasem minionym i teraźniejszym, który otwiera się na kolejne modyfikacje.

Cykl z katedrą w Rouen wchodzi w dialog jeszcze z innego rodzaju czasowością, która dotąd nie była brana pod uwagę przez Moneta zainteresowanego tempem współczesności. Chodzi o to, że tym razem „powierzchnowa” percepcyjna czasowość „tu i teraz” zostaje

skonfrontowana z głęboką historyczną czasowością przedmiotu studium. Wystarczy, że wspomnimy o tym, iż sam malowany obiekt, kościół, jest kumulacją długotrwałego procesu jego budowy, rzeźbiarskiego dekorowania i wielowiekowego czasu jego istnienia.

Należy oczywiście powiedzieć, że w serii tej następuje transformacja ciężaru kamieni i historii monumentu w niemal ulotne zjawisko, ale takie stwierdzenie nie wyczerpuje zagadnienia. Nawet jeśli katedra jest właściwie jedynie tłem dla rozgrywającego się świetlnego spektaklu, to sposób w jaki jej statyka przenika całość obrazu wyznacza inny horyzont dla terażniejszości. W obrazach tych dochodzi do głosu plan przeszłości, która żyje w naszej aktualnej percepcji. Inaczej mówiąc pojawia się tu wymiar pamięci, który wpływa samorzutnie na obecne doświadczenie[3].

Obrazy z Rouen są kulminacją istotnego wymiaru sztuki Moneta, m.in. dlatego, że owe reminiscencje odsyłające do konkretnych historycznych przeszłości w takiej skali i intensywności nie będą już w niej powracać.

## **Bez horyzontu**

Ostatni okres twórczości artysty jest przede wszystkim powrotem do natury, tyle że w sposób szczególny spreparowanej. Stworzony przez malarza ogród w Giverny nie należy w zasadzie do świata przyrodniczego, ale jest czymś w rodzaju laboratorium malarskiego. Do wielu powstałych tam obrazów należy osiem monumentalnych paneli przedstawiających sztuczny staw z nenufarami, które prezentowane są od 1927 roku w dwóch owalnych salach paryskiego muzeum Orangerie.

Istotna dla odbioru obrazów jest ich monumentalna skala a także otwarcie kompozycji na otoczenie ekspozycyjne. Widz został otoczony obrazami, które są nie tylko przed nim ale również za nim. Jednak żaden z tych aspektów późnych dzieł artysty nie ma takiego znaczenia jak bezprecedensowy w dziejach malarstwa pejzażowego fakt rezygnacji z ujęcia horyzontu. Celem tego zabiegu Moneta było zmniejszenie dystansu między okiem a zjawiskiem naturalnym i obrazem[4].

Przyjęta przez malarza optyka zogniskowana na pojawiające się na tafli stawu odbicia powoduje, że postrzegamy przenikające się ze sobą na różne sposoby niebo i wodę. Wobec tych podstawowych żywiołów, pojawiają się w zróżnicowanych sekwencjach zarówno drobne (lilie) jak i mocniejsze (drzewa) plamy barwne. Monet nie opisuje przyrody jako stan rzeczy, ale jako fluktuacje zjawisk, które pozbawione są jakiegoś zewnętrznego uporządkowania i nie pozwalają się zamknąć w granicach nawet rozległych pól obrazowych. W efekcie nasze oko nie jest w stanie objąć i poddać syntezie oddziałujące na siebie konstelacje refleksów. Brak wyraźnej hierarchii między różnie ukierunkowanymi seriami motywów oraz nieobecność miejsc kulminacyjnych powoduje, że nie zostaje nam też narzucona chronologia oglądu. To widz musi sam wybierać spośród różnych możliwości sekwencje, które poddaje obserwacji.

Obraz może być też za każdym razem inaczej pobudzany przez oko widza, które odmiennie przebiega jego powierzchnie. Na tym właśnie polega depozyt czasu tkwiący tych dziełach: nie jest on wynikiem dokonanego przez malarza zapisu jakiegoś naturalnego zjawiska zachodzącego w przyrodzie, ale czasem, który jest uruchamiany w oglądzie przez widza. Inaczej mówiąc – czas nie jest nam tu przedstawiany, ale tkwi w akcie obserwacji, okazuje się wynikiem współpracy obrazu i oka, a także ciała odbiorcy.

### **Czas wytworzony**

Monet wychodząc od początkowych prób zapisywania czasu zdarzeń i rejestracji zmian w procesie patrzenia doszedł do rozwiązania, w którym to sam obraz stał się wytwórcą czasu. Obraz malarski, który jako nośnik fizycznego ruchu odsłonił swoje ograniczenia, ostatecznie okazał się medium, które jest zdolne wytwarzać swoją własną czasowość w dialogu z percepcją widza.

W tym kontekście należy też podkreślić, że ten ostatni cykl obrazów artysta nie wykonywał bezpośrednio wobec motywu w plenerze, lecz w sąsiedniej pracowni na podstawie wcześniejszych prac szkicowych i przede wszystkim pamięci.

Motyw nie jest jedynie rekonstruowany na płaszczyźnie, lecz jego pojawienie jest uzależnione od warunków jakie narzuca mu obraz. Można powiedzieć, że zostaje on włączony do dzieła (m.in. w oparciu o mechanizmy pamięci) w nowe strumienie postrzegania. Czas „odzyskany” w taki sposób – podobnie jak w cyklu powieściowym Marcela Prousta (powstającym niemal w tym samym latach, co późne obrazy Moneta) – nie jest tym samym, co zapisało się we wspomnieniu, lecz zawsze jego odmienną postacią, która jest wynikiem konfrontacji z kolejnym „tu i teraz”.

Powyższe rozważania powinny nas prowadzić do wniosku, że Claude Monet zdołał poprzez swoje obrazy ujawnić uwikłanie postrzegania rzeczywistości w złożony i wielowarstwowy proces. Jeśli zgodzimy się z tezą, że twórczość Moneta była ukierunkowana na badanie czasowości, to możemy też uznać, że dzięki jego poszukiwaniom, malarstwo, które przez wieki (od Albertiego i Leonarda po teoretyków XX w. awangardy) pojmowane było przede wszystkim jako zjawisko przestrzenne, odsłoniło swoją inną, mniej znaną stronę.

*Łukasz Kiepuszewski*

---

Prof. Łukasz Kiepuszewski – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu w pracowniach m.in. Norberta Skupniewicza (dyplom z malarstwa – 1999) i Jarosława Kozłowskiego. Wybrane wystawy malarstwa to m.in. „Obrazy na jedno oko” (2003), „Pinakoteka” (2004), „303” (2016). Autor jest wykładowcą w Instytucie Historii Sztuki UAM; opublikował książki „Obrazy Cézanne’a” (2005) i „Niewczesne obrazy. Nietzsche i sztuki wizualne” (2014).

### **Przypisy:**

[1] Ł. Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*. Gdańsk 2005

[2] Por. P. Bonafoux, *Monet. Biografia*. przekład K. Bartkiewicz,  
Warszawa 2009

[3] Por. R. R. Bernier, *Monument, Moment, and Memory. Monet's  
Cathedral in Fin de Siecle France*, Lewisburg 2007

[4] G. Boehm, *Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets  
Seerosen*, w: *Claude Monet. Nymphaeas: Impression – Vision*, hrsg. Ch.  
Geelhaar, G. Boehm, Basel, Zurich 1986



Ministerstwo  
**Kultury**  
Dziedzictwa  
Narodowego  
**i Sportu.**



Sfinansowano przez Narodowy Instytut  
Wolności - Centrum Rozwoju  
Społeczeństwa Obywatelskiego  
ze środków Programu Rozwoju  
Organizacji Obywatelskich  
na lata 2018 – 2030

