

I tylko wysp tych nie ma...

Na czym, jak na czym, ale na obrazach, nawet tych, które wyszły spod pędzla największych mistrzów w dziejach sztuki, raczej nie da się poprowadzić lekcji geografii. Dlaczego, skoro urzekające, malownicze krajobrazy do złudzenia przypominają czasem konkretne dzieła natury? Otóż dlatego, że aż do epoki romantyzmu są to wszystko kreacje artystycznej wyobraźni. Ów dysonans poznawczy odnosi się resztą nie tylko do pejzażu, lecz także – z wyłączeniem portretu – do sztuk plastycznych w ogólności. Zwłaszcza do tych „przedstawiających”. Liczne dzieła tego nurtu tak łudząco wyobrażają świat przedstawiony, że łatwo pomylić go z rzeczywistością. Nietrudno też uwierzyć, że kryła się za nimi jakaś realność, stanowiąca punkt wyjścia dla artystycznej wizji. Ale przeważnie jest to tylko złudzenie.

Pomijając krótkie okresy w dziejach malarstwa, takie, jak epizody romantyzmu, realizmu historycznego czy impresjonizmu, krajobraz malarski to zwykle krajobraz „z wyobraźni”. To przedstawienie bez desygnatu w realnym świecie. Projekcja twórcy, inspirowana rzeczywistością w ogóle, a nie konkretnym, identyfikowalnym topograficznie jej fragmentem. Tym właśnie, brakiem jedności, czy choćby tylko uchwytnej relacji między światem wyobrażonym i realnie istniejącym, różni się, i to różni w ontologicznym sensie, samym sposobem istnienia, malarstwo realistyczne od realistycznej fotografii. Dlatego „geografia artystyczna” to niemal zawsze geografia wyobrażona, co nie znaczy, że czasem nie następuje spotkanie obu tych „światów”. To zdarza się niezwykle rzadko, ale jednak się zdarza. W sensie gatunkowym do takiego spotkania w pół drogi dochodzi najczęściej, co dość oczywiste, w malarstwie pejzażowym. Czasami, na przykład w obrazach malowanych przez przedstawicieli amerykańskiej Hudson River School, krajobraz wyobrażony jest „portretem” tego realnego, zdjętym z natury. Przypadek szczególny, przez co w pewnym sensie wyjątkowy, stanowi również malarstwo Johna Constable’a, najwybitniejszego (poza Williamem Turnerem) przedstawiciela romantycznej angielskiej szkoły pejzażu, tworzącego nieco wcześniej, ale w tej samej estetyce, co Amerykanie znad Hudsonu. Jego krajobrazy z okolic rodzinnego Suffolk mogą służyć za materiały źródłowe do historii tamtej okolicy. Dobrym przykładem ścisłej relacji sztuki i realnego świata są też wedyty, czyli „portrety” miast, popularne zwłaszcza w czasach klasycyzmu, choć nie tylko, oczywiście. Doskonałą egzemplifikacją są tu prace Wenecjanina zasłużonego dla odbudowy Warszawy ze zniszczeń wojennych – Bernarda Bellotta „Canaletta”. Nawet jednak i wtedy wyobrażenia malarskie, choć pozwalają na identyfikację stojącej za nimi rzeczywistości, pozostawiają wiele miejsca wyobraźni artystycznej.

Generalnie, jak już była o tym mowa wyżej, na twórczości malarskiej, i to nawet tej realistycznej, pochodzącej z dawnych wieków, geografii nauczyć się nie da, chyba, że mówimy o „geografii” uczącej czytać mapy zupełnie innego, choć niemniej „prawdziwego” świata, tej, która pomaga w nawigacji wśród „rzeczywistości” mitycznej, symbolicznej, wyobrażonej..., prowadzącej przez krainy istniejące wyłącznie w zbiorowej, kulturowej wyobraźni. Na przykład na Wyspy Szczęśliwe... To miejsce, pojemny symbol Złotego Wieku ludzkości, legendarna kraina wiecznej harmonii, szczęścia i miłości, enklawa wolna od trosk i trudów egzystencji, coś na kształt Raju w zaświatach i Ogrodu Rozkoszy Ziemskich zarazem, kiedyś, w starożytności, uchodziło zresztą za krainę realnie istniejącą gdzieś na antypodach słabo wówczas poznanego świata. W czasach antycznych ich położenie nie było przedmiotem dociekań literatów, ale geografów. Sytuowano je gdzieś za Słupami Heraklesa na Oceanie Atlantyckim, na niezbadanych krańcach Ziemi. Niektórzy, jak Pliniusz Starszy, uważali, że leżą na zachód od Libii, w pobliżu wybrzeży Afryki. Szukano ich także wśród archipelagów Makaronezji (Wyspy Kanaryjskie, Azory, Wyspy Zielonego Przylądka). Ich szczegółowy opis dał też Pindar w *Odach olimpijskich*, sytuując je w świecie greckich bogów, który dla starożytnych był wszak światem jak najbardziej realnym. Wraz z postępem dziejów Wyspy stawały się jednak bytem coraz mniej rzeczywistym, przechodząc powoli w sferę mitów i symboliki związanej z wyobrażeniem zaświatów. W ten sposób w obrębie toposu znalazły się – z czasem – zarówno Arkadia, jak Elizjum, Avalon, Ultima Thule i wreszcie Cythera.

Owe enklawy wolności od cierpień ziemskiego życia połączyła – ponad granicami czasu mitologii narodowych – idea wiecznej radości i spokoju, już na trwałe skojarzonych z pojęciem wieczności.

Co do topografii, to owe Krainy Szczęśliwe, choć już przesunięte poza granicę realnego świata, zachowały także specyficzną cechę wspólną. To wszystko wyspy. Może dlatego, że wyspa to byt osobny, oddzielony oceanami od reszty świata, wolny od bezpośredniego kontaktu z cywilizacją. Leżący gdzieś na antypodach w łagodnym klimacie wiecznie zielonych tropików. Obfity w dobra naturalne i naturalnie piękny. Wyspy to także miejsca, które – by na nie dotrzeć – należy najpierw odkryć. Odnaleźć je. Zasłużyć na nie długą, niebezpieczną podróż. Zdobyć je, dążąc do nich wytrwale. I przybić do ich brzegu. Ten wątek idealnie wpisuje się w wyobrażenie życia jako wędrówki lub wyprawy morzem w nieznaną. Tak rozumiany, motyw Wysp ma swoją szeroką reprezentację w dziejach malarstwa, od antyku poczynając, poprzez najbardziej znane z dzieł nowożytnych – *Odjazd na Cyterę* Watteau, *Et in Arcadia Ego* Poussina czy *Wyspę umarłych* Arnolda Böcklina, na współczesności kończąc.

W lutym tego roku w Gagosian Gallery w nowojorskiej Chelsea miała miejsca wystawa dawno tu niewidzianego Jeffa Koonsa, jednej z najbardziej rozpoznawalnych amerykańskich artystycznych ikon współczesności. Koons, znany głównie z prac rzeźbiarskich, w ostatnich latach zwrócił się również w kierunku malarstwa – abstrakcyjnego, rzecz jasna, bo innego prawie się teraz nie uprawia. Jedna z prezentowanych tam wielkoformatowych prac nosiła tytuł *Golden Age*. A przedstawiała... no cóż. O ile w tym przypadku

w ogóle można mówić o „przedstawieniu”, to przedstawiała ona... wyspę. Czy „Wyspę Szczęśliwą”? Niewątpliwie, ponieważ na płótnie, wykonanym z użyciem kilku zaawansowanych technik poligraficznych i malarskich, dają się zidentyfikować motywy zaczerpnięte (skopiowane) z grafiki pochodzącej z epoki baroku, wykonanej przez Johanna Sadelera na podstawie obrazu Rafaela *Neptun i Caenis*. W tle przebijają fragmenty bujnej tropikalnej zieleni. Na bliższym planie plamy głębokiego błękitu sugerują ocean. W centrum majaczy żółta forma przybierająca kształt portyku świątynnego z arkadycznych wyobrażeń mistrzów baroku. A nadrukowana na całość grafika układa się w orszak nimf oczekujących na Neptuna, który zbliża się do brzegu na zaprzężonym w trytony rydwanie.

„Aurea prima sata est...” (najpierw był złoty wiek) – jak ujął to klasyk Owidiusz w *Metamorfozach*. Marzenia o Wiekach Złotym nie opuszczają, jak dowodzi praca Koonsa, nawet współczesnych Nowojorczyków i – rzecz charakterystyczna – ich poszukiwania odbywają się wciąż pod dyktando tej samej co niemal zawsze, antycznej „geografii”, chociaż...

Zdarzył się w dziejach sztuki jeden taki przypadek, kiedy Wyspy Szczęśliwe znalazły swoje – by tak rzec – miejsce na ziemi. Realnej ziemi. Mit o Krainie Wiecznej Szczęśliwości ma bowiem, obok antycznego, jeszcze jeden wątek. Apokaliptyczny.

W wizji Szczęścia Wiecznego u Kresu Dziejów konkurencyjnej wobec wyobrażeń starożytnych i klasycystycznych, miejsce, gdzie ostatecznie trafiają Sprawiedliwi nie jest bukoliczną wyspą w Zaświatach, ale miastem w centrum Nowego Świata na Ziemi, a konkretnie wzniesioną ze złota, szlachetnych kamieni i marmuru Nową Jerozolimą, która zstąpi z nieba na ziemię po Sądzie Ostatecznym. To wyobrażenie, utrwalone w ikonografii od wielu stuleci, pochodzi wprost z Nowego Testamentu. A konkretnie z Apokalipsy Świętego Jana (Jan, 21, 1...)

„I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową

Bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły

I Miasto Święte – Jeruzalem Nowe

Ujrzałem zstępującą z nieba od Boga

Przystrojone jak oblubienica zdobna w klejnoty...”.

Istnieje niezła reprezentacja malarska tej wizji i na większości wyobrażeń z różnych epok Nowe Jeruzalem to po prostu warownia unosząca się w Niebiosach. Co istotne, Nowa Jerozolima stoi wprawdzie mocno na ziemi, choć sama pochodzi wprost z Apokalipsy, i pozostaje – jak w nurcie antycznym – wciąż... Wyspą – obwarowaną przez sięgające nieba mury warowne. Oflankowana unoszącymi się nad bezmiarem wód mostami. Realna. Posiadająca współrzędne geograficzne i miejsce na mapach fizycznych. Ta Cythera, Ultima Thule i Avalon w jednym to... Manhattan!

Idea tego rodzaju wywodzi się z ostatniej dekady XIX. wieku, kiedy w kulturze popularnej miasta pojawił się wątek Nowej Jerozolimy jako zjawiska społecznego, związanego z wysoką falą emigracji z Europy Środkowej, wywodzącą się głównie ze środowisk żydowskich. To, co początkowo było jedynie konceptem socjologicznym, szybko zmieniło charakter, zyskując wymiar filozoficzno-mistyczny. Dla amerykańskich ideologów

tamtego czasu Ameryka stała się realną Ziemią Obiecanych zapowiadaną w tekstach biblijnych. Natomiast Nowy Jork, do którego nabrzeży przybijały statki z Europy wiozące emigrantów, był prowadzącą do Nowego Życia bramą. Stanowił więc łatwy do wykorzystania i czytelny dla wszystkich symbol zrealizowanej współczesnej utopii, industrialnego raj, gdzie już tu, na ziemi, spełniają się marzenia o bezpieczeństwie i obfitości. W budowie tego mitu pomógł dynamiczny rozwój miasta, z jego nowoczesnymi wieżowcami, zaawansowaniem cywilizacyjnym i modernistyczną estetyką. Wydatnie przyczyniły się do tego nowatorska koncepcja urbanistyczna, porządkująca nowo powstające dzielnice według zasad geometrii (słynna nowojorska „kratownica” numerowanych ulic i alej), oraz elektryfikacja, sprawny transport miejski oraz ogólnie dostępna sieć parków i przestrzeni publicznych.

Większość inwestycji powstających w mieście od początku XX wieku miała charakter spektakularnych osiągnięć inżynieryjnych (Brooklyn Bridge) i architektonicznych (Empire State Building, Chrysler Building).

W ten sposób, przy wydatnym udziale podpartego ideologią sprawnego marketingu, narodził się mit Nowego Jorku – Nowej Jerozolimy, już nie mistycznej, a zrealizowanej i dostępnej w życiu doczesnym. Nie bez przyczyny ciągnęły tu miliony uchodźców z całego świata, w poszukiwaniu szczęścia na ziemi, zapisanego zresztą w amerykańskiej Konstytucji.

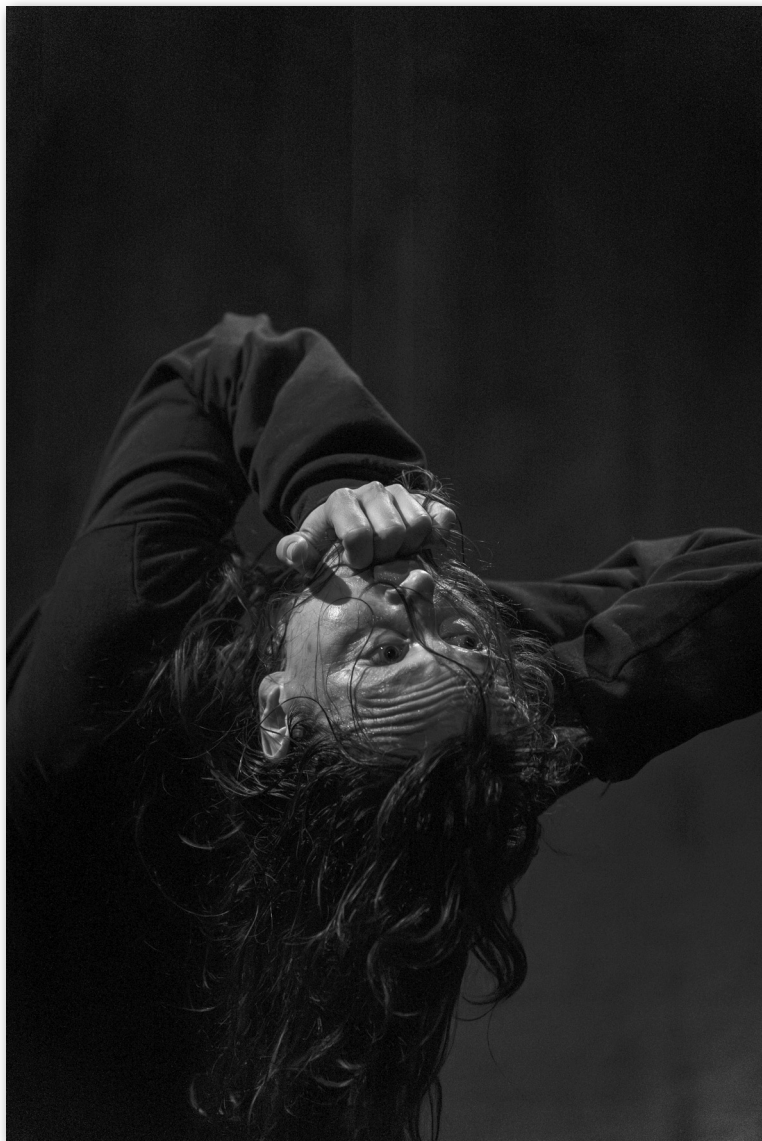
Plastyczną wersję tej utopii zawdzięcza miasto licznym pracującym w nim artystom początków stulecia, ale najbardziej spektakularne przykłady sakralizacji czy też mistycyzacji Manhattanu historia sztuki zawdzięcza fotografikowi i animatorowi modernistycznego ruchu artystycznego rozwijającego się wokół „Galerii 291” – Alfredowi Stieglitzowi i jego żonie, słynnej malarce, Georgii O’Keeffe oraz mniej znanemu Josephowi Stelli, autorowi pochodzącego z 1939 roku obrazu *The Brooklyn Bridge: Variation on An Old Theme*. Ta praca, utrzymana w niemal kubistycznym kanonie formalnym i popularnej wówczas kolorystyce i estetyce witrażu, stanowi nie tyle portret, ile wizję mostu, którego arkadowe pylony układają się na kształt skrzydeł jakiegoś modernistycznego archanioła, stojącego u bram ziemskiego, urbanistycznego raj. Miasto wita pielgrzymów feerii światła i panoramą wieżowców w „predelli”, nad którymi rozpięty jest – jak nad apokaliptyczną Nową Jerozolimą – tęczyowy łuk Brooklyn Bridge.

Podobne środki formalne wykorzystwała Georgia O’Keeffe w obrazie – nokturnie *Radiator Building*. Tu również efekty luministyczne budują aurę odrealnienia wizerunku konkretnego nowojorskiego wieżowca, wpisując jego wyobrażenie w kontekst mitologiczny, by nie powiedzieć – mistyczny. W identycznej estetyce utrzymane są też fotografie Manhattanu robione przez Alfreda Stiglitz. To ujęcia konkretnych fragmentów miasta i obiektów, ale wykonane z wykorzystaniem efektów malarskich służących wyrzuceniu ich poza kontekst dosłowności, takich, jak rozmywanie konturów, świetlista, złota poświata, smugi światła rozpraszane przez elementy architektury czy zdjęcia o „szarej godzinie”, w nadchodzącym zmierzchu. W ten sposób dochodzi do swoistej transformacji, do przekształcenia konkretnego miejsca na mapie miasta w element urbanistycznej

utopii. Ten moment w historii sztuki amerykańskiej zdarzył się i minął. W latach pięćdziesiątych nie było już śladu po romantyzowanych, mistycznych krajobrazach Manhattanu. Miasto utraciło swój krótki status Nowego Jeruzalem – nadziei na Nowe Niebo, Nową Ziemię i nowe życie za oceanem. Pozostał tylko ślad w dziejach malarstwa i pamięć o tym, że Kraina Wiecznej Szczęśliwości przez chwilę miała swój kod pocztowy i że była punktem na fizycznej mapie świata. Wyspą – miastem Manhattan. W Złotym Wieku Jeffa Koonsa nie ma już ani cienia tamtego złudzenia. Namalowane przez niego Wyspy Szczęśliwe nie są już – zdecydowanie – z tego świata. Cóż. W przeciwieństwie do Georgii O'Keeffe, Koons niemal całe życie spędza na Manhattanie.



„Riders to the Sea” J.M. Synge’a – warsztaty Clary Simpson podczas Festiwalu Between.Pomiędzy 2026. Fot. Łukasz Bień (CASI D UG)



Przedstawienie „Antena” wg poezji Serhija Żadana w reż. Macieja Gorczyńskiego podczas Festiwalu Between.Pomiędzy 2026. Fot. Łukasz Bień (CASI D UG)